

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

LUZIA DOS SANTOS ABREU

**Uma reflexão sobre a restauração da paisagem:
princípios e métodos expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi,
interpretados para o conceito de “paisagem como identidade estética de um lugar”, de
Paolo D’Angelo**

São Paulo
2022

LUZIA DOS SANTOS ABREU

**Uma reflexão sobre a restauração da paisagem:
princípios e métodos expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi,
interpretados para o conceito de “paisagem como identidade estética de um lugar”, de
Paolo D’Angelo**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Beatriz Mugayar Kühl

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da autora e anuência da orientadora.

A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 5 de agosto de 2022.

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da autora: uzia.s.abreu@gmail.com

Catálogo na Publicação Serviço Técnico de Biblioteca Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Abreu, Luzia dos Santos.

Uma reflexão sobre a restauração da paisagem: princípios e métodos expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, interpretados para o conceito de “paisagem como identidade estética de um lugar”, de Paolo D’Angelo / Luzia dos Santos Abreu. – São Paulo, 2022.

Tese (Doutorado. Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) FAUUSP.

Orientadora: Beatriz Mugayar Kühl.

1.Paisagem. 2.Experiência estética. Restauração.

I. Título

CDU 7.025.4

Aprovada em: 08/06/2022

Banca Examinadora

Titulares: Profa. Dra Beatriz Mugayar Kühl – Orientadora

Instituição: AUH/FAU – USP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

Instituição: AUH/FAU – USP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra Ana Paula Farah

Instituição: PUCCAMP

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Cláudia dos Reis e Cunha

Instituição: UFU

Julgamento: Aprovada

Profa. Dra. Natália Miranda Vieira de Araújo

Instituição: UFPE

Julgamento: Aprovada

À minha mãe, pela presença e incondicional incentivo, e ao meu pai, por me ensinar a ver a paisagem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a realização desta tese, em primeiro lugar, à minha mãe, pelo amor, compreensão e incansável ajuda, e por ser sempre minha maior incentivadora. E ao meu pai, que, da mesma forma, sempre me motivou e me ensinou a ver as paisagens.

À Beatriz Mugayar Kühl, por aceitar me orientar em meio a tantas dificuldades, pelo acolhimento com generosidade e competência, pois sem as suas pontuais e criteriosas palavras este trabalho não seria possível.

Agradeço ao professor Mario Henrique S. D'Agostino, pela grande contribuição na estruturação e no encaminhamento desta tese, e à professora Simone Scifoni, pela disponibilidade e ajuda no esclarecimento do caminho a ser tomado no trabalho.

Agradeço à Secretaria da Pós-Graduação da FAU, por toda ajuda e carinho, especialmente à Diná, que sempre me ajudou com muito carinho e competência

Ao Departamento do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de São João del-Rei, em nome do Prof. Mateus Carvalho Martins, por todo apoio e confiança, e por disponibilizar o tempo para o desenvolvimento desta tese.

À Maria Alice Estrella, amiga de sempre, pela ajuda e constante presença no desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu sobrinho, Vitor Abreu Arnoni, pela grande ajuda prestada na finalização deste trabalho.

Ao Felipe, meu amor, meu companheiro, que me fez acreditar na possibilidade em fazer este doutorado na FAUUSP, pelo cuidado, pelo carinho e ajuda incansável.

À Liziane Perez Magili, que me levou, pela primeira vez, à FAUUSP e me incentivou a fazer esta tese.

A Dulce, Chistofér e Luise Alessandra (Lelê), por me acolherem com tanto carinho e amorosidade em sua casa, na cidade de São Paulo.

A toda a família, pela tranquilidade e por acreditarem em mim, nos momentos mais difíceis, especialmente para o término deste estudo. Aos meus irmãos Geísa dos Santos Abreu e Marcelo Lorenzo Arnoni, Eduardo dos Santos Abreu e Laura Soares Abreu, Fernanda dos Santos Abreu e Fabrício Alcantara, pelo carinho e apoio constantes, pela força e por compreenderem a minha ausência.

Aos meus sobrinhos Karoline Soares Abreu, Fernandinho Abreu Arnoni, Eduardo dos Santos Abreu Filho, Vitor Abreu Arnoni, Rodrigo Soares Abreu, Antônio Abreu Alcantara e Alice Abreu Padilha, meus amores e inspiração, pela presença, pelo incentivo, pelo carinho e pela energia amorosa.

À Madrinha, pela companhia nas horas do cafezinho, e por toda ajuda e compreensão.

A todos os amigos, que compreenderam a minha ausência, mas sempre estiveram por perto, com palavras amorosas e de incentivo.

E a Fonte, por todas as paisagens e pela vida.

RESUMO

Abreu, Luzia dos Santos. **Uma reflexão sobre a restauração da paisagem: princípios e métodos expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, interpretados para o conceito de “paisagem como identidade estética de um lugar”, de Paolo D’Angelo.** Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração em História e Fundamentos em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2022.

Esta pesquisa busca discutir o conceito de paisagem como *identidade estética de um lugar*, definido por Paolo D’Angelo, para ser interpretado e pensado pelas questões teóricas a partir dos princípios e métodos colocados por Cesare Brandi. O trabalho foi encaminhado pelo conceito proposto por Paolo D’Angelo, por meio do qual busca demonstrar que a paisagem é uma experiência estética e é identificada pelos dados materiais construídos pelo homem no espaço da natureza. Para tanto, acredita-se que para reconhecê-la é preciso de uma teoria no campo das artes que possa dar suporte à discussão. Desta forma, por ser histórica e estar em constante transformação, acredita-se que sua proteção depende de um projeto. Assim, buscamos evidenciar esses pontos na Teoria de Cesare Brandi, que foi construída no campo da estética, para reconhecer as obras de arte, entre elas, a paisagem, pelo seu valor estético, histórico e como um bem cultural, e, desta forma, poder ser analisada pela sua Teoria da Restauração.

Palavras-chave: Paisagem. Experiência estética. Identidade. Projeto. Restauração.

ABSTRACT

Abreu, Luzia dos Santos. **"A reflection on landscape restoration: principles and methods exposed in the Theory of Restoration, by Cesare Brandi, interpreted for the concept of "landscape as the aesthetic identity of a place", by Paolo D'Angelo"**. Doctoral Thesis. São Paulo. The Graduate Program in Architecture and Urbanism, Area of Concentration in the History and Fundamentals of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, 2002.

This research seeks to discuss the concept of landscape as the aesthetic identity of a place defined by Paolo D'Angelo, to be interpreted and thought of by theoretical questions based on the principles and methods proposed by Cesare Brandi. The work was guided by the concept proposed by Paolo D'Angelo, through which it seeks to demonstrate that the landscape is an aesthetic experience and is identified by the material data constructed by man in the space of nature. Therefore, he believes a theory in the field of the arts is needed to support the discussion. Moreover, in this way, because it is historical and in constant transformation, he believes that its protection depends on a project. Thus, we seek to highlight these points in Cesare Brandi's Theory, which was built in the field of aesthetics to recognize works of art, among them, the landscape, for its aesthetic, historical value and as a cultural asset, and in this way; it can be analyzed by his Theory of Restoration.

Keywords: Landscape. Aesthetic experience. Identity. Project. Restoration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DA PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DA PAISAGEM DE PAOLO D’ÂNGELO	21
1.1 A paisagem estética no final do século XVIII e início do século XIX	23
1.2 A paisagem como história, cultura e natureza e as teorias e políticas do final do século XIX e início do século XX.....	37
1.2.1 A paisagem – novos conceitos e novas teorias em meados do século XX	47
1.3 A paisagem como identidade estética de um lugar	69
1.3.1 A paisagem vista como pintura	72
1.3.2 A paisagem vista como ambiente.....	73
1.3.2 A paisagem vista como história	78
1.3.3 Paisagem vista na modernidade	80
1.3.4 Paisagem vista como sentimento	82
1.3.5 Paisagem vista como identidade	84
1.3.6 A paisagem como experiência estética.....	86
CAPÍTULO 2 – OS PONTOS DE ENCONTRO ENTRE O CONCEITO DE PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DE UM LUGAR, DE PAOLO D’ANGELO, E A PAISAGEM E ESTÉTICA, DE CESARE BRANDI	94
2.1 A construção do pensamento brandiano	96
2.1.1 A paisagem para Cesare Brandi	100
2.2 O reconhecimento da paisagem como obra de arte: o seu valor estético e os dados óticos que a identificam	111
2.2.1 O processo de criação da paisagem e a estética	113
2.2.2 A recepção da paisagem como obra de arte	117
2.2.3 A investigação da paisagem como obra de arte	135
2.2.4 A astanza segundo a datità ótica	150
2.2.5 O reconhecimento (dos códigos) da arquitetura.....	158
2.2.6 A crítica da paisagem de Paolo D’Angelo e de Cesare Brandi	171
2.3 O exercício da crítica da paisagem construída por Cesare Brandi	178
***	190
CAPÍTULO 3 – OS MÉTODOS E PRINCÍPIOS EXPOSTOS NA TEORIA DA RESTAURAÇÃO, DE CESARE BRANDI, INTERPRETADOS PARA O CONCEITO DE PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DE UM LUGAR, DE PAOLO D’ANGELO 193	
3.1 A teoria da restauração de Cesare Brandi	194
3.2 Os fundamentos teóricos do restauro	196
3.3 A paisagem como um produto da atividade humana	201
3.4 A paisagem como um bem cultural.....	202
3.5 O reconhecimento da paisagem como identidade estética de um lugar, como obra de arte e o conceito de restauração	205

3.5.1 A restauração da paisagem e a matéria da obra de arte.....	207
3.5.2 A restauração da paisagem e a unidade potencial da obra de arte	214
3.5.3 A restauração da paisagem e o tempo em relação à obra de arte	221
3.5.4 A restauração da paisagem e a instância da historicidade.....	224
3.5.5 A restauração da paisagem e a instância estética	230
3.5.6 A restauração da paisagem e o espaço da obra	234
3.5.7 A restauração da paisagem e a restauração preventiva	242
3.6 Exemplos de Cesare Brandi de como salvar e restaurar as paisagens italianas	249
CONCLUSÃO	266
REFERÊNCIAS	272

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca pensar questões teóricas relacionadas ao restauro da paisagem, a partir de princípios e métodos expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, interpretados para a paisagem entendida como *identidade estética de um lugar*, conforme definiu Paolo D'Angelo. Para tanto, nossa pesquisa é encaminhada no sentido de compreender alguns conceitos desenvolvidos por esses autores em suas áreas de investigação, criando pontos de aproximação e diálogo entre suas produções teóricas.

É uma pesquisa inédita por se tratar de um estudo sobre a possibilidade de discutir a paisagem no campo da estética, conforme compreendido pelos autores. Portanto, nosso objetivo é encaminhar a paisagem a uma possível ação de restauro, proposta pela Teoria de Cesare Brandi, por ela ser portadora de valor estético, e também por considerar as questões que a identificam como um bem com valor histórico, cultural e natural.

Ainda hoje, o tema da paisagem passa por discussões que estão colocadas entre campos de disputas, interesses e até mesmo de conflitos de valores, que acabam por provocar e refletir nitidamente, muitas vezes de maneira equivocada e de forma negativa, nas intervenções e ações em relação à sua preservação. Grande parte desses conflitos também pode ser identificado por um desvio ou por uma perda dos referenciais teóricos no campo da preservação e da restauração dos bens patrimoniais.

Neste sentido, esta é uma pesquisa inédita, por se tratar de um estudo sobre a possibilidade de um enfrentamento entre o pensamento dos dois autores, que retomaram, primeiramente, a discussão da paisagem reconhecida pelo seu valor estético no contexto central dos seus estudos, e, em segundo um segundo momento, pela ideia de a paisagem ser portadora de valor estético e poder ser discutida e incluída entre os bens a serem restaurados.

Trata-se de uma discussão que coloca o homem no centro da experiência da paisagem, quando esta se apresenta na sua conformação absolutamente autônoma e individual como imagem. Cesare Brandi e Paolo D'Angelo compreenderam, assim, que é do homem a decisão de reconhecê-la e protegê-la.

O estudo da paisagem e do seu valor estético teve início nos últimos dois séculos, mas, durante esse período, passou por desvios que, aos poucos, retiraram a paisagem da área que lhe deu origem, que é a estética, passando a ser vista e estudada por disciplinas como a geografia e o meio ambiente. Essa concepção da paisagem abriu um difícil desafio a ser

enfrentado, que, até hoje, dificulta debates e a criação de uma proposta no sentido da sua preservação.

Nesta perspectiva, Paolo D'Angelo construiu seu conceito de paisagem como *identidade estética de um lugar* a partir de uma estruturação no campo da filosofia, compreendendo a paisagem como uma experiência estética. O filósofo não buscou somente a paisagem como obra de arte, mas buscou mostrar que é uma experiência que acontece com um sujeito, em dois momentos: primeiro, no momento da criação, que acontece em uma ação prolongada da cultura humana no espaço da natureza, e no das transformações, que acontece naturalmente nesse espaço. Essas características permanecem e são responsáveis pela identificação de cada paisagem, e dizem respeito aos dados objetivos que são apresentados no aspecto da materialidade. O segundo momento, diz respeito a quando um observador, ao se colocar no espaço da paisagem, percebe e reconhece que o que vê pode ser arte, porque se trata de uma experiência estética. Entretanto, D'Angelo reforça a ideia de que é uma experiência que pode acontecer em relação a qualquer objeto do cotidiano, mas, por ser uma experiência humana, não pode negar que é portadora de emoções e sentimentos.

Desta forma, a paisagem para D'Angelo é portadora de valor estético, histórico, cultural e natural. É histórica porque passa por um processo que acontece ao longo do tempo e também porque a cada tempo é vista por um observador. É cultural porque é um produto do homem, é natural porque é uma experiência que acontece no espaço da natureza e é resultado da relação entre as obras dos homens no espaço natural. O filósofo demonstrou a identidade estética da paisagem pelos dados materiais que se apresentam ao observador, e são esses dados que a individualizam e a identificam como única e individual. Assim, colocou-se contrário às paisagens excepcionais e especiais, porque considera que todas são paisagem, e podem ser agradáveis ou não, mas provocam uma experiência estética. Ele não buscou somente a experiência com as obras de arte, mas, em se tratando de obra de arte, buscou também a experiência em um outro nível que a distingue dos demais objetos.

O filósofo Paolo D'Angelo buscou, assim, compreender a paisagem no campo da estética, partindo da fenomenologia de Edmund Husserl, como uma dupla experiência, que acontece sobre o que se vê e, por outro lado, é uma experiência estruturada na consciência de um observador. Trata-se de dois estágios, mas é o fenômeno que contribui com o reconhecimento e a investigação de uma paisagem. Desta forma, D'Angelo encaminhou seu conceito para compreender que a preservação da paisagem, por ser histórica e estar em constante evolução, não pode contar somente com a tutela e a conservação, mas é preciso

um projeto para encaminhá-la para as gerações futuras. Para isso, ele afirma que é preciso uma teoria para dar suporte a discussão no campo da arte e da estética. Neste sentido, ele também reivindica o mesmo direito de discutir a paisagem dos geógrafos e ambientalistas para os historiadores de arte, os estudiosos da estética e os arquitetos, para, assim, ver o quanto a arte pode contribuir para a nossa compreensão da natureza hoje.

Neste sentido, encaminhamos a paisagem compreendida por Paolo D'Angelo para ser discutida pelos métodos teóricos propostos por Cesare Brandi, trata-se da paisagem e da estética, e são esses dois temas que aproximam o pensamento dos autores. Cesare Brandi escreveu sua teoria sobre as obras de arte no campo da estética e da filosofia não para conceituá-las ou buscar saber como ou por qual motivo são construídas, mas para discutir sobre a arte a partir de uma complexa teoria estética, colocando-a em uma experiência que acontece em dois momentos: o primeiro como a *constituição do objeto* e a *formulação da imagem*, e o segundo, quando a obra é colocada no espaço da realidade, quando é identificada por uma consciência que a reconhece como obra de arte e, desta forma, a encaminha para a intervenção de restauro. Neste complexo processo, Cesare Brandi compreendeu todas as artes, como as pinturas, as esculturas, a arquitetura, os centros históricos e a paisagem, no seu valor estético e histórico, e como um bem cultural, e, assim, pode encaminhá-la à sua teoria da restauração.

Para Cesare Brandi, uma obra nunca é percebida de forma isolada do espaço em que foi construída, e por isso a paisagem é compreendida nesta relação que acontece com um produto da atividade humana no espaço da natureza. O autor colocou a paisagem como um palimpsesto entre culturas arcaicas e os desastres naturais que acontecem no espaço natural, e é essa relação que caracteriza cada paisagem. Trata-se do trabalho da atividade humana no espaço da natureza. Brandi compreende que a identidade da paisagem está no caráter único de cada uma, defendendo a sua multiplicidade e, assim, sendo contrário a excepcionalidade de algumas paisagens. Dessa forma, a paisagem é reconhecida na diversidade dos seus elementos, que caracterizam o seu aspecto estético e histórico.

A estética foi colocada em uma mesma estrutura teórica e, por meio desta estrutura, a paisagem pode ser reconhecida como arte. Trata-se da compreensão de um conceito e de uma teoria que possa confrontar o difícil tema que envolve a preservação e a restauração, por ser um bem em constante transformação como a paisagem.

Nossa hipótese parte de alguns pontos que consideram o conceito de paisagem de Paolo D'Angelo como identidade estética de um lugar, o que coloca a paisagem como única,

individual e, desta forma, múltipla. Por considerá-la um bem em constante transformação, o que evidencia o seu valor histórico e a sua constante evolução, devendo ela não só ser conservada, mas reconhecendo que ela também necessita ser projetada; por considerar que a discussão sobre a paisagem deve vir de uma teoria, para ser reconhecida na relação entre o produto do homem no espaço natural, e como um bem cultural, que pode ser obra de arte ou não; e, por fim, por considerar a paisagem portadora de valor estético, histórico, cultural, natural e como um bem patrimonial, nossa hipótese é verificar a possibilidade de discutir esses pontos para que a paisagem seja interpretada pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

Para o enfrentamento deste tema, a tese será desenvolvida em três capítulos, mediante, especialmente, a uma pesquisa em referências bibliográficas. O primeiro capítulo, “A construção do conceito da paisagem como identidade estética da paisagem de Paolo D’Angelo”, discute, na primeira incursão, sobre as políticas, ações e críticas em relação a paisagens e o seu valor estético nos últimos dois séculos, e também os pensamentos que ajudaram a construir a ideia de paisagem que temos hoje. O capítulo tem como objetivo argumentar sobre as conceituações feitas por alguns autores, em diferentes campos disciplinares, principalmente ao longo dos últimos dois séculos, que contribuíram com a construção da ideia de paisagem que dispomos atualmente. Esses pensamentos, surgidos principalmente na Europa, criaram uma profícua reflexão sobre a paisagem no campo da estética, da cultura e da necessidade de sua preservação. Paralelamente, outras disciplinas deslocaram as discussões sobre a paisagem para outros campos de saber, como a geografia e o meio ambiente, criando um campo de disputa em torno de disciplinas independentes.

Para ilustrar tais reflexões, no final do século XVIII, na França, Quatremère de Quincy, em *Cartas a Miranda* (2016), defendeu que as obras de arte deveriam ser preservadas em seu contexto, tratando a ambiência da obra. Na Alemanha, em meados do século XIX, o olhar atento do grande pesquisador, cientista e geógrafo Alexander Von Humboldt sobre a obra *A invenção da natureza* (2016), escrita pela historiadora Andrea Wulf, expôs a instigante trajetória de Humboldt na área das ciências e da natureza, ao relatar que acreditava que a natureza deveria ser percebida e vivenciada pelos sentimentos, mas também reconheceu o seu valor estético, inaugurando, assim, um novo olhar sobre a paisagem.

O campo das teorias da preservação dos bens patrimoniais, na segunda metade do século XIX e no decorrer do século XX, passou por uma ampliação do que se considerava

patrimônio. O olhar foi dilatado para além dos monumentos arquitetônicos, passando a incluir os centros históricos, as arquiteturas menores e as paisagens como bens que deveriam ser preservados. Para isso, buscamos especialmente as reflexões teóricas de autores como Alois Riegl, *O culto moderno dos monumentos* (2014), Max Dvorák *Catecismo da preservação de monumentos* (2008), Gustavo Giovannoni, *Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos* (2013a). Além desses autores, Cesare Brandi, na coletânea de textos feita por Massimiliano Capati, *Il patrimonio insidiato* (2001), e especialmente no seu legado deixado nas *Cartas de Veneza* em 1964 e na *Carta da Restauração* de 1972, expôs o que para ele é a paisagem e a sua luta pelo acautelamento das paisagens de seu país, Itália, partindo de uma construção teórica que resguarda a paisagem aos mesmos princípios que devem ser utilizados na proteção de outras obras de arte. Em paralelo, outros estudos também se voltaram para o tema da paisagem e partilharam sobre a necessidade da sua preservação, como *Roberto Pane, tra storia e restauro*, organizado por Andrea Pane, Stella Casiello e Valentina Russo (2010), e *Il Paesaggio e L'estética I e II*, de Rosario Assunto (1972). Atualmente, Salvatore Settis, em *Paesaggio, costituzione, cemento* (2012), discute largamente sobre as políticas de proteção das paisagens italianas; Theodore Adorno também trouxe suas contribuições em *Teoria estética* (2016), em que buscou o retorno da estética nas discussões das obras de arte. Sobre o campo das políticas de proteção, no âmbito internacional, nossa pesquisa utilizou a tese de Rosane Piccollo (2016) para tratar do percurso da inclusão da paisagem cultural como Patrimônio Cultural pela UNESCO (1992).

Nossa orientação inicial era discutir as questões da paisagem no Brasil, onde o tema da paisagem teve forte influência desses princípios adotados no âmbito internacional, isso pode ser identificado em especial nas narrativas apontadas pelo IPHAN. Entretanto, no decorrer do trabalho, vimos que a pesquisa teve um foco no conceito de Paolo D'Angelo e na interpretação da teoria brandiana, e, sendo assim, consideramos que o vasto material sobre o assunto, produzido especialmente pelo IPHAN, não teria lugar nesta pesquisa, por estar centrada na discussão teórica produzida no continente europeu.

Sendo assim, na busca em retomar as discussões no contexto teórico e conceitual da paisagem, em um segundo momento do primeiro capítulo, apresentamos a construção do conceito de paisagem desenvolvido, recentemente, por Paolo D'Angelo, a partir de três obras principais, *Estetica della Natura* (2009), *Estetica e paesaggio* (2009), *Filosofia del paesaggio* (2010), por meio das quais o filósofo desenvolveu o seu conceito de paisagem a partir da indagação: “que coisa constitui, hoje, as belezas naturais?”. D'Angelo criou um

discurso no campo da estética refletindo sobre diversas áreas de estudo, que, de forma independente questionaram a respeito do tema das belezas naturais e contribuíram com os novos olhares e interesses individuais. Assim, o filósofo afirmou sobre a necessidade de uma contestação teórica para resgatar o caráter estético da paisagem associado à sua identidade, como uma coerência que precede as suas transformações no tempo, e a história percebida a partir dos dados culturais, como uma experiência que organiza a visão e leva ao reconhecimento de tudo o que vemos.

O segundo e o terceiro capítulo da tese têm como objetivo compreender e relacionar o conceito de paisagem desenvolvido por Paolo D'Angelo com a teoria brandiana. Para tanto, o segundo capítulo, “Os pontos de encontro entre o conceito de Paisagem como identidade estética de um lugar, de Paolo D'Angelo, e a paisagem e estética, de Cesare Brandi”, busca os principais pontos da teoria de Cesare Brandi que podem ser articulados e interpretados para o conceito de paisagem de Paolo D'Angelo. A pesquisa parte da compreensão de que Cesare Brandi, especialmente nos textos reunidos por Massimiliano Capati em *Il patrimonio insidiato* (2001), deixa explícito todo o seu reconhecimento da paisagem como arte, primeiramente, a partir de um processo de criação e, em um segundo momento, quando ela é colocada no mundo na sua realidade pura e tem a matéria como suporte.

Ao estabelecer que esse é um processo pelo qual passam todas as artes, pois cada uma depende de diferentes materialidades para tornar possível a sua apresentação na realidade existente, Brandi defende que as obras de arquitetura são elementos fundamentais da constituição da paisagem. Assim, o autor escreveu sobre a arquitetura em sua última obra da série dos Diálogos, *Arcadio o della Scultura. Eliante o della architettura* (1956), na qual apresentou toda a sua capacidade crítica ao discutir a arquitetura a partir da sua espacialidade interna e externa a si mesma, e da espacialidade que cria ao ser inserida em um lugar, gerando uma fusão com o espaço natural, que é o pressuposto para que a paisagem seja considerada obra de arte.

Esse processo é seguido pelo momento do reconhecimento da obra, a chamada segunda parte da construção teórica brandiana, que trata do instante em que a obra é recebida por uma consciência, sendo esta a abertura que possibilita encaminhá-la à intervenção da conservação. Brandi, em sua primeira obra, *Carminie o della pittura* (1962), deixa clara a ideia central da sua estética, que é o momento do reconhecimento, que se dá de duas maneiras: por um lado, trata da constituição do objeto até a criação da imagem, quando esta

se apresenta ao mundo; o segundo ponto trata da aspiração à beleza, quando o receptor reconhece o objeto na totalidade da imagem do contexto natural e percebe a natureza que ascende à forma e, assim, a forma volta-se à natureza. Em *Segno e immagine* (1960) e *Le due vie* (1966), o autor esclarece sobre a dualidade que acontece na consciência do receptor no momento do reconhecimento da obra como obra de arte, e a forma em que a obra se apresenta na sua autonomia como realidade pura. Sobre a crítica, Brandi aprofundou o estudo em *Teoria generale della critica* (1974), *Struttura e architettura* (1967) e *Codice e struttura nelle arti figurative con un corso monografico sul Brunelleschi* (1967-68), avançando sobre a construção da crítica que deve partir da estrutura da obra e do reconhecimento dos códigos apresentados na imagem.

O aporte teórico exposto por Cesare Brandi será relacionado e interpretado para o conceito de *paisagem como identidade estética de um lugar*, de Paolo D'Angelo. O conceito de D'Angelo será discutido em *Estetica della natura* (2009) e *Estetica e paesaggio* (2009), onde o filósofo mostra a paisagem como resultado de uma construção em um longo processo no tempo, que acontece entre as construções, as quais chama de elementos artificiais e de elementos naturais. Esse processo elaborou uma nova visão espacial da paisagem, e tem na história o motivo pelo qual fundamenta a necessidade de uma elaboração teórica para percebê-la, afirmando que só a disciplina da estética é capaz de refletir sobre a paisagem.

É a estética o ponto fundamental de ligação entre os dois autores. Por isso, a segunda parte do capítulo 2 trata a estética como ponto primordial da ligação entre a teoria de Cesare Brandi e o conceito de Paolo D'Angelo, com o objetivo de mostrar a estética como tema central do desenvolvimento teórico dos dois autores. Cesare Brandi não escreveu uma obra especificamente para tratar da estética, mas deixou clara sua ideia em todo o percurso da construção teórica, tendo como início a obra *Carmines della pittura* (1962) até a sua *Teoria Generale della critica* (1974). Sem qualquer contradição, deixou explícito o seu pensamento sobre a estética direcionada, de forma inédita, ao sentido da crítica da arte, formulando a possibilidade de uma experiência artística, uma experiência que está no processo de criação, como um modelo constantemente reelaborado, que tem início na “constituição do objeto” e na “formulação da imagem” como “realidade pura”.

Para auxiliar o estudo sobre a estética de Cesare Brandi, buscamos a contribuição da obra de Luigi Russo, *Brandi e L'estetica* (1986), na qual o Russo reuniu vários autores para debater pontos fundamentais sobre a estética brandiana, assim como em *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia* (2006), de Paolo D'Angelo, e em “*Cesare Brandi. Teoria e*

esperienza dell'arte" (2004), de Massimo Carboni. Para Paolo D'Angelo, a estética é a disciplina que reflete a noção de paisagem, ao considerar que é o valor estético que fixa a sua identidade e a sua individualidade. Sobre a estética de Paolo D'Angelo, nossa pesquisa parte, especialmente, das obras *Estetica* (2011) e *Estetica e paesaggio* (2009).

Vista a convergência das duas produções teóricas, o terceiro capítulo, "Os métodos e princípios expostos na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, interpretados para o conceito de paisagem como identidade estética de um lugar, de Paolo D'Angelo", busca compreender alguns conceitos desenvolvidos pelos dois autores em suas áreas de investigação, ressaltando e identificando os pontos de aproximação entre eles, que podem ser esclarecidos a partir do próprio conceito de restauração proposto por Cesare Brandi: "a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética, com vistas à sua transmissão ao futuro". Em consonância a isso, nossa pesquisa é subsidiada pelas obras *Teoria da Restauração* (2004) e *Il restauro* (1996), de Cesare Brandi, e *Estetica della Natura* (2008) e *Estetica e Paesaggio* (2009), de Paolo D'Angelo. Para finalizar o terceiro capítulo, apresentamos exemplos, deixados por Cesare Brandi, em que demonstrou a sua compreensão sobre a preservação e a restauração de paisagens italianas. O autor demonstrou, ainda, como ponto principal para a proteção, planos diretores construídos para cada paisagem dentro de suas especificidades.

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de uma base essencialmente bibliográfica sobre a obra de Paolo D'Angelo, trazendo o conceito de paisagem no campo da filosofia e buscando, em um complexo contexto, demonstrar que a paisagem é uma experiência estética. No que diz respeito à obra de Cesare Brandi, destacamos que o autor se dedicou a escrever uma teoria estética buscando resolver o problema da preservação e a restauração das obras de arte e, entre elas, a paisagem.

A bibliografia secundária foi encaminhada a partir de obras de autores que se dedicam a discutir a produção dos dois autores. Elencamos diferentes estudiosos da obra de Cesare Brandi, autor ainda não muito estudado em nosso país, mas reconhecido mundialmente, principalmente pela sua Teoria da Restauração, que trata de uma teoria e um conceito com grande complexidade teórica e conceitual, o que concerne a um mergulho minucioso e cuidadoso sobre a obra dos dois autores, possibilitando a interpretação do conceito de paisagem de Paolo D'Angelo.

A motivação sobre o estudo da paisagem veio das memórias de criança. Nasci em uma cidade pequena, São Lourenço do Sul, no Rio Grande do Sul. O passeio mais importante nos finais de semana era dar uma volta de carro com toda a família pela orla da península, quando meu pai, sempre encantado por essas paisagens, nos mostrava, com muito orgulho, a cidade que se formou rodeada pelas águas da Lagoa dos Patos. As caminhadas pelas areias e as paradas para fazer pequenas jangadas de junco e folhas secas, e, depois, o descanso embaixo das grandes figueiras, árvore típica do lugar, eram sempre regadas por muitas histórias. O passeio terminava no ponto mais alto da cidade, um bairro chamado Lomba, quando era possível admirar o desenho de toda a península, serpenteada por pequenas baías e por grandes áreas verdes.

Essas memórias jamais foram esquecidas. Mais tarde, perto do Arroio São Lourenço, podíamos brincar no velho estaleiro e ver a ponta dos mastros dos antigos navios, naufragados em suas águas profundas. Ao passar por esse lugar, me encantavam as antigas *expor haus* e os engenhos de arroz, que, ainda hoje, têm um tom amarelado, e que, no pôr do sol, se refletem nas águas do arroio. Tempos depois, sempre me perguntava: por que os construtores dessas obras tão simples, tão bonitas e antigas souberam construir suas obras acompanhando e respeitando as curvas do rio e respeitando a altura da vegetação típica da Lagoa? E por que, no final do século XIX, o plano, com desenho quadrangular de Othon Knüppeln, voltou as costas para esta paisagem, que hoje está abandonada?

Esse não é um tema a ser discutido nesta tese, nem mesmo intencionamos responder a essas perguntas, mas foi o impulso fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, o caminho para compreender a paisagem no campo da estética partiu do exercício de aprender a ver e perceber, respeitar e, assim, proteger o produto do homem construído no espaço da natureza, por meio de um conceito e uma teoria consolidados no campo da filosofia, da estética, da história e da crítica, que é o espaço de discussão da paisagem como *identidade estética de um lugar*, conforme compreendido por Paolo D'Angelo.

CAPÍTULO 1 – A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DA PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DA PAISAGEM DE PAOLO D’ÂNGELO

Este capítulo tem como objetivo mostrar a construção do conceito de *paisagem como identidade estética de um lugar*, de Paolo D’Angelo¹ (1956), que foi desenvolvido por meio de uma profunda pesquisa no campo da filosofia, para demonstrar que a paisagem é uma experiência estética. Paolo D’Angelo desenvolve seu conceito considerando a visão de alguns autores, especialmente dos campos da filosofia e da geografia, que defendem a importância de todas as disciplinas discutirem a paisagem, sendo seu objetivo mostrar que esta é um produto da construção humana e, portanto, portadora de valores estéticos, históricos, memoriais. Por ser um bem cultural, D’Angelo entende que o reconhecimento da paisagem deve ser discutido por uma teoria, e sua preservação deve vir de um projeto que a encaminhe para o futuro.

A pesquisa de Paolo D’Angelo mostra que a paisagem é uma invenção da modernidade, que criou uma nova forma de vê-la pelos dados estéticos que a identificam e individualizam. Para tanto, buscou analisar a paisagem estética por um outro viés que se abre para uma discussão sobre a retirada da paisagem do campo da estética, motivo de grande parte das dificuldades existentes ainda hoje, especialmente entre os debates sobre a sua preservação.

Neste sentido, para melhor demonstrarmos o pensamento que move o conceito de paisagem de Paolo D’Angelo e, assim, podermos encaminhá-lo para ser interpretado pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi, iniciamos nossa pesquisa trazendo em paralelo a problemática que envolve a paisagem nos últimos duzentos anos, a partir de um entrelaçamento com os pensadores que discutiram e introduziram a paisagem no mesmo espaço dos bens a serem considerados como patrimônio.

Dessa forma, em nosso plano de estudo, buscamos perpassar por importantes caminhos para mostrar a trajetória do reconhecimento da paisagem estética, desde o final do século XVIII, e para indicar que, ao longo do século XIX, foi sendo retirada desta discussão, quando o espaço foi aberto para outras direções, que passaram a compreendê-la no patamar

¹ É professor ordinário de Estética da l’Università degli Studi Roma, foi vice-presidente da “Società Italiana di Estetica” e membro dos comitês das revistas *Cultura Tedesca*; *Rivista di Storia della Filosofia*; *Studi di Estetica*; *Estetica*. As suas principais áreas de interesse são a estética ambiental, a filosofia alemã, a filosofia italiana contemporânea e a estética de artes visíveis. Entre seus últimos livros estão: *Il problema Croce* (2015); *Ars est celareartem. Da Aristotele a Duchamp* (2014); *Estetica* (2011); *Filosofia del paesaggio* (2010); *Estetica della natura* (2010); *Estética e paesaggio* (2009); *L’estetica italiana del Novecento* (2007).

de disciplinas como geografia e meio ambiente. Na primeira parte deste capítulo, buscamos desenvolver nossa pesquisa pelo viés histórico, a partir de importantes reflexões na área das teorias, que discutiram sobre a ampliação dos bens a serem considerados como patrimônio histórico e sobre a sua preservação, no início do século XX, quando a ideia da paisagem passou a ser vista na relação com os monumentos históricos, com os centros históricos, junto à natureza. Com esses pensamentos, foi reforçada a inclusão dos valores memoriais que estão ligados a ela e foi lançado o olhar sobre a necessidade da sua preservação junto a esses monumentos.

Aqui, discussões em relação ao reconhecimento dos bens culturais ganharam novos olhares, e foram destacados alguns pensamentos que foram fundamentais para uma nova reflexão sobre uma retomada da paisagem vista como valor estético e como um bem cultural.

Entre esses pensadores, em meados do século XX, destacou-se o historiador Cesare Brandi, que teve grande relevância em relação à luta pela preservação das paisagens em seu país, ao escrever uma teoria sobre as obras de arte no campo da estética, entre elas a paisagem, por meio de um método com vista a encaminhá-la a sua Teoria da Restauração. Seus conceitos também contribuíram com o texto final da Carta de Veneza de 1964 e da Carta de Restauro de 1972. Mas, o pensamento brandiano foi especialmente, no que tange a paisagem, muito pouco ou nada discutido.

Neste caminho percorrido por olhares atentos e interessados em compreender e a preservar a paisagem, uma outra discussão foi aberta no final deste mesmo século XX, com reconhecimento da paisagem como “Patrimônio Cultural e Natural da Humanidade”, pela Unesco, questão essa que ampliou de forma significativa a visibilidade e as discussões em torno das paisagens em vários países. Mas simultaneamente a este reconhecimento e entusiasmo, criaram-se desafios, especialmente relacionados às políticas de preservação, que muito foram motivados e provocados pela nova retirada do valor estético da paisagem do órgão internacional.

Trata-se, portanto, de uma longa trajetória, que oscilou entre reconhecimento da paisagem pelo valor estético e busca pela afirmação da paisagem como valor histórico e natural e como obra de arte. Nossa busca com esta trajetória é trazer, na segunda parte deste capítulo, os motivos que levaram, somente no início do século XXI, Paolo D’Angelo a desenvolver um conceito de paisagem, para retomar a discussão e o direito de esta ser discutida também por disciplinas das áreas da estética, da história da arte e da arquitetura.

1.1 A paisagem estética no final do século XVIII e início do século XIX

Para iniciarmos nossa discussão sobre a paisagem, recorreremos à pesquisa de Paolo D'Angelo, partindo da etimologia da palavra paisagem. O aprofundamento sobre o sentido e a forma como é vista por cada cultura teve início com o estudo sobre os países de língua latina, quando ficou marcado o seu nascimento no campo das artes. Considera-se que se trata de neologismos, que aparecem entre o final do século XV e a primeira metade do século XVI, “para indicar não a paisagem real, mas a sua representação: a pintura de paisagem.”² Para D'Angelo, este é o momento no qual a paisagem passa a ser tratada pela estética e vai ser entendida como um ramo da filosofia. Na França, o dicionário *Furetière* registra o termo *paysage* também nos termos de *aspect d'un pays* (aspecto, aparência de um país), o termo em inglês *landscape*, proposto na metade do século XVIII, vem definido como *the prospect of a country* (a visão ou a vista de um país, *paese* – em italiano) e surge ao final do século XVIII.³

A palavra paisagem, conforme confere Paolo D'Angelo, é compreendida hoje na língua alemã como *landschaft*, em holandês é chamada de *landschap* e em inglês é *landscape*,⁴ sendo assim trata-se para o pesquisador de termos que derivam do prefixo *land* (terra). Os vocábulos indicam uma variação etimológica, porque na língua germânica os termos *landschap* ou *landschaft* equivalem a “porção de território”, “região ou parte de regiões”.

Esses termos para D'Angelo, por outro lado, nesses mesmos países, ainda aparecem com um outro sentido, como representação da paisagem, que traz a noção de “reprojetada sobre a natureza, no território real”, ou como aspecto de uma parte do território, “a forma como aparece aos olhos de quem o vê”.⁵

Compreendemos, portanto, que são termos que refletem na forma de condução da ideia de paisagem nesses países e na sua consideração no campo da estética, que já era vista no final do século XVIII e no início do século XIX, na Europa, por uma ótica que provocou grandes e importantes mudanças de paradigmas.

² D'ANGELO, 2009, p. 9.

³ D'ANGELO, 2009, p. 10.

⁴ Para D'Angelo, os termos que iniciam com *Land* já existiam, mas com o sentido de “extensão real de território habitado” (D'ANGELO, 2009, p. 14).

⁵ “riproiettata sulla natura, sul territorio reale”; “il modo in cui esso appare agli occhi di chi lo guarda” (D'ANGELO, 2012, p. 15, tradução minha).

As discussões tiveram início na Inglaterra com a Revolução Industrial, quando a atividade do trabalho foi consolidada com o capitalismo urbano e industrial voltado ao extrativismo e, desta forma, provocaram transformações e devastações nas paisagens. Na França, a Revolução Francesa e o conflito contra a monarquia promoveram destruições e saques em monumentos que representavam o regime monárquico. Sobre esses acontecimentos, segundo Françoise Choay,⁶ o Abade Henri Grégoire fez um balanço dessas destruições da revolução, em um relatório no qual apresentou detalhadamente a história e seu entendimento de que este vandalismo, em contrapartida, impulsionou um movimento para a proteção do patrimônio francês. Choay⁷ situou o problema, da mesma forma, “na tradição pré-revolucionária da filosofia iluminista”. Esse pensamento, para ela, impediu de salientar a descontinuidade provocada pelos movimentos revolucionários sobre a preservação dos monumentos, em uma ação mais concreta. Conforme colocado pela autora, “Da noite para o dia, a conservação iconográfica abstrata dos antiquários cedia lugar a uma conservação real”.⁸

Esses foram conflitos que, ao mesmo tempo, estabeleceram uma nova relação temporal com o passado, que afetou e criou renovados esforços para a preservação das obras de arte mais antigas e da natureza, até então transformadas drasticamente.

Conforme expresso por Françoise Choay,⁹ desde o século XVIII, o distanciamento do que é antigo e o deslumbramento pelo novo, causados por guerras, foram destrutivos e tiveram como consequência o progresso tecnológico e econômico, e desta forma, criaram barreiras quase intransponíveis entre o homem, o seu passado e a sua história. Esse distanciamento aos poucos foi provocando movimentos que foram retirando a possibilidade e a capacidade do homem de perceber o mundo a sua volta, de viver e conhecer a paisagem do cotidiano, de compreender a sua cultura e a própria história, ou seja, justamente o que o motiva e o faz lutar pela sua preservação.

As profundas mudanças, marcantes para a história da modernidade, deixaram ao mesmo tempo reflexões sobre bases importantes, que interferiram profundamente nas políticas sobre a preservação dos bens considerados como patrimônio, bases essas que

⁶ CHOAY, 2001.

⁷ Françoise Choay, ao analisar a obra de Rücker, feita com base em minuciosa pesquisa em documentos, declarou que neste momento estão “as origens da conservação dos monumentos históricos na França” (CHOAY, 2001, p. 95).

⁸ CHOAY, 2001, p. 96.

⁹ Sobre o conflito de ideias e a ampliação sobre o que compreendemos hoje como patrimônio cultural, ver: CHOAY, 2001.

nasceram especialmente no cenário europeu, no final do século XVIII e início do século XIX. Na França, denúncias associadas a uma lúcida reflexão teórica sobre a expropriação de obras de arte de seu país de origem levaram o intelectual e escritor francês Quatremère de Quincy (1755-1849), nome importante no cenário cultural de sua época, quando atuou “em vários campos como arqueologia, história da arte, destinos da produção artística contemporânea”,¹⁰ a questões importantes a respeito da preservação das obras de arte e de sua luta contra a transferência em relação ao contexto do seu lugar de origem. Assim, destacou-se por seus escritos, denunciando essas posturas, que ainda hoje são motivo de reflexão de vários autores e pesquisadores, especialmente no campo da preservação das obras de arte. Uma de suas obras mais importantes, intitulada originalmente como *Lettres à Miranda* 1796, foi traduzida para a língua portuguesa por Beatriz M. Kühl e Paulo M. Kühl, *Cartas a Miranda* (2004). A obra envolve sete cartas enviadas por Quatremère de Quincy ao General Francisco de Miranda (1750-1816), durante o período que Quatremère esteve na prisão, por se colocar contrário aos motivos políticos do Diretório, que apresentava propostas “hegemônicas, totalitárias e conquistadoras”,¹¹ em relação às obras de arte. Essas ideias foram reforçadas por um discurso feito em 1791, por Armand Guy Kersaint (1742-1793), com o intuito de construir a imagem da França como país livre por excelência, herdeira direta de Atenas e de Roma, que deveria tornar-se a capital das artes”.¹²

As cartas, escritas por Quatremère de Quincy, partiram de uma proposta feita pelo General Miranda, para discutir sobre a perigosa postura do general Bonaparte, depois de vencer batalhas no norte da Itália, quando retirou muitas obras de arte de Roma levando-as para Paris. Assim, Quatremère respondeu a suas cartas, por meio de uma crítica que vinha contra essas posturas, especialmente a de impor a “expatriação”¹³ de obras de arte de países conquistados, que, “segundo a lógica oficial, não é que a França exige as obras-primas em

¹⁰ KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 32.

¹¹ KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 35.

¹² Beatriz M. Kühl ainda esclarece em sua pesquisa, na introdução das cartas, feita por Édouard Pommier, na edição de 1989, que “o discurso, somando a uma série de outras ações (como a própria mudança do calendário), e declarações, [...], naquela primeira metade da década de 1790, a Revolução “demonstre solenemente a pretensão de dominar a História, o que é a maneira de proclamar que a França é a herdeira de seu próprio passado e do da humanidade, e que arroga a si mesma o direito de compendiar o patrimônio dos séculos, traduzindo-se numa doutrina da Revolução como “legatária oficial do patrimônio da humanidade” (KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 32).

¹³ Trata-se do discurso feito por Armand Guy Kersaint, que “demonstra solenemente a pretensão de dominar a História, o que é uma maneira de proclamar que a França é a herdeira de seu próprio passado e do da humanidade, e que arroga a si mesma o direito de compendiar o patrimônio dos séculos”, traduzindo-se numa doutrina da Revolução como “legatária oficial do patrimônio da humanidade”, “Daí a política de saque das obras dos países ocupados pelos exércitos republicanos chamada de “expropriação” (KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 36).

virtude de um vulgar direito de conquista; são as obras-primas que reivindicam ser escolhidas pela França”.¹⁴

Quatremère enunciou, segundo Beatriz M. Kühl, “de maneira pioneira: a descontextualização de obras de arte”,¹⁵ desta forma, o autor francês se mostrou com uma postura ética em relação à proteção dos bens que pertencem à comunidade e ao poder público. Sobre isso, Beatriz M. Kühl¹⁶ ainda ressalta o pensamento do filósofo francês: “para ele, deslocar obras não é programar, mas dispersar o conhecimento, pois o estudo das obras de arte exige sua reunião no ambiente em que foram criadas”.¹⁷ Dessa forma, manifesta que os museus não seriam o lugar mais adequado, e “a França proporcionaria apenas um corpo fragmentário”. Ele considerava “Roma um museu”.

Na primeira carta, Quatremère denunciou a ideia, demonstrando que: “o espírito de conquista em uma república é inteiramente subvertedor do espírito de liberdade”.¹⁸ Quatremère parte do questionamento feito por Miranda, especialmente: “quando o senhor me pergunta que efeitos que poderiam resultar, quanto às artes e à ciência, do deslocamento os monumentos da Itália e do desmembramento de suas escolas e de seus museus”.¹⁹ Esse encaminhamento foi feito nas demais cartas, nas quais o escritor expressou seu pensamento e o seu descontentamento em relação a essa postura, compreendendo que ela prejudica o estudo sobre as artes, porque as obras, fora do seu lugar de origem, são incompletas e, assim, os estudos sobre elas são também incompletos. As artes e as ciências na Europa constroem uma república “cujos membros são ligados entre si pelo amor e pela busca do belo e do verdadeiro, que são seu pacto social”.²⁰ Esse pacto tende a unir as nações e a criticar as guerras sangrentas, que as dividem, pois “as artes e as ciências pertencem a toda a Europa, e não são mais propriedades exclusivas de uma nação”.²¹

Quatremère colocou-se contra as “repatriações” e contra as apropriações indevidas e arbitrarias, porque a remoção das obras de seus países natais provoca a dispersão dos estudos, por espalhar o que oferece aprendizados pelo conjunto. Portanto, “se tornam recursos imperfeitos e instrução incompleta”.²² Desta forma, o autor francês antecipou o olhar sobre

¹⁴ Referência feita por Beatriz M. Kühl da obra de E. Pommier, na introdução de QUINCY, 2016, p. 34.

¹⁵ QUINCY, 2016, p. 38.

¹⁶ KÜHL, 2003, p. 101.

¹⁷ KÜHL, 2003, p. 101.

¹⁸ QUINCY, 2016, p. 62.

¹⁹ QUINCY, 2016, p. 62.

²⁰ QUINCY, 2016, p. 62.

²¹ QUINCY, 2016, p. 63.

²² QUINCY, 2016, p. 64.

a importância de conjunto, que somente um século mais tarde vai ser considerado nas políticas e recomendações para a preservação dos antigos centros históricos. Ele defendeu sua posição ao fazer referência ao erro cometido ao desmembrar as obras maiores das menores, feitas no mesmo período, considerando que essa postura prejudica o aprendizado sobre a qualidade de todas elas.

Na segunda carta, Quatremère, de maneira diferente do pensamento de seu tempo, argumentou sobre a sua posição, contrária à criação de museus para abrigar as obras de arte de outros países: “A Itália é uma espécie de museu geral, um depósito completo de todos os objetos apropriados para o estudo das artes. Este país é o único que pode gozar de tal privilégio; ele o retira da própria natureza das coisas [...]”.²³

Na terceira carta, falou especialmente de Roma como um museu e, dessa forma, dos “efeitos funestos [...] de qualquer dispersão dos monumentos antigos de Roma”.²⁴

[A] decomposição do museu de Roma²⁵ seria a morte de todos os conhecimentos dos quais sua unidade é o princípio. O que é antigo em Roma se não um grande livro cujas páginas foram destruídas ou dispersas pelo tempo, e do qual as modernas buscas preenchem, todos os dias, os vazios e reparam as lacunas? O que faria a potência que escolhesse alguns dos monumentos mais curiosos para exportá-los e deles se apropriar? Precisamente aquilo que faria um ignorante que arrancasse de um livro as folhas onde encontrasse ilustrações.²⁶

Quatremère demonstrou uma ideia de museu distinta do conceito comum de sua época: para ele, as obras não devem sair do seu lugar de origem. O museu é o próprio conjunto dos monumentos da cidade que guarda as mais distintas produções no seu lugar originário, e desta forma, esse conjunto deve ser preservado na sua totalidade e não desmembrado.

Desmembrar o museu de antiguidades de Roma seria uma loucura ainda maior e com uma consequência ainda mais irremediável. Os outros sempre podem ser completados novamente: o de Roma, nunca mais. O lugar que ocupam os outros é com muita frequência independente do gênero da sua ciência: o de Roma foi lá colocado pela própria ordem da natureza, que quer que ele só possa existir ali; o próprio território faz parte do museu.²⁷

²³ QUINCY, 2016, p. 69.

²⁴ QUINCY, 2016, p. 80.

²⁵ Beatriz M. Kühl, em nota, salienta que “Quatremère posicionou-se veemente contra o museu instituição, o museu-depósito, tema que debaterá ao longo de sua vida em diversas polêmicas”. (KÜHL, Beatriz in QUINCY, 2016, p. 39).

²⁶ QUINCY, 2016, p. 80.

²⁷ QUINCY, 2016, p. 81.

Com essa ideia, ainda declara a sua compreensão sobre a totalidade do conjunto das obras no seu espaço natural e, dessa forma, reconhece, antecipadamente, a paisagem na totalidade da imagem percebida.

O verdadeiro museu de Roma, aquele de que falo, compõe-se, é verdade, de estátuas, colossos, templos, obeliscos, colunas, termas, circos, anfiteatros, arcos de triunfo, túmulos, estuques, afrescos, baixos-relevos, inscrições, fragmentos de ornamentos, materiais de construção, móveis, utensílios etc., mas ele não se compõem menos de lugares, sítios, montanhas, pedreiras, rotas antigas, posições respectivas de cidades arruinadas, de relações geográficas, relações de todos os objetos entre si, de lembranças, de tradições locais, de usos ainda existentes, de paralelos e de aproximações que só podem ser feitos no próprio lugar.²⁸

Assim, reconheceu como “*museu de Roma*” ou “*a cidade de Roma como um museu*”. A ideia foi inovadora em vários sentidos, primeiro, por tratar da relação das obras como conjunto, não isoladas entre si e nem mesmo isoladas do espaço natural, mas sim reunidas, com as características geográficas do lugar, as estradas antigas, que encontram cidades arruinadas. Aqui demonstrou a importância do contexto, dos aspectos do que é visível. E, da mesma forma, reconheceu as memórias intrínsecas neste contexto, as tradições e os aspectos culturais. Com essa visão alargada do lugar, Quatremère trouxe características importantes ao compreender o que hoje está na relação entre o patrimônio imaterial ou subjetivo. Ao enfatizar o conjunto das obras no seu contexto natural, o autor trouxe um modo de perceber a paisagem e o seu valor cultural ligado às formas de fazer a arte e a sua relação com o espaço.

Quatremère, na quarta carta, reconheceu a importância do ensino das artes de imitação com o mesmo interesse das ciências, indicando o quão fundamental é para os estudantes de arte perceber os aspectos mais sensíveis, que “são os modelos do belo”.

O efeito mais ativo desses monumentos sobre aqueles que os estudam resulta precisamente de sua reunião. Não quero entrar aqui na discussão metafísica do belo absoluto e do belo relativo. O que está fora de questão é que sempre julgamos por relação e por comparação. Nas obras de arte, sobretudo, a impressão do belo, mais independente das paixões ou da ação dos sentidos, não é outra coisa a não ser o resultado de um julgamento que fazemos com auxílio do paralelo que se estabelece em nosso entendimento.²⁹

Não seria possível dizer, com efeito, se a própria inferioridade das obras mais ou menos desprovidas dessa beleza, e que valorizam aquelas que a possuem, não é ainda mais eficaz do que a superioridade destas últimas para a busca do belo e para o ensino das artes. Sempre observei que a prova negativa nessa questão era a mais fácil e não era a menos útil para essa teoria. Existem, assim, nas obras inferiores do antigo, colocadas ao lado das excelentes, uma propriedade demonstrativa, uma virtude instrutiva, que as obras-primas isoladas não poderiam nos oferecer. Deriva

²⁸ QUINCY, 2016, p. 81-82.

²⁹ QUINCY, 2016, p. 93.

disso, como para muitas outras coisas, que percebemos algumas vezes mais pela privação do que pela fruição. Sim, todos esses graus secundários dos produtos antigos servem mais do que podemos expressar para o estudo do belo e do verdadeiro, seja como objeto de demonstração, seja como pontos de comparação que destacam e fazem brilhar ainda mais as obras superiores.³⁰

Sobre a discussão colocada pelo autor a respeito da relação do belo com a arte, parece que o argumento utilizado por ele foi de igual forma inovador, ao compreender que a beleza é um julgamento individual do sujeito ao perceber a obra no espaço. Assim, ressaltou a importância do ensino para ver a união das coisas, antecipando também, neste sentido, a ideia do reconhecimento de uma paisagem.

Também, fez referência às obras menores e desprovidas de belezas e às superiores, ao reconhecer que a preservação não deveria ser somente realizada sobre grandes monumentos, mas também sobre as obras menores que conformavam o seu entorno. Aqui, é possível remeter aos textos, especialmente do início do século XX, com as teorias de Gustavo Giovanoni e Alois Riegl, no campo da preservação dos conjuntos urbanos. E, conforme colocado por Beatriz Kühl,³¹ na introdução desta tradução de 2016, esses reflexos podem ser identificados na obra de Viollet-le-Duc e John Ruskin.

Para Beatriz Kühl, trata-se de uma “*argumentação, de maneira igualmente inovadora*”,³² quando Quatremère reconhece:

Que artista não experimentou na Itália essa virtude harmônica entre todos os objetos das artes e o céu que os ilumina, e o lugar que lhes serve de fundo, essa espécie de encanto que comunicam as belas coisas, esse reflexo natural que obtém todos os modelos das diferentes artes postos à vista uns com os outros em seu lugar natal? Eu lhe falei em minha última carta da necessidade desse contato entre todos os materiais de estudo para a ciência. Mas para o estudo das artes do desenho é com ainda mais veracidade que se pode dizer que o próprio território faz parte do museu de Roma. Que digo, fazer parte? O território é, ele mesmo, o museu. E quantos artistas não lamentam que esses tesouros da escultura não podem ser colocados em paralelo com os templos da Grécia, com os monumentos da Ática! Em vez de fazê-lo emigrar para regiões hiperbóreas, qual será, antes, a potência caridosa que os devolverá à sua pátria primeira? É ali que o céu, a terra, o clima, as formas da natureza, os usos, o estilo dos edifícios, os jogos, as festas, as vestimentas estariam ainda em harmonia com seus antigos hóspedes.³³

Quatremère reconheceu o aspecto histórico, fazendo uma leitura dos dados físicos que se apresentaram, apontando a cultura igualmente imersa no espaço natural, ao colocar a

³⁰ QUINCY, 2016, p. 94.

³¹ KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 54-55.

³² KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 40.

³³ QUINCY, 2016, p. 99-100.

ideia da totalidade do que vê. Beatriz Kühl, sobre isso, trouxe a visão de Antonio Pinelli,³⁴ quando ele nota como Quatremère derruba as barreiras hierárquicas entre gêneros artísticos e, dentro deles, além de reivindicar a natureza histórica profunda das obras de arte, por seu enraizamento nas condições históricas em que ficaram criadas, ligadas ao contexto em que foram produzidas. Sobre isso, Quatremère esclareceu que para as pessoas de seu tempo, Roma se tornou o que era a Grécia para os antigos romanos.

E Cícero não falava apenas para os estudantes de Roma, que iam, todos, cultivar as musas na sua terra natal; mas ele sentia que as belas coisas que havia visto na Grécia não mais lhe pareciam tão belas em Roma. É que elas ali estavam desprovidas dessa harmonia que as faziam valer; é que estavam despojadas desse acompanhamento que atuava como conjunto, desse concerto de coisas e de ideias, de formas e de sentimentos, de admiração pública, de afeições, de simpatia, que formam como que a atmosfera dos modelos do belo.³⁵

Quatremère, da mesma forma, reconheceu e criticou as obras repatriadas pelos romanos, porque não eram harmoniosas no lugar em que se encontravam e porque a população não reconhecia nelas a sua cultura. Para Quatremère, as obras perderam a beleza, visto que não mais havia a relação delas com o espaço natural.

O autor tinha especial interesse e reconhecia a importância da preservação de Roma, para as escolas de arte. Como afirmava, o aprendizado sobre as obras deve ser sobre o que acontece com elas no próprio espaço em que estão inseridas.

Mas com isso, trarão aquilo que faz com que elas sejam escolas, ou seja, todos os meios de ensinar inerentes ao lugar, ao conjunto, à reunião que lhes confere o preço e o valor? Trarão todos esses graus de comparação, todas essas relações variadas, todos esses elementos de estudo sem os quais os modelos de arte se tornam, com frequência, apenas objetos de curiosidade? Serão trazidas, com esses pedaços destacados de cada escola, as razões físicas e morais das diferentes maneiras de desenho e de cor que distinguem cada escola? Será trazida a harmonia de cada uma dessas maneiras com o lugar, o clima, as fisionomias, a cor local, as formas da natureza? Será trazida essa potência que exerce sobre os sentidos o espetáculo grande e geral de um gosto nacional e essa força do hábito que, como o ar ao redor, penetra por todas as partes e essa virtude instrutiva que os estudantes recebem, sem perceber, de todos os objetos que os cercam? Se não lhes trouxerem tudo isso, o que lhes será trazido?³⁶

Neste texto, Quatremère esclareceu sobre a importância de compreender as obras de arte no conjunto dos aspectos físicos, em que também estão as cores, as formas da natureza, o clima, as fisionomias e os aspectos morais nos dados subjetivos. Enfatizou o

³⁴ Ver nota em KÜHL, Beatriz M. in QUINCY, 2016, p. 31-32.

³⁵ QUINCY, 2016, p. 101.

³⁶ QUINCY, 2016, p. 121.

reconhecimento de cada lugar na sua individualidade, que é o que a identifica como única. Essas colocações, mais uma vez, antecipam questões sobre a compreensão da paisagem, que vão ser colocadas somente a partir da segunda metade do século XX, período que vai avançar de forma determinante em relação às teorias e, em especial, a consideração da paisagem como um bem cultural.

Será sempre necessário para seus artistas ir beber nessas massas tão majestosas de Roma moderna, que são como ossatura da Roma antiga, nesses planos tão ricos e tão variados, nessas pomposas colunatas de São Pedro, nesses pórticos de todos os tipos, nessas praças, nessas fontes, nessas abóbadas antigas e modernas, nessas pitorescas ruínas, as grandes lições da de oração, dessa arte que sabe embelezar nossas festas e que pelos seus encantadores artificios faz reviver em nossos teatros os lugares e países onde o poeta situa sua ação. Sem dúvida o senhor não acredita que seja possível encaixotar as vistas de Roma.³⁷

Será sempre necessário para seus artistas ir a essa grande escola da paisagem, seguindo os traços de Salvador Rosa, de Claude Lorrain, de Gaspre, de Poussin, estudar os traços eruditos, os efeitos ousados e vivazes, os sítios, os pontos de vista cuja imitação logo se extingue, quando ela acessa de iluminar-se pela chama da natureza.³⁸

“Será sempre necessário ir à Itália, mesmo que seja apenas para aprender a estudar, mesmo que seja apenas para aprender a ver.”³⁹ Compreender a obra de Quatremère, sob a ótica da paisagem do ponto de vista da estética, possibilita desvendar questões que nos convidam a adentrar por caminhos importantes e fundamentais, ainda hoje pouco explorados, por exemplo, a visão complexa e ampla do intelectual francês e a sua luta pela preservação das obras arquitetônicas monumentais ou menores, no estado em que foram encontradas, na sua relação com os aspectos naturais, climáticos, geográficos, ambientais, e no seu lugar originário. Da mesma forma, o autor incluiu, além dos aspectos físicos, o contexto memorial, histórico e cultural de cada lugar na sua individualidade, quando defendeu o ensino público sobre as obras de arte, no seu próprio espaço originário. Quatremère defendeu o direito público sobre os bens comuns e o direito dos estudantes, ressaltando a necessidade do conhecimento como fato fundamental para a preservação. Essas defesas denunciam seu envolvimento político na luta pela preservação dos legados das culturas, das artes e do ambiente natural.

Quatremère de Quincy também fez importantes referências à restauração das obras de arte, como a dos verbetes da *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, na qual tratou dos

³⁸ QUINCY, 2016, p. 105.

³⁹ QUINCY, 2016, p. 106.

temas “Restauração”, “Restaurar”, “Restituição” e “Ruína”.⁴⁰ Para Beatriz Kühnl, esses verbetes antecipam vertentes construídas no século XIX, visto que na época eram feitas como *rejuvenescimento* ou *restabelecimento* das obras, quando chamou atenção para os “complementos que poderiam ser feitos, ainda com formas simplificadas, reencontrando a harmonia do conjunto, sem induzir o espectador ao engano [...]”.

Esse olhar de Quatremère de Quincy reverberou na Europa do século XIX, fortemente, em políticas de preservação, e refletiu especialmente na retomada das discussões da paisagem e da estética, que aconteceu ao longo do século XX, especialmente na Europa. Ao antecipar um pensamento em relação às discussões sobre a ampliação dos bens considerados patrimônio e, neste contexto, a inclusão da paisagem e seu valor estético, trouxe questões importantes, que muito contribuíram para o desvio da compreensão da paisagem como pintura naquele momento.

Assim, o olhar atento e sensível de Quatremère de Quincy deixou um legado fundamental, a partir de uma percepção, que prospecta e antecipa a ideia da paisagem como uma experiência do observador e a importância de ser discutida no campo da história e da natureza.

Na mesma época, um outro nome importante na língua alemã, que se destacou entre o final do século XVIII e o início do século XIX, foi o do famoso geógrafo, naturalista, ambientalista e viajante alemão Alexander Von Humboldt, (1769-1859). Descendente de família nobre da Prússia, teve formação clássica, foi poliglota, estudou geologia, botânica, filologia e estudou sobre comércio. E neste período descrevia a paisagem a partir dos seus dados ambientais, naturais e científicos, mas ao mesmo tempo demonstrava *encantamento estético*, a partir de uma “extraordinária maestria descritiva”.⁴¹

Com forte envolvimento em movimentos políticos da época, Alexander Von Humboldt testemunhou a Revolução Industrial e percebeu antecipadamente que as novas atividades para o crescimento econômico com bases na extração dos recursos naturais estavam transformando e destruindo a natureza. Testemunhou também a Revolução Francesa e a Revolução Científica no século XIX, da qual participou e foi uma das personagens mais importantes. Participou de episódios de guerras e revoluções na Europa e do retorno dos regimes totalitários.

⁴⁰ O texto foi traduzido por Beatriz M. Kühnl, em “Quatremère de Quincy e os verbetes: Restauração, Restaurar, Restituição, Ruína” e publicado na revista *Rotunda* (n. 2, p. 107-117, 2003).

⁴¹ QUINCY, 2016, p. 2.

Foi um cientista que viajou pelo mundo para conhecê-lo cientificamente e, assim, viu que a terra era como um organismo vivo: tudo estava integrado e se tratava de um complexo único e multidisciplinar, interligado às ciências astronômicas, ciências químicas, botânica, geográfica e zoológica.

As viagens foram as grandes experiências da vida de Humboldt e o motivaram a descrever a natureza com olhar de cientista e com olhar de esteticista. Na obra *A invenção da natureza: A Vida e as Descobertas de Alexander Von Humboldt*,⁴² 2016, a autora Andrea Wulf buscou resgatar a importância dos estudos de Humboldt para o século XIX, nos quais demonstrou a natureza simultaneamente pelo seu valor estético e científico, unindo a arte e as ciências. A autora seguiu todos os percursos feitos pelo cientista e o seu olhar atento para conhecer e desvendar todos os continentes. Assim, escreveu sobre a trajetória do homem que estava entre os mais famosos do mundo em sua época e deixou um legado especialmente, nos escritos que fez da viagem ao Novo Mundo, quando o descreveu a partir das paisagens e das belezas da América.

Humboldt, ao descrever cenas da natureza, a reconhecia por suas belezas; “Era uma cena encantadoramente bela”.⁴³ Para Andrea Wulf, o geógrafo percebeu a natureza pelo seu valor estético, o que nenhum outro cientista tinha feito até então. Sobre as corredeiras do Orinoco acrescentou: “iluminadas pelos raios do sol poente” como se um rio feito de névoa estivesse “suspenso sobre seu leito”.⁴⁴ Da mesma forma, “fez medidas e registros científicos de cada lugar em que passou, mas também descreveu como aros coloridos reluzem, desvanecem e reaparecem”, nas corredeiras sobre a lua “cingida por anéis coloridos”. Wulf ainda destacou: “o que fala à alma escapa das nossas medições”.⁴⁵

No final dessa grande expedição, Alexander von Humboldt publicou, na França e na Alemanha, Quadros da Natureza (*Ansichten der Natur e Tableaux de la Nature*). Sobre esse vasto material deixado pelo cientista alemão, a Doutora Lúcia Ricotta V. Pedras, em seu artigo “A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza” (2000), buscou compreender a obra de Humboldt partindo de suas “apresentações vivas”, com mapas e representações pictóricas de plantas e animais, por meio dos quais ampliou seu gosto pela natureza e pelo “estado da ciência”, e sobretudo, buscou compreender as paisagens e a forma como o cientista as reconheceu.

⁴² HUMBOLDT, 2019.

⁴³ HUMBOLDT, 2019, p. 117.

⁴⁴ HUMBOLDT, 2019, p. 117.

⁴⁵ HUMBOLDT, 2019, p. 117.

Lúcia Pedras enfatiza que Humboldt observou as propriedades físicas da paisagem, para reproduzir a “imagem refletida na imaginação e no pensamento do homem”.⁴⁶ Ainda na paisagem do novo mundo, procurou revelar a “experiência do espaço” e o sentido do olhar sobre a natureza. Através de uma escrita transparente, queria que o seu leitor visse pelos seus próprios olhos cada paisagem desenhada. A ideia era descrever a natureza sem perder a força do natural e da evolução de cada lugar, partindo de um juízo perceptivo muito apurado. Propiciou, desta forma, uma “evocação reveladora da experiência do espaço”.⁴⁷

A paisagem de Humboldt, conforme compreendeu a autora, induz ao exercício constante de uma mente curiosa que tentou encontrar algo novo, quando desenhou seus quadros sobre uma realidade físico-espacial e sobre o que é visível. Com gosto pela natureza, a partir do olhar estético, descreveu a topografia dos lugares qualificando o olhar do viajante, caracterizou as figuras e desenhos feitos por ele, de uma forma que demonstrava a sua intenção em apresentar a imagem viva da paisagem, especialmente pela informação visual. Tratava-se de uma descrição especulativa, baseada em uma escrita que era a base estruturadora do seu trabalho.

Lucia Pedras buscou compreender a paisagem de Humboldt através de uma “atestação da imagem visual”,⁴⁸ que é descrita através de uma “especulação científica”, pelo fato de o cientista estar em contato direto com a paisagem. A pesquisa de Lucia Pedras percorre uma avaliação profunda desta experiência vivida pelo cientista, que em seu discurso enfatizava a experiência cognitiva que recaía sobre um discernimento do olhar quando se encontra no espaço natural. Trata-se de uma “descrição do mundo”, que vai ser entendida pela arte de ver, divulgar e representar pictoricamente a imagem visual.

Desta forma, a autora escreveu sobre a experiência de Alexander von Humboldt, especialmente voltada a uma escrita fiel da realidade, e assim, abordou os sentimentos que a paisagem suscitava. Ao mesmo tempo, Lucia Pedras compreendeu que se tratava de uma experiência na qual tudo o que se vê, para Humboldt, é mensurável, o que coloca a sua concepção estética na mesma medida que as descrições científicas: “Onde a forma de conhecer é a medição fiel da realidade reproduzida em quadros a ênfase da experiência cognitiva recai sobre o discernimento do olhar para transformar as imagens visualizadas junto ao natural em imagem fotografada junto a escrita do livro”.⁴⁹ Ou seja, as vivências e

⁴⁶ PEDRAS, 2000, p. 99.

⁴⁷ PEDRAS, 2000, p. 99.

⁴⁸ PEDRAS, 2000, p. 99.

⁴⁹ PEDRAS, 2000, p. 100.

as artes, ambas, para ele, dependiam da percepção do cientista e da idealização do conceito de paisagem.

Para a autora Lucia Pedras, Alexander von Humboldt descreveu as paisagens da América comprometido com a ciência e com uma visão heterogênea dos animais, dos terrenos, das forças da natureza e dos seus efeitos para o homem e, assim, definiu a sua noção de paisagem, a partir da fisionomia das plantas, que era a fisionomia da realidade. Era por um olhar à distância que o cientista se deslumbrava e experimentava esteticamente as cenas da natureza. Assim, a autora compreende que a paisagem para Humboldt foi apresentada pelas diversas regiões que visitou, quando, “segundo avaliação de Humboldt, o leitor era levado a ver quase com seus próprios olhos”.⁵⁰ E neste contexto, o que proporciona o alinhamento da paisagem do Novo Mundo é o conceito de massa. Por este conceito, ele entendeu o que era considerado impenetrável ou desconhecido – a diversidade e o diferente, mas ao revelar a paisagem do Novo Mundo, despertou uma “evocação reveladora da experiência do espaço”.⁵¹

Neste sentido, compreendeu que a paisagem de Humboldt é uma paisagem que se encontra na intersecção entre a imagem poética e a imagem científica que foi estabelecida por ele. Aqui ele encontrava a beleza do conjunto que submete os dados materiais à composição ideal e, desta forma, buscou legitimar a paisagem da América a partir das diferenças que encontrou em cada lugar. É uma paisagem descrita através das características da fisionomia de uma região. Não se tratava de uma escrita científica para descrever uma paisagem, mas era um meio de divulgar a “expressão pitoresca” da forma apresentada. Tratava-se, segundo Lucia Pedras, da paisagem de Humboldt deixar de ser uma superfície que faz conhecer uma realidade material particularizada da América para se tornar a representação da medida única dentro da qual a realidade americana é idealmente cognoscível.

Esta importante pesquisa sobre Alexander von Humboldt mostra a compreensão do autor sobre a percepção, que envolve o conjunto dos elementos materiais, como a unidade da imagem. Desta forma, demonstrou a paisagem na sua relação com as características físicas e geográficas na natureza de cada lugar, a partir de cores, dos tons e da complexidade de cada organização. Também, deixou clara a compreensão da paisagem e o reconhecimento

⁵⁰ PEDRAS, 2000, p. 98.

⁵¹ PEDRAS, 2000, p. 99.

da estética como uma experiência vívida, e da mesma forma, considerou a importância dos aspectos científicos.

Mas Humboldt foi muito próximo aos filósofos e artistas Goethe e Schiller, que compartilharam esse pensamento, que estava muito próximo ao Romantismo. D'Angelo trouxe, então, o exemplo da obra *Exposizione del mio sistema filosofico* (1801), de Friedrich Schelling (1775-1854), um escrito sobre a beleza e sobre o conhecimento da natureza. Nela o autor tratou ambos com o mesmo valor, e incluiu a filosofia da natureza, finalizando seu pensamento desta forma: “do absoluto centro de gravidade, em que, como as duas somas das mais altas expressões de indiferença, a verdade e a beleza caem”.⁵² Ou no aforisma escrito dez anos depois, quando afirma que a “revelação da divindade e do todo faz cessar o conflito entre as ciências, a religião e a arte”.⁵³

Johann W. von Goethe (1749-1832), que era antirromântico, expressou sua compreensão sobre a natureza da seguinte forma: “Ninguém queria admitir que a ciência e poesia pudessem combinar. Esqueceu-se que a ciência surgiu da poesia, nem se considera também, com a mudanças dos tempos, que os dois poderiam se encontrar amigavelmente, com benefício mútuo”⁵⁴. Para Paolo D'Angelo, o Romantismo foi o último período no ocidente em que foi possível ver a relação estética com a natureza.

Alexander von Humboldt descreveu as paisagens com o olhar do observador, quando percebe a paisagem na sua materialidade, e também relatou sobre essa experiência vivida. Esse pensamento denota a sensibilidade do autor, sua compreensão sobre a paisagem estética e a importância que atribui ao conhecimento da arte para ver as paisagens, ao buscar descrever a atmosfera e a fisionomia dos lugares. Da mesma forma, também, antecipou a importante discussão atual sobre as diferentes disciplinas que se ocupam da paisagem, reconhecendo a necessidade do conhecimento científico desses elementos, que esmiúçam o olhar através dos instrumentos de trabalho. Assim, compreendeu a natureza como um organismo único. O legado deixado pelo cientista Humboldt é fundamental para o estudo da paisagem, ainda em nossos dias.

Os dois autores, Quetmère de Quincy e Alexander von Humboldt, hoje são quase esquecidos, especialmente em nosso país, mas os legados deixados por eles muito

⁵² “Dell assoluto centro di gravita, in cui, come le due somme espressioni dell'indifferenza, cadono verità e bellezza” (D'ANGELO, 2008, p. 36, tradução minha).

⁵³ D'ANGELO, 2008, p. 36.

⁵⁴ “Nessuno voleva ammettere che si potessero combinare scienza e poesia. Si dimenticava che la scienza è uscita dalla poesia, né si considera anche, mutando i tempi, le due potrebbero amichevolmente ritrovarsi, con vantaggio reciproco” (D'ANGELO, 2008, p. 360, tradução minha).

influenciaram pensamentos importantes, especialmente na Europa dos séculos XIX, XX e XXI no campo da preservação do patrimônio histórico e artístico e sobre a compreensão da paisagem e seu valor estético.

1.2 A paisagem como história, cultura e natureza e as teorias e políticas do final do século XIX e início do século XX

A influência do pensamento científico no meio das artes ao longo do século XIX criou um fio condutor no campo do estudo da paisagem e, aos poucos, foi estabelecendo um novo percurso, que contribuiu com a ampliação dos conceitos e teorias na área da preservação do patrimônio histórico e da paisagem, que começou a ser discutido mais profundamente, especialmente, a partir do início do século XX.

As muitas destruições que aconteceram pelos conflitos bélicos neste período estabeleceram, em contrapartida, a necessidade de uma lei para proteger as artes e as culturas no continente europeu. Desta forma, em 1874, foi escrita a “*Declaração Internacional Interessada nas Leis e Costumes da Guerra*”,⁵⁵ que considerou a cultura como um patrimônio comum da humanidade, e os tesouros artísticos destruídos foram considerados insubstituíveis. Assim, a cultura passaria a ser valor da humanidade, e os prédios que estavam sob proteção deveriam ser sinalizados de forma visível. Segundo Jukka Jokilehto,⁵⁶ esta declaração não saiu do papel, mas em 1899 e em 1907, foram realizadas conferências em Haia, com o intuito de preparar uma convenção internacional para discutir sobre a proteção dos monumentos ligados à religião, à arte e à ciência.

Desde então, foi colocada em pauta a preservação da paisagem, especialmente devido ao crescimento das cidades, à necessidade de novas estradas para a movimentação de turistas e à industrialização crescente, nos países europeus.

Ainda, muitos encontros foram realizados para discutir a preservação e restauração desses monumentos neste período, porque, até então, os olhares estavam voltados aos monumentos arquitetônicos, especialmente aos que representavam a nação. Contudo, desde o final do século XIX, os graves problemas urbanísticos na Europa levaram os arquitetos a discutir sobre novos projetos que contavam, especialmente, com a demolição de grandes espaços urbanos, sobretudo nas áreas mais antigas das cidades. Esse movimento provocou uma reação e preocupação dos preservacionistas em relação aos centros históricos e às

⁵⁵ JOKILEHTO, 1986, p. 4.

⁵⁶ JOKILEHTO, 1986, p. 2.

idades antigas e, assim, por outra via, geraram oportunidade para discutir espaços, repensando esses parâmetros adotados, porque se tratava de resoluções que não eram suficientes para salvar os antigos centros.

Neste contexto, a preservação das paisagens no início do século XX teve, especialmente na Itália, um olhar especial, sendo o primeiro país a criar uma lei para a proteção das suas paisagens. A primeira lei foi criada em 1905, para proteger a floresta de pinheiros em Ravenna e, junto a essa, uma lei de proteção das belezas naturais que incluíam os valores históricos, com o mesmo valor atribuído às obras literárias e às artes dos lugares. Desta forma, a tutela da paisagem era vista no mesmo patamar que a proteção do patrimônio artístico.

Segundo Paolo Bonetti,⁵⁷ nos primeiros anos do século XX, a Itália já havia conhecido uma lei orgânica sobre a paisagem e o ambiente. Começou com Benedetto Croce (1866-1952), então *Ministro della Pubblica Istruzione*, no último governo de Antonio Giolitti, quando apresentou ao Parlamento um desenho de lei “*para a protecção da beleza natural e dos edificios de especial interesse histórico*”, e concluído no Item 1’11, em junho de 1922, no art. (I c. I) a emenda que incluiu “os jardins, as florestas, as paisagens, as águas, e todos aqueles lugares e objetos naturais que temos interesses, acima citados”. E tutelava, da mesma forma, as coisas imóveis não somente pela sua relação com as belezas naturais, mas também pela relação que tinham com a história civil e com a literatura. Neste sentido, a própria Constituição Republicana tutelou o patrimônio histórico-artístico da nação.

Por esta via, compreendemos importante buscar por referenciais teóricos que discutiram sobre o destino da arte e da cultura no século XX, que abriram um importante espaço de reflexão sobre a preservação das obras de arte e que incluíram a paisagem no debate sobre a possibilidade e formas de preservá-las para encaminhá-las às gerações futuras. Neste contexto, algumas vozes importantes de intelectuais sensíveis e preocupados com a preservação das obras de arte abriram espaço para a noção de monumento histórico e, mais tarde, para a paisagem como patrimônio.

Na Áustria, o historiador de arte, que fez parte do grupo de professores da Escola de Viena de História da Arte, Alois Riegl (1858-1905), trouxe contribuições inestimáveis para o campo da teoria e da prática da preservação dos monumentos históricos, especialmente na

⁵⁷ BONETTI, 2015, p. 1.

construção de normas que foram revisadas e desenvolvidas, por meio da forma como a sociedade compreendia os monumentos históricos. Para Beatriz Kühn,

Riegl deu passos fundamentais para consolidar a preservação de bens culturais como um campo disciplinar autônomo, que deixou de ser apenas um “auxiliar” da história da arte, (assim como também contribuiu para a consolidação da própria história da arte como campo autônomo em relação à “história geral”), passando a assumir características próprias, podendo, por sua vez, oferecer contribuições para a própria historiografia e para a criação artística contemporânea. Elaborou proposições prospectivas, que permanecem válidas ainda hoje, contendo elementos que podem ser continuamente explorados.⁵⁸

Riegl teve importância fundamental para a historiografia e também para a criação das artes na contemporaneidade. A Áustria, desde a metade do século XIX, nas ações de restauração, ainda adotava as ideias de refazimento e de completamento dos estilos dos monumentos. Mas, Riegl reorganizou a tutela dos monumentos austríacos, quando nomeado presidente da Comissão em 1903, assim, elaborou o texto *O culto moderno aos monumentos: a sua essência e a sua Origem*⁵⁹ (1903), que passou a fazer parte do “projeto de organização legislativa para a conservação na Áustria”. Desta forma, escreveu sua obra, por meio de uma discussão teórica para fundamentar suas leis, em um segundo momento, tratou da tutela dos monumentos, apresentando no final a proposta de lei e as formas de aplicação.

De forma respeitosa, fundamentou o documento histórico, incluindo a arquitetura maior, a arquitetura menor e a malha urbana. Para o autor austríaco, os monumentos históricos não eram somente as obras de arte excepcionais, mas todas as obras feitas pelos homens que fossem reconhecidas há mais de sessenta anos pelos críticos. Dessa maneira, apontamos algumas questões levantadas pelo autor austríaco, que remetem ao propósito desta pesquisa, que é compreender a trajetória de conceitos que contribuíram para a compreensão da paisagem como patrimônio.

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos).⁶⁰

Riegl considerou esses monumentos pelo seu valor rememorativo intencional e os diferenciou pelos valores estéticos e históricos, porque fazem parte de todas as culturas.

⁵⁸ KÜHL, 2006, p. 20.

⁵⁹ Publicado no Brasil pela editora Perspectiva, em 2014, com tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel.

⁶⁰ RIEGL, 2014, p. 31.

Compreendeu que o valor antigo do monumento apresenta-se pelo seu “*aspecto inatural*”,⁶¹ que não é identificado pelo estilo, mas tem a intenção de influenciar as grandes massas, contrapondo-se ao tempo presente.

Compreendeu que o valor histórico se coloca como representação de um estágio anterior de evolução individual de um domínio qualquer da atividade humana,⁶² mesmo ambos sendo valor de memória.

Compreendeu a discussão relativa à preservação das obras e à relação com o tempo presente, ao tratar do “*aspecto antigo*”, ao pressupor o monumento percebido no instante presente, antecipando discussões importantes para a restauração ainda hoje. E ao trazer o valor histórico como “*representação do estágio evolutivo*”, o autor antecipa a base da concepção da história moderna.

Compreendeu que o culto do valor histórico deve zelar pela manutenção dos seus monumentos em estado atual, levando à exigência de uma intervenção que detenha o curso da evolução natural, no limite dos poderes humanos.⁶³ Essa consideração feita por Riegl traz outra contribuição importante ao envolver a historicidade do monumento, ou seja, a intervenção no momento presente. Para ele, trata-se de uma divergência entre o monumento antigo e o monumento histórico, considerando que ambos se colocam na memória.

Compreendeu que o prazer que as pessoas sentem frente ao monumento não acontece só pelo valor de antiguidade, mas sim pela satisfação de poder reconhecer o monumento dentro do conceito de estilo. Assim, ponderou: o “saber histórico ainda será para eles uma fonte estética, com e ao lado do sentimento do valor de antiguidade. Essa satisfação certamente não é imediata (ou seja, artística), mas científica, pois pressupõe um conhecimento de história da arte.”⁶⁴ Da mesma forma, esclareceu sobre a necessidade da educação, para reconhecer as obras de arte.

Defendeu a base do *Kunstwollen* ou “querer da arte” como um “impulso estético e o germe da arte”; é um valor dinâmico, uma força real. Para o historiador austríaco, “é o princípio do estilo, que deve distinguir-se do caráter exterior do estilo”.⁶⁵ Trouxe, assim, contribuições fundamentais para as discussões na área da restauração que ainda hoje não foram superadas, como o valor relativo da arte, que para Riegl, encontra-se em constante

⁶¹ RIEGL, 2014, p. 49.

⁶² RIEGL, 2014, p. 55.

⁶³ RIEGL, 2014, p. 57.

⁶⁴ RIEGL, 2014, p. 57-58.

⁶⁵ Conforme comentado por Annateresa Fabris, na introdução da obra *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem* (RIEGL, 2014, p. 10).

mutação no tempo. Portanto, “Se não existe um valor de arte eterno, mas apenas um relativo, moderno, o valor de arte não é mais um valor de memória, mas um valor de atualidade. Desta forma considerou que “a preservação dos monumentos deve levar em conta o valor presente”.

Compreendeu o valor contemporâneo como um valor relativo, esclarecendo que os valores não estão nos objetos de arte, mas na percepção de um observador.

Para Françoise Choay,⁶⁶ Alois Riegl compreendeu o monumento histórico como objeto social e filosófico. Foi o primeiro a falar de monumento e de monumento histórico e definiu os monumentos históricos, a partir de valores, como objetos de rememoração, que são os objetos ligados ao passado e os objetos da contemporaneidade, que pertencem ao presente. Trata-se da estrutura dual do valor histórico e do valor de arte, que foi reconhecida somente mais tarde. Ele colocou toda esta complexa estrutura conceitual fazendo deste um problema da sociedade moderna.

Riegl ainda é pouco discutido no Brasil, mas uma pesquisa importante feita por Mirandulina Maria Moreira Azevedo⁶⁷ apresentou uma relação de autores que abordam a obra de Riegl, entre os autores, a relação com a obra de Cesare Brandi, especialmente sobre a consciência do valor cultural relacionada à crítica da arquitetura e das cidades no final do século XIX. Sandro Scarrocchia⁶⁸ fez um detalhado estudo sobre a preservação, especialmente relacionando à obra de Riegl e Brandi, que se trata para Scarrocchia de um assunto extenso e difícil no ambiente intelectual europeu. As dificuldades de assimilação desses autores são apontadas com detalhes por Scarrocchia, ao se colocar reticente ao fato de Brandi ter conhecido os textos de Riegl. Contudo, ressalta que a aparição de Riegl no ambiente italiano aconteceu quase simultaneamente à publicação da Teoria da Restauração de Cesare Brandi, em 1963.

Jukka Jokilehto⁶⁹ discute sobre a obra de Alois Riegl e Cesare Brandi, em relação ao diferente contexto cultural vivido pelos dois autores. Jokilehto considera que a posição de Brandi se distingue da de Riegl, especialmente no que tange a definição da obra de arte. Brandi considerava contraditório o conceito de Riegl em relação ao conceito de *Kunstwollen*, ou o “querer da arte” no processo criativo. Para Brandi, “a arte não pode ser definida”.

⁶⁶ FRANÇOISE, 2001, p. 167-173.

⁶⁷ AZEVEDO, 2011.

⁶⁸ SCARROCCHIA, Sandro in ANDALORO, 2006, p. 36.

⁶⁹ JOKILEHTO, Jukka in ANDALORO, 2003, p. 51.

Giovanni Carbonara retoma retrospectivamente o fio da meada, indo de Brandi a Riegl na apresentação da tradução brasileira da Teoria da Restauração de 2004, quando afirma: “A reflexão de Cesare Brandi (1906-1988) manifesta uma dívida implícita no que concerne à contribuição teórica de Alois Riegl”.⁷⁰

Em *Dois Ensaios sobre Preservação Cultural em Alois Riegl. Valor de antiguidade e Conservação*, 2013, Mirandulina discute a ideia de Riegl a respeito do diagnóstico da crise da cidade como um dilema para o corpo. Menciona ainda sua aproximação com Camilo Sitte, abordando a possibilidade do aparecimento do valor de antiguidade e a influência cultural, ou o valor de exposição, que predomina na modernidade, e o valor de culto, compreendido na sua época. Essas questões estão no cerne do pensamento de Riegl conservador, especialmente no que tange a crítica concernente à arquitetura das cidades no final do século XIX.

Esse pensamento de Alois Riegl foi compartilhado pelo historiador de arte Max Dvořák (1874-1921) e foi importante para a preservação dos monumentos na Áustria. Max Dvořák foi defensor dos direitos e da necessidade de preservar a paisagem, na obra *Catecismo da Preservação de Monumentos*⁷¹ (1916), em que buscou mostrar não apenas “conselhos práticos, para a preservação dos monumentos históricos, mas despertar o sentido dessa preservação e a importância de reconhecer, nas produções artísticas e arquitetônicas, o espírito do passado”.⁷²

Alois Riegl e Max Dvořák reorganizaram a Comissão Imperial e criaram uma Secretaria Nacional de Monumentos, um Conselho de Conservadores e um Instituto de História da Arte. E, depois da morte de Riegl, logo após a publicação de sua obra *O culto moderno dos monumentos*, Max Dvořák deu continuidade ao trabalho do Instituto de História da Arte, quando realizou o Inventário Artístico Austríaco, publicado em Viena em 1907.

Questionando o que é preservação de monumentos, Max Dvořák construiu sua crítica sobre as demolições e reconstruções mal feitas, em cidades antigas que aos poucos perdem o ambiente das imediações dos grandes monumentos, ou esses são demolidos e substituídos por novas construções. Trouxe, desta forma, importantes contribuições, como “a percepção do monumento vinculado ao ambiente em que está inserido, a sua presença na paisagem”.⁷³

⁷⁰ CARBONARA, Giovanni in AZEVEDO, Mirandulina Maria M. 2010, p. 4.

⁷¹ DVOŘÁK, 2008.

⁷² DVOŘÁK, 2011, p. 12.

⁷³ KÜHL, Beatriz M. in DVOŘÁK, 2008, p. 50.

Sobre essa relação, Beatriz M. Kühl ressaltou a importante análise da percepção feita por Dvořák da paisagem como um todo e a importância dos vários elementos para o conjunto, que devem ser tutelados de forma extensa para a harmonia do ambiente em sua inteireza, “*assim, preconizando a preservação da estruturação histórica de localidades e cidades*”.⁷⁴

Dvořák compreendeu a importância de perceber as belezas da natureza e o antigo patrimônio artístico, que está entre um dos mais importantes entre os novos valores e que, da mesma forma, provocam sentimentos acima de qualquer materialidade do cotidiano.

Podem dizer respeito no próprio valor artístico dos monumentos à sua presença na paisagem, à sua relação com um aspecto local, às recordações que a eles estão ligadas ou aos resquícios de antiguidade que os enobrecem e, ao mesmo tempo, despertam no espectador imagens do futuro e do passado. O grande mérito da satisfação que nos proporcionam hoje as obras de arte antiga reside no fato de que esse prazer não se limita a um determinado grupo de monumentos e nem é privilégio de certas classes sociais.⁷⁵

Dvořák defende que desde as obras mais simples em uma campanha até os grandes monumentos, como uma catedral, podem, da mesma forma, provocar prazer e satisfação às pessoas.

No verbete final “Alguns conselhos”,⁷⁶ o autor tratou da “Paisagem Rural e Urbana”,⁷⁷ reconhecendo a necessidade da manutenção das antigas paisagens rurais, ameaçadas por novas demandas, e recomendando:

[...] que não se destrói um antigo para colocar um novo no lugar; não se modifica, sem razão justificável, a estrutura histórica de localidades e cidades, a forma das praças, a largura e o sentido das ruas; não se destroem antigas portas, torres, muros e estátuas, mesmo quando essas significam algum tipo de desconforto; não se sacrificam antigas construções em nome do “tráfego”, que em áreas rurais, pode muito bem ser dominado sem tais sacrifícios.⁷⁸

Condenou a imitação de antigas cidades; considerou que as novas construções não devem imitar as antigas, mas devem ser simples e “subordinadas aos seus arredores e ao aspecto geral da localidade. A vegetação que anima esse ambiente e lhe dá um aspecto pitoresco deve ser preservada”,⁷⁹ para as grandes cidades em transformação: deve-se confiar o trabalho a homens que conhecem a fundo todas as exigências, não apenas práticas, mas

⁷⁴ KÜHL, Beatriz M. in DVOŘÁK, 2008, p. 51.

⁷⁵ DVOŘÁK, 2008, p. 86-87.

⁷⁶ DVOŘÁK, 2008, p. 109-124.

⁷⁷ DVOŘÁK, 2008, p. 122-124.

⁷⁸ DVOŘÁK, 2008, p. 123.

⁷⁹ DVOŘÁK, 2008, p. 123.

também estéticas, da arquitetura urbana, assim como todos os direitos e exigências da preservação de monumentos.

Salientamos aqui esses pontos colocados por Dvořák, pelo destaque dado pelo autor a temas que contribuíram e ainda contribuem para as discussões sobre a preservação das paisagens, hoje. Trata-se da configuração da paisagem, refletida desde os centros históricos, da unidade dos estilos, da estética da arquitetura urbana e dos monumentos, da sua relação com o entorno, da cidade, da configuração da malha urbana e rural e da preservação da natureza.

Neste sentido, os dois autores reconheceram a importância de preservar a natureza e os monumentos antigos e a necessidade de criar ações conjuntas entre leis e um aparato do estado para a preservação do patrimônio. Todos esses pontos levantados pelos dois são fundamentais no que tange a discussão sobre paisagem na forma que é compreendida hoje, como patrimônio. Eles anteciparam discussões importantíssimas e muito atuais sobre a preservação da paisagem e o seu valor histórico.

Nesse mesmo início de século, um dos pensadores mais importantes na Itália foi o engenheiro civil, especialista em História da Arte, Gustavo Giovannoni (1873-1943), precursor da evolução, tanto teórica quanto prática, da valoração e da necessidade da preservação dos centros históricos e dos conjuntos urbanos antigos integrados aos territórios.

Giovannoni foi além do objeto arquitetônico isolado, compreendeu que a preservação deveria ter vistas às arquiteturas menores, porque essas criam a ambiência para os grandes monumentos, já demonstrando o olhar voltado ao conjunto urbanístico. Sobre isso, Françoise Choay considera que Gustavo Giovannoni foi quem criou o termo “patrimônio urbano”, “não tanto como um objeto autônomo de uma disciplina própria, mas como elemento e parte de uma doutrina original da urbanização”.⁸⁰ Ainda considerou que Giovannoni foi o único teórico de urbanismo que centralizou suas preocupações na dimensão da cidade “como organismo estético”,⁸¹ e que “Giovannoni funda uma doutrina de conservação e restauração do patrimônio urbano”,⁸² no século XX.

Renata Cabral e Carlos Roberto M. de Andrade⁸³ ressaltam que Camilo Boito reconheceu o protagonismo da obra de Gustavo Giovannoni e, dessa forma, o nomeou para substituí-lo na conferência do I Congresso dos Inspectores Honorários em 1912. Em 1915,

⁸⁰ CHOAY, 2001, p. 195.

⁸¹ CHOAY, 2001, p. 200.

⁸² CHOAY, 2001, p. 200.

⁸³ CABRAL; ANDRADE, 2013, p. 53-61.

passou a fazer parte do Conselho Superior de Antiguidades e Belas-Artes, sendo responsável por pareceres na área do patrimônio. Giovannoni participou da primeira lei da Itália, Lei n. 778, de 11 de junho de 1922, para a Tutela das Belezas Naturais e dos imóveis de Particular Interesse Histórico. Da mesma forma, teve grande importância e destaque ao participar da redação da Carta Italiana do Restauro, na Conferência Internacional de Atenas, de 1931.

A influência de seu trabalho ficou marcada pela obra *Il Restauro dei Monumenti*, publicada em 1945 e utilizada no Curso de Restauração da Universidade de Roma, para resolver os graves problemas causados pela guerra, em relação às novas intervenções.

Beatriz M. Kühl, na apresentação de *Textos escolhidos* (2004),⁸⁴ escreveu sobre a importância da obra deixada por Gustavo Giovannoni, tanto para a arquitetura, como para o urbanismo e o “restauro urbano”, e afirmou que ele deu “passos primordiais para a consolidação do urbanismo como campo disciplinar na Itália”.⁸⁵ Para Andrea Pane, “Giovannoni ocupa um lugar de primeiro plano, para a cultura arquitetônica italiana, hoje”.⁸⁶ Também chamou atenção para a importância de Giovannoni na Itália, por ser ele o fundador dos estudos sobre arquitetura, influenciando diretamente o trabalho de restauro. Fez um trabalho essencial em seu país, quando publicou *Il Restauri dei Monumenti* (1945). A obra foi muito utilizada, até o pós-guerra, “como manual didático para os cursos universitários de Restauro”.⁸⁷

Em “Velhas cidades e nova Construção Urbana”, Giovannoni inaugurou uma crítica contemporânea ao relacionar as antigas cidades às intervenções novas, a partir das divergências que acontecem entre elas. Para o autor, “Parece que, de um lado, estão as exigências positivas do desenvolvimento moderno e do moderno modo de viver, do outro, o respeito pelas memórias históricas e artísticas, pelas condições de ambiente nas quais a velha cidade se desenvolveu”.⁸⁸

Um dos trabalhos mais conhecidos de Giovannoni foi o texto *A restauração de monumentos da Itália*, apresentado no Congresso de 1931, que originou a Carta de Atenas de restauração, de 1931. A proposta incluiu pontos fundamentais já discutidos por Camilo Boito em 1883. Mas Giovannoni, aqui, antecipou a noção de ambiente, que está relacionado à preservação dos monumentos mais belos, juntamente aos edifícios menores que

⁸⁴ GIOVANNONI, Gustavo. *Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos*. Tradução Renata Campello Cabral; Carlos Roberto M. de Andrade; Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

⁸⁵ KÜHL, 2013, p. 13.

⁸⁶ KÜHL, 2004, p. 31.

⁸⁷ PANE, 2013, p. 37.

⁸⁸ GIOVANNONI, 2013b, p. 94.

conformam a sua ambiência: “em trabalhos de liberação em que é indispensável decidir aquilo que pode ser sacrificado e o que deve subsistir, e em que o sentimento da ambiência deve ser associado àquilo que se pode chamar de espírito do monumento”.⁸⁹

Giovannoni, para a escrita desse documento, considerou as recomendações propostas anteriormente, defendendo a preservação dos antigos centros das cidades, entendendo a preservação sobre

as zonas inteiras o novo princípio da definição e do valor de monumentos; em outras palavras, são aplicadas a todo o conjunto de construções as medidas de conservação voltadas à obra isolada e são criadas, com esse mesmo reforço, as condições de ambientação relacionada aos monumentos principais.⁹⁰

Da mesma forma, na *Verbete: Restauro dos monumentos*,⁹¹ com intuito de controlar as ações de restauro dos monumentos pelas superintendências, considerou a preservação do conjunto e as características estéticas espaciais que o caracteriza, colocadas no sexto ponto:

Que conjuntamente com respeito pelo monumento e pelas suas várias fases acompanhe aquele por suas condições ambientais, que não devem ser alteradas por isolamentos inoportunos, por construções de novos edifícios próximos, invasivos por volumes, cor, por estilo.⁹²

Sobre este item, Renata Cabral, em sua tese de doutorado *A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália*, defendida em 2013, discutiu sobre a importante obra de Gustavo Giovannoni, especialmente sobre a ampliação da visão sobre o que preservar e tutelar e a importância do legado deixado por ele, ao considerar as belezas naturais e panorâmicas e ao introduzir o “conceito de ambiente nas leis de proteção ao ambiente urbano”, reconhecendo não só os monumentos individualizados, mas o ambiente urbano como ponto a ser colocado no debate sobre a intervenção dos centros urbanos. Também esclarece que o autor italiano utilizou termos como “ambiente do monumento”, “ambiente tradicional do lugar”, demonstrando a sua compreensão sobre “o complexo de coisas imóveis que compõem um característico aspecto com valor estético e tradicional”. Também, deu especial atenção em sua obra para “a construção de uma estratégia de intervenção na cidade velha”.⁹³ Para Renata Cabral, suas discussões sobre o

⁸⁹ GIOVANNONI, 2013a, p. 189-190.

⁹⁰ GIOVANNONI, 2013a, p. 182.

⁹¹ Sobre o *Verbete: Restauro dos Monumentos*, ver nota em GIOVANNONI, 2013a, p. 191.

⁹² GIOVANNONI, 2013a, p. 19.

⁹³ CABRAL, 2013, p. 18.

tema do ambiente influenciaram o pensamento de autores importantes como Roberto Pane, que será mencionado logo a seguir neste texto.

Com essas observações, buscamos destacar que a discussão sobre a paisagem e seu valor histórico, por uma abertura importante, trazida pelos teóricos, no início do século XX, com o reconhecimento do valor histórico dos monumentos do passado, não é mais só sobre os grandes monumentos isolados, mas sobre o conjunto do centro histórico, junto à cidade e ao ambiente natural. Trata-se da ideia do monumento histórico na mesma medida da visão ampliada de conjunto com o espaço da cidade e com o espaço natural que a circunda, visão esta que abriu a perspectiva sobre a ideia de paisagem que temos hoje.

1.2.1 A paisagem – novos conceitos e novas teorias em meados do século XX

A paisagem no campo da estética foi vista desde o final do século XVIII, mas passou a ser considerada nas discussões como patrimônio somente na primeira metade do século XX, especialmente com a ideia da preservação dos bairros antigos das cidades históricas. Ao mesmo tempo, essas questões entraram em conflito com o forte impulso da modernização das cidades e com as novas construções, que passaram a adotar novas diretrizes de urbanização e, assim, colocaram a preservação dos antigos centros históricos em um patamar secundário, de modo especial, quando esses antigos centros passaram a ser mantidos para a atração do turismo voltado às artes. Foi também nesse momento de ameaça que as pequenas estruturas urbanas medievais europeias e os espaços da paisagem passaram a ser vistos e estudados como espaço no contexto de território.

Essa questão já tinha sido prevista por Giovannoni, segundo Françoise Choay: “no solo desestabilizado de uma sociedade em processo de industrialização, o monumento histórico parece lembrar aos membros dessa sociedade a glória de um gênio ameaçado”.⁹⁴ Esta situação se agrava com a Segunda Guerra Mundial, quando as destruições e devastações foram muito grandes e, ao mesmo tempo, provocaram uma reação na tentativa de refazer o patrimônio perdido, especialmente de reconstruí-lo.

A ampliação das discussões sobre a preservação da herança do passado passou a ser considerada em outros campos, que contribuiriam com a visão sobre a preservação da paisagem e com a retomada do seu valor no campo da estética e como um bem cultural, em meados do século XX.

⁹⁴ CHOAY, 2001, p. 206.

Um dos principais representantes desta crítica foi o filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969). Ele apresentou uma análise sobre a arte e seu papel crítico em relação à cultura, à sociedade capitalista, à razão científica e à cultura de massa. Para ele, o desenvolvimento estético é importante para a evolução da história. Uma experiência com a arte deve ser livre das regras impostas pela indústria cultural. Sendo um dos nomes mais conhecidos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno contribuiu para o renascimento intelectual da Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial. Seu pensamento desenvolvido ao longo de quase meio século ainda permanece atual, mesmo com o passar do tempo, revelando a arte no seu papel crítico em relação à cultura, à sociedade capitalista, à razão científica e à cultura de massa.

Theodor Adorno⁹⁵ chama o processo de racionalização ocidental da cultura de “*Indústria cultural*”, termo criado por ele. Para o autor, a indústria cultural deseja a produção em série de bens culturais, cuja finalidade é satisfazer, de forma ilusória, as necessidades geradas pela estrutura de trabalho. Para ele, dentro desta ótica, a arte moderna está vinculada a valores de uma determinada classe social, a valores éticos e religiosos. Ao contrário desses valores colocados pela indústria cultural, considerou que a arte não tem a função de divertir.

Para Adorno, a arte expressa o sofrimento humano no seu cotidiano, representa o retorno do belo natural e é livre de tudo o que se submete ao domínio do capitalismo racional.

No período do segundo pós-guerra, entre as décadas de 1950 e 1960, a Itália foi palco de intensos debates sobre a preservação do patrimônio arquitetônico e urbano. Diante das destruições em larga escala provocadas pelo conflito da guerra, a discussão sobre as formas de tutelar e restaurar arquiteturas e ambientes de interesse histórico adquiriu novos olhares, evidenciando os limites das diretrizes de intervenção até então empregadas, em grande parte, pautadas por critérios documentais e filológicos. Neste contexto, outra importante contribuição foi trazida pelo arquiteto, professor e intelectual italiano Roberto Pane (1897-1987), que trouxe um olhar atento para os conjuntos com valores históricos, estéticos e psicológicos no restauro.⁹⁶ Roberto Pane se destacou na área da arquitetura, do urbanismo, da paisagem, da história e da restauração, em um período no qual as preocupações com a restauração de monumentos, ambientes históricos, espaços urbanos e naturais tomaram uma grande dimensão em seu trabalho. Teve grande empenho na busca por novas diretrizes para preservação desses bens, criticando as ações que estavam sendo aplicadas até então e que

⁹⁵ ADORNO, 1970.

⁹⁶ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010.

aos poucos foram sendo substituídas em meio a muitos debates para revisar conceitos e ações para resolver o problema. Também, teve importante participação na redação da Carta de Veneza de 1964, e neste contexto, Roberto Pane se destacou em meio a importantes nomes como Benedetto Croce, Gustavo Giovannoni, Renato Bonelli e Cesare Brandi.

Discutiu sobre a cidade e o território como um organismo, considerando que, em relação ao restauro, deve-se sempre trabalhar o “contexto paisagístico-territorial”.⁹⁷ Compreendeu o sentido unitário dos ambientes e dos sítios, revelando a necessidade de um estudo acerca da história da paisagem e da unidade dos bens culturais como um sistema.

A obra organizada por Stella Casiello, Andrea Pane, Valentina Russo e Roberto Pane, *Tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio* (2010), reuniu vários estudiosos da obra de Roberto Pane, que abordaram a trajetória do trabalho do arquiteto. Para esta tese, selecionamos alguns textos nos quais há comentários sobre a forma como ele abordou o tema da paisagem. Como Giuseppe Fiengo sobre a manifestação de Roberto Pane em defesa na natureza e dos valores ambientais, compreendendo a paisagem de forma inédita, entre a unidade da paisagem urbana e a paisagem natural; fundada sobre a clara distinção entre a cidade e a campanha, que levou sua preocupação sobre a tutela, quando tratou de “coisas e aspectos que devem obviamente ser considerados unidos em uma incindível exigência da nossa atividade espiritual”.⁹⁸

Maurizio Boriani reconheceu o interesse de Pane pelo tema da paisagem desde 1922, ao defender sua tese, sobre um estudo da arquitetura rústica dos Campos Flegrei.⁹⁹ Boriani concluiu que Pane abordou assuntos importantes como a arquitetura rural, o conceito de ambiente construído pela cidade antiga, que compreendia como “ecologia urbana”, também tratou dos problemas da: “poluição ambiental”, da “exaustão dos recursos ambientais”, seguido do desenvolvimento tecnológico incapaz de compreender a complexidade do mundo natural e dos legados que conectam o todo com qualquer parte desse, que são problemas de quem deve se ocupar hoje da tutela do patrimônio histórico e artístico.¹⁰⁰ Seguindo a mesma linha da pesquisa, Maria Adriana Giusti, em *Una strada come opera d'arte. Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*,¹⁰¹ também fez referência à tese de conclusão de Roberto Pane, abordando outros pontos importantes discutidos pelo autor,

⁹⁷ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 452.

⁹⁸ “cose ed aspetti che sono ovviamente da considerarsi uniti in una inscindibile esigenza della nostra attività spirituali” (CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 446, tradução minha).

⁹⁹ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 456.

¹⁰⁰ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 461.

¹⁰¹ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 490.

que fizeram parte continuamente do seu percurso, como a cordialidade das testemunhas e a relação entre arquitetura e ambiente. Sobre isso, Pane fez considerações maduras a respeito da paisagem como território sociocultural, lugar de comportamentos, composto de matéria viva e não viva, mudanças no tempo e nos sujeitos, mostrando que sua paisagem é uma entidade complexa. Da mesma forma, deixou claro que a paisagem deve ser investigada na “*estrutura cognitiva dos fenômenos*”.¹⁰² Para Maria Adriana Giusti, a paisagem de Pane é o trâmite de um processo de conhecimento, no qual transparece o princípio de unidade “ecológica”, ou seja, a paisagem como ciência das relações e da complexidade produzida pela profunda interação de natureza, técnica, arte, cultura, ciências humanas, e “a subsistência dos seus valores estéticos é estreitamente subordinada às condições ecológicas ambientais”.¹⁰³

Outra consideração importante foi feita por Alessandro Dal Piaz, em “L’esperienza innovativa del piano territoriale e paesistico dell’area sorrentino-amalfitana 1974-1977”,¹⁰⁴ ao tratar da experiência de Pane, com o plano territorial e paisagístico. E, da mesma forma, Ugo Carughi, com o texto “Le scale dimensionali della tutela. Di Roberto Pane al “Codice Urbani”,¹⁰⁵ quando reconhece a “singular antecipação” sobre as mudanças em planos conceitual e normativo sobre a tutela e o desenvolvimento da realidade territorial e sua coexistência entre o centro antigo e o novo. Trata-se de uma discussão orientada por Pane no sentido da sua obra, *Architettura, città, paesaggio*,¹⁰⁶ sempre no plano da cultura e caracterizada pela unidade e coerência conceitual.

A respeito da atualidade do pensamento de Roberto Pane, Lionella Scazzosi¹⁰⁷ abriu uma importante discussão envolvendo a paisagem e o ambiente-ecologia e também paisagem entre planificação urbana e territorial. A contribuição cultural em relação à paisagem não foi amplamente discutida por Pane, este tratou de forma articulada dos centros históricos e dos edifícios singulares. Ele direcionou o problema não de forma individualizada, no que envolve a exigência da contemporaneidade e a herança material e imaterial da paisagem. Contudo, não discutiu tais assuntos por meio de uma construção teórica.

¹⁰² CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 490.

¹⁰³ “La sub sussistenza dei valori estetici è strettamente subordinata alle condizioni ecologiche ambientali” (CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 490, tradução minha).

¹⁰⁴ DAL PIAZ, Alessandro in CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 523.

¹⁰⁵ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 540.

¹⁰⁶ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 540.

¹⁰⁷ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 465.

Sobre os jardins e as paisagens na China, Luigi Zangheri¹⁰⁸ notou que Pane não foi um viajante comum, mas era um observador atento. Para Zangheri, é necessário “uma observação, e não apenas um 'olhar', necessária para 'manter a nossa atenção muito mais alerta e a nossa capacidade de concentração sempre pronta' [...] num sentido mais estritamente psicológico, a nossa 'facult'd'ajustement’”.¹⁰⁹ Deu, desta forma, mais significado ao registro das observações, mas também lamentou a falta de um plano que permitisse um programa preciso, entre várias formas de realização dos jardins chineses. Criticou o “*turismo de massa*”,¹¹⁰ que colocou em perigo os jardins históricos.

Com uma visão unitária e nunca contraditória entre essas várias disciplinas nas quais era envolvido, Pane também discutia sobre a poética da arquitetura moderna, sempre compreendida junto aos valores ambientais, antecipando reflexões profundas sobre esses valores e a sua relação com os centros históricos e com a paisagem.

Seu trabalho foi pautado por temas importantes tais como a tutela da paisagem, os problemas relacionados aos centros históricos, discutidos através de uma visão complexa, que ao mesmo tempo articulava as normas urbanísticas e os projetos de novas arquiteturas nos antigos centros históricos com o desenvolvimento de projetos para o crescimento das cidades. Entre esses trabalhos, está a reconstrução da cidade histórica de Nápoles, que trouxe grandes e importantes contribuições para o restauro urbanístico.

Outra contribuição nas discussões sobre a paisagem, sob o ponto de vista da estética, foi a do filósofo italiano Rosario Assunto¹¹¹ (1915-1994), que escreveu sua obra quase como um protesto sobre as destruições das paisagens como lugar a ser “usado” e “manipulado” pelo homem. Sua crítica passa principalmente pela Itália, sua terra natal.

Rosario Assunto, por meio de exemplos de escritores e poetas de várias épocas, reivindicou o valor estético que, segundo ele, a modernidade eliminou da paisagem e, da mesma forma, reivindicou a equidade dos valores ecológicos e paisagísticos, realçando os legados históricos e naturais da paisagem e a relação da arte com a paisagem.

No seu conceito de paisagem, também está a ideia de espaço como limite, a paisagem é espaço aberto, mas limitado pela natureza. Neste sentido, Assunto trouxe outra dimensão

¹⁰⁸ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 487.

¹⁰⁹ “Un osservare, e non soltanto un ‘guardare’, necessario a ‘mantener assai più a desta la nostra attenzione e sempre pronta la nostra capacità di mettere a fuoco’ [...] in senso più strattamente psicologico, la nostra ‘facult’ d’ajustement’” (CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 487, tradução minha).

¹¹⁰ CASIELLO; PANE; RUSSO, 2010, p. 489.

¹¹¹ ASSUNTO, 1973.

espacial, que remete à contemplação da paisagem. Para ele, para contemplar a paisagem, deve-se estar dentro dela, pois isso provoca uma unidade de prazer físico e satisfação vital.

Considerou o tempo da paisagem dividido em dois momentos: o tempo da natureza, que se renova a cada estação, e o tempo da história, que é construído e transformado através das construções feitas pelos homens ao longo da história. O caráter histórico da experiência com a natureza-paisagem não é só porque ela se une à obra do homem, que a transforma, mas também porque, para ele, a paisagem passa por uma visão através de uma lente “sensível”. Para Assunto, a paisagem e a estética são obras únicas.

Rosario tratou da poética da graça e do sublime na paisagem. Para ele, o nosso comportamento em relação à natureza muda no tempo, e este é influenciado por um gosto que privilegia alguns aspectos em lugar de outros. Segundo Assunto, é a percepção que ajuda a descobrir as belezas trazidas pelos críticos e os poetas, mas elas podem mudar a cada tempo.

Assim, para Rosario Assunto, a paisagem é a natureza transformada em cultura, e a fusão entre as duas é o jardim. O jardim, portanto, é um modelo desenvolvido para alcançar a identificação com a paisagem.

Segundo Paolo D’Angelo, a paisagem de Rosario Assunto é experiência estética, é uma experiência sempre fundamentada na promoção do prazer no belo, que transfere o prazer vital para o verdadeiro *gozo* estético. Para D’Angelo, Assunto não negou a categoria estética como se faz hoje com arrogância, mas repensou criticamente a experiência estética da seguinte forma: “Mas sobre o valor da paisagem, valor, digo filosófico, no sentido de uma filosofia na qual a vida se faz consciente do próprio ser, não acredito que a este ponto restou outra coisa a dizer”.¹¹² Ainda comentou sobre a clara visão de Assunto sobre a estética da paisagem que, segundo D’Angelo, tinha:

Consciência de que a aparência estética de todo um território é uma componente essencial da sua identidade histórica e também ambiental em sentido lato, de modo que a preservação de uma paisagem global, mesmo na sua aparência estética, é condição necessária para a salvaguarda do patrimônio cultural e ambiental.¹¹³

¹¹² “Ma sul valore del paesaggio, valore, dico, filosofico, nel senso di una filosofia nella quale la vita si fa consapevole del proprio essere, non credo che a questo punto ci resti altro da dire” (D’ANGELO, 2009, p. 103, tradução minha).

¹¹³ “Coscienza del fatto che l’aspetto estetico di un intero territorio è una componente essenziale della sua identità storica e anche ambientale in senso lato, per cui la salvaguardia di un assetto paesistico globale anche nel suo aspetto estetico è una condizione necessaria per la salvaguardia del patrimonio culturale e ambientale” (D’ANGELO, 2009, p. 134, tradução minha).

D'Angelo acessou uma outra maneira de ver a historicidade, pela compreensão da paisagem de Rosario Assunto (1915-1994), que a via como “*O entrelaçamento entre a história e a natureza*”.¹¹⁴ D'Angelo ressalta que Rosario “não compreendia a história somente em relação ao passado que está no acúmulo dos traços e nos testemunhos que fazem de cada paisagem um palimpsesto, mas a aproximava também ao futuro, colorindo-a de uma dimensão utópica.”¹¹⁵ Trata-se da dimensão da paisagem e do jardim, que Assunto compreendeu como um ideal de paisagem que existia em cada época, assim, Rosario via o jardim como um ideal concreto da paisagem e assumia a meta ideal dela. Com a ideia de jardim ideal e a compreensão da história da paisagem, ele aproximou a paisagem da obra de arte.

D'Angelo ainda comentou que Rosário Assunto reconheceu a exigência de uma intervenção crítica para reconhecer o caráter estético da paisagem, da mesma forma que para a estética de uma pintura e de uma poesia. Citando o texto de Assunto:

mas é especialmente, crítica *in atto*, que encontra expressão na atuação do arquiteto de paisagem, do projetista de jardim, do paisagista que intervêm para salvar uma paisagem de valor ou para recuperar áreas degradadas e, quando é crítica “*verbal*” desafia os relatórios dos viajantes e as descrições dos romancistas e poetas.¹¹⁶

O olhar sobre a paisagem, percebida pelos dados que a identifica, teve na Itália uma das vozes mais ativas e preocupadas em salvar as paisagens como patrimônio artístico de seu país: a de Cesare Brandi (1906-1988). No final da década de 1930, Cesare Brandi coordenou o Instituto Central do Restauro, em 1939. Nesse mesmo momento, deu início a sua teoria, especialmente, *Carmines o della Pittura* (1945), quando vai apresentar a sua estética e a sua compreensão sobre as obras de arte como produto da atividade humana, e assim, reconhecida como um produto da cultura. Escreveu sobre todas as artes, entre elas a paisagem, que para ele está na relação entre o espaço natural e as obras do homem, quando é reconhecida por uma consciência em um determinado tempo como um bem cultural e esta concepção é o que encaminha qualquer obra à ação do restauro.

¹¹⁴ “l'intreccio di natura e storia” (D'ANGELO, 2014, p. 32, tradução minha).

¹¹⁵ “non la coniugava solo al passato, all'accumulo di tracce e testimonianze che fa di ogni paesaggio un palimpsesto, ma la volgeva anche al futuro, colorandola di una dimensione utópica” (D'ANGELO, 2014, p. 33, tradução minha).

¹¹⁶ “ma è soprattutto critica in atto, che trova cioè espressione nell'operato dell'architetto di paesaggio, del progettista di giardino, del paesagista che interviene per salvaguardare paesaggi di pregio o per recuperare area degradate, e quando è critica “verbale” si sfida ai resoconti dei viaggiatori e alle descrizioni di romanzieri e poeti” (D'ANGELO, 2014, p. 34-35, tradução minha).

Cesare Brandi fez muitas viagens, primeiro ainda como diretor e professor do Instituto Central de Restauro, em Roma, ICR, de 1939 até 1960. Neste período, especialmente a partir da metade da década de 1950, esteve em consultorias e palestras sobre intervenções em monumentos e obras de arte e, da mesma forma, reconheceu a situação em que se encontravam as obras de arte, os monumentos, as antigas cidades e as paisagens italianas no período de pós-guerra. Esses trajetos percorridos por Brandi foram registrados em diários, nos quais ele demonstrou a sua grande preocupação e indignação com a falta de cuidado e a negligência por parte de governos e de administrações municipais sobre a falta de políticas públicas e a falta de leis que pudessem ajudar a salvaguardar o patrimônio tão rico de seu país. Esses textos foram publicados mais tarde, em jornais e revistas, e alguns foram compilados por Massimilino Capati,¹¹⁷ para mostrar a preocupação e a luta do historiador sobre as drásticas transformações que estavam acontecendo no patrimônio paisagístico italiano, e a necessidade da criação de um novo olhar que compartilhasse da discussão sobre a preservação desses bens culturais. Na apresentação, Capati escreveu que se trata de uma distração daquela geração em relação ao patrimônio:

Este tipo de distração foi a premissa da destruição de uma parte essencial da paisagem ambiental e artística. Ao longo de quarenta anos de vida republicana – os anos da qual fala deste livro – foram poucas as vozes de reprovação, e quase nunca apoiadas pelo aparato econômico, pelas forças governamentais e nem mesmo pelas da oposição, se excluirmos alguns artigos raros em jornais de partido. Entre essas vozes solitárias, a mais atenta e inconfundível foi a de Cesare Brandi.¹¹⁸

Os textos escritos entre os anos de 1956 e 1983 demonstram a leitura apurada que ele fez de cada lugar. Descrevendo detalhadamente as paisagens, não buscou fazer um conceito, mas sim compreendê-las como as demais obras de arte, em uma complexa relação que acontece entre as obras do homem no espaço da natureza e, nesta configuração, entendeu-a na dúplice polaridade estética e histórica e como um bem cultural.

Por esses caminhos, manifestou um olhar atento e uma crítica apurada sobre os desmatamentos, fazendo fortes críticas às más intervenções e às más construções novas. Criticou as novas formas de ocupar o espaço e a perda do saber projetar as obras de

¹¹⁷ BRANDI, 2001.

¹¹⁸ “Questa sorta di distrazione è stata la premissa della distruzione i una parte essenziale del paesaggio ambientale e artistico. Lungo quarant’anni di vita repubblicana – gli anni di cui parla questo libro – pochissime sono state le voce di rimprovero, e quasi mai sostenute dall’apparato economico, dalle forze di governo e neanche da quelle d’opposizione, se si esclude qualche raro articolo sui giornali di partito. Fra queste voce solitarie, la più attenta e inconfondibile è stata quella di Cesare Brandi” (BRANDI, 2001, p. 9, tradução minha).

arquitetura e a expansão urbanística. Criticou também o turismo, que marca a Revolução Industrial e o desenvolvimento econômico na Europa, que gerou grande mobilidade. Da mesma forma, a sociedade que passou a ocupar e a transformar grandes espaços de território, o que motivou a população a perder o interesse de olhar as paisagens.

Esses problemas, para Brandi, foram agravados pela construção das novas estradas asfaltadas, que não são projetadas respeitando as curvas das montanhas. Essas, para ele, devem ser projetadas por arquitetos, que compreendem as antigas vias estreitas que proporcionavam aos viajantes paradas para apreciar as belas paisagens.

Criticou também as populações das pequenas vilas, que por séculos souberam crescer e foram marcadas por uma cultura de habitar. Agora, tanto as mais ricas quanto as mais pobres são sempre assediadas pelo novo, constroem quarteirões anônimos e cancelam os campanários do horizonte, assim como torres, muros e árvores seculares, as culturas e, assim, as paisagens.

Desta forma, destacou em cada lugar que passou os dados figurativos que identificam cada paisagem, como as obras de arquitetura, as plantações agrícolas, as distintas espécies de vegetações características de cada lugar. Especialmente para cada um desses pontos destacados, que são os dados que individualizam cada paisagem e as tornam únicas, Brandi apresentou importantes proposições práticas sobre as possibilidades de preservação e restauração desses lugares e dos monumentos, por meio de métodos e conceitos coerentes com a sua *Teoria da Restauração*,¹¹⁹ de 1963.

Brandi, da mesma forma, defendeu a necessidade da educação como uma das formas mais profícuas de preservar as paisagens. A educação ensina a ver, confirmando que esse olhar deve passar pela História da Arte, porque, para Cesare Brandi, “Queremos finalmente ensinar que sem arte não existe nem mesmo a natureza?”¹²⁰

Após sua saída do ICR em 1960, continuou suas viagens por muitos países e também pela Itália, fazendo relatos importantes e jamais contraditórios com a sua concepção teórica e estética. Brandi foi dos poucos a se preocupar com a preservação da paisagem em seu tempo, fazendo análise de casos individuais, sempre trazendo proposições com bases em um profundo conhecimento de cada lugar, no sentido da sua individualidade. Deixou, assim, um

¹¹⁹ BRANDI, 2004c.

¹²⁰ “Vogliamo finalmente insegnare che senza arte non esiste neppure la natura?” (BRANDI, 2001, p. 64, tradução minha).

legado fundamental sobre a discussão das paisagens, baseado em uma teoria estética e filosófica, que coloca a paisagem no campo da estética e da história e como cultura.

Essas proposições de Cesare Brandi foram fundamentais para a Carta de Veneza, apresentada no II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza, de 25 a 31 de maio de 1964,¹²¹ construída para resolver problemas referentes à preservação de monumentos e de sítios históricos.

A carta trouxe contribuições fundamentais para a restauração dos bens patrimoniais, mas nossa intenção aqui não é a de fazer uma análise da Carta de Veneza na sua totalidade, mas sim destacar alguns pontos, que são referenciais importantes para a nossa pesquisa. Trata-se de algumas claras referências da teoria brandiana, especialmente as que refletem a sua compreensão da paisagem como patrimônio. Na profunda análise feita por Beatriz Kühl sobre a Carta de Veneza, destacou importante ressalva: para elaborar uma leitura fundamentada do documento, suas formulações devem ser entendidas em relação aos postulados teóricos da época em que foi produzida e aos desdobramentos do campo, que tem uma crítica e um juízo em dois tempos distintos, portanto, se trata de um amadurecimento sobre o pensamento em relação à proteção, que aconteceu ao longo desses dois séculos.¹²²

Beatriz M. Kühl ainda declara:

A Carta de Veneza é herdeira direta do restauro crítico e, indiretamente, também da teoria brandiana. Roberto Pane, na conferência de abertura do Congresso de Veneza, fez referência explícita aos preceitos teóricos de Cesare Brandi, que em 1963, ano anterior ao congresso, havia publicado dois textos de fundamental importância: o verbete “Restauro”, na Enciclopedia Universale dell'Arte; e Teoria da Restauração. Pane fez uma longa digressão, em plena concordância com os princípios de restauração contidos no verbete, interpretando-os para o campo da restauração arquitetônica.¹²³

Destacamos alguns artigos da Carta, que remetem à compreensão de Brandi em relação à paisagem e que são referenciais importantes para a nossa pesquisa, pois trazem de igual forma a discussão sobre a proteção dos bens patrimoniais sem distinção entre eles.

Artigo 1º – A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural.

¹²¹ Sobre a Carta de Veneza, ver a pesquisa feita por KÜHL, 2010.

¹²² KÜHL, 2010.

¹²³ KÜHL, 2010, p. 295.

No primeiro artigo da Carta de Veneza, foi apresentada a noção alargada sobre o que se compreende a respeito do patrimônio histórico, que faz alguns paralelos com a Carta de Atenas (1931), quando foi especificado o tema da arquitetura no contexto urbano e rural. Também, quando foi reconhecida:

[...] a noção de monumento histórico, que compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. E neste sentido, refere-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural.¹²⁴

Da mesma forma, a compreensão em relação aos monumentos maiores e menores, contemplados pela Carta de 1931 e também foi acatada na Carta de Veneza: “Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural”.¹²⁵

Trata-se de um reconhecimento ampliado do que, na época, se compreendia como patrimônio histórico, que não só faz referência aos grandes monumentos isolados, mas também os reconhece no contexto do conjunto. Ou seja, o patrimônio histórico figura no contexto inteiro como conjunto dos centros históricos. Essas considerações remetem à consciência física do espaço urbano, que é fundamental na teoria estética e da compreensão do centro histórico no contexto da paisagem, conforme compreendido por Cesare Brandi. Outro ponto destacado;

Artigo 6º – A conservação de um monumento implica a preservação de um esquema em sua escala. Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que poderiam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas.¹²⁶

O artigo 6º da Carta trata dos monumentos históricos no seu ambiente e sobre a relevância da conservação do conjunto. Portanto, compreendemos fundamental a conservação de cada edifício na própria espacialidade e o respeito pela fisionomia do espaço da cidade percebida. Esse artigo trata, novamente, das características das materialidades que configuram um centro histórico e faz referência ao valor estético conforme foi discutido na teoria de Cesare Brandi, como valores figurativos da paisagem.

¹²⁴ Carta de Veneza, de maio de 1964. II Congresso Internacional de arquitetos e técnicos dos monumentos históricos ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Históricos.

¹²⁵ Carta de Veneza, 1964, p. 2.

¹²⁶ KÜHL, 2010, p. 310.

Artigo 7º – O monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que se situa. Por isso, o deslocamento de todo o monumento ou de parte dele não pode ser tolerado, exceto quando a salvaguarda do monumento o exigir ou quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional.¹²⁷

O artigo 7º reconhece a inalienabilidade do monumento do seu lugar de origem. Este é um ponto importante discutido por Brandi, especialmente ao tratar das obras de arquitetura e a sua relação com o espaço em que são construídas. Para Brandi, esta é a condição essencial para uma obra de arquitetura ser uma obra de arte. E nesta relação, mais uma vez, podemos identificar a paisagem compreendida por Brandi, que está estabelecida entre as construções do homem no espaço da natureza, e é o que identifica a paisagem no seu valor estético, histórico como bem cultural e como obra de arte. Sendo assim, o autor compreendia que retirar uma obra do seu lugar desqualificava a arquitetura e a paisagem, como arte e como cultura. É importante chamar atenção para um ponto importante considerado por Brandi, para ele não havia exceção entre as obras de arte, conforme colocado neste artigo da Carta de Veneza: *“quando o justificarem razões de grande interesse nacional ou internacional”*.

“Artigo 8º – Os elementos de escultura, pintura ou decoração que são parte integrante do monumento não lhes podem ser retirados a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação.”¹²⁸ Pelo artigo 8º, pode-se identificar a ideia de monumento arquitetônico na sua totalidade. Brandi reconheceu as partes integrantes de um monumento de arquitetura, que chamou de ornatos, não como anexos inseridos posteriormente, mas como elementos que nascem com a elaboração da tectônica, são parte intrínseca da figuratividade da obra, conforma a imagem e a estrutura da arquitetura. Portanto, diz respeito à estética. Para o autor, retirar essas partes integrantes equivale à perda da estética.

Artigo 14º – Os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização. Os trabalhos de conservação e restauração que neles se efetuarem devem inspirar-se nos princípios enunciados nos artigos precedentes.¹²⁹

O texto do artigo 14º remete-se à conservação e à restauração dos conjuntos arquitetônicos, da mesma forma que os monumentos individualmente, reconhecendo os mesmos procedimentos que incluem a instância cultural, estética e histórica, para ambas as escalas trabalhadas. Esta questão, mais uma vez, pode ser vista na escala da paisagem dos centros monumentais urbanos e na possibilidade de ser conservada e restaurada, sob os

¹²⁷ KÜHL, 2010, p. 311.

¹²⁸ KÜHL, 2010, p. 311.

¹²⁹ KÜHL, 2010, p. 315.

mesmos princípios expostos para as demais obras de arte, conforme o entendimento de Brandi.

A *Carta de Restauração*, de 1972,¹³⁰ foi divulgada e publicada pela circular n. 117, de 6 de abril de 1972, do Ministério da Instituição Pública da Itália. Além da nota introdutória, a carta conta com 12 artigos e quatro anexos com notas e instruções para a salvaguarda e a restauração de monumentos: Anexo A – Instruções para a Salvaguarda e a Restauração das Antiguidades; Anexo B – Instruções para Condução das Restaurações Arquitetônicas; Anexo C – Instruções para a Execução de Restaurações Pictóricas e Escultóricas; e Anexo D – Instruções para a Tutela dos Centros Históricos.

Nesta Carta, fica identificada claramente a participação preponderante de Cesare Brandi e a inclusão da paisagem, conforme compreendida por ele. Não foi explicitada a palavra “paisagem”, mas, especialmente nas considerações do *Anexo D – Sobre as Instruções para a Tutela dos Centros Históricos*, as recomendações são bastante claras neste sentido.

A declaração recomenda que:

Para se poder individualizar os centros históricos, devem ser levados em consideração não apenas os antigos “centros urbanos” tradicionalmente entendidos, mas também, de um modo geral, todos os assentamentos humanos cujas estruturas, unitárias ou fragmentárias, ainda que parcialmente transformadas ao longo do tempo, tenham sido feitas no passado; ou, entre aquelas sucessivas, as que por ventura tenham adquirido particular valor de testemunho histórico ou proeminentes qualidades urbanísticas ou arquitetônicas.¹³¹

Trata-se aqui não somente das referências das características dos centros históricos mais antigos e originários, mas das diversas temporalidades históricas representadas pelas obras de arquitetura, nos seus diversos períodos históricos, e pelos espaços urbanos criados por essas. Compreende-se, neste contexto, a historicidade do espaço da cidade, nas suas diversas manifestações artísticas arquitetônicas, não dando prioridade aos mais antigos isoladamente, mas reconhecendo a cidade múltipla como um bem em constante transformação.

O caráter histórico como documento foi apresentado como testemunho das civilizações do passado como:

[...] documento da cultura urbana, mesmo independente do seu valor artístico ou formal, ou de seu particular aspecto ambiental, que podem exaltar e enriquecer no

¹³⁰ BRANDI, 2004b, p. 223.

¹³¹ BRANDI, 2004b, p. 256.

futuro o seu valor, pois não apenas a arquitetura, mas também, a estrutura urbana possui, por si mesma, significado e valor.¹³²

Neste sentido, a Carta reconhece, na forma da cidade, na sua relação com o ambiente, não só o valor histórico, mas o valor estético e cultural do lugar. Ao tratar do seu *particular aspecto ambiental*, remete ao que Brandi reconheceu como paisagem, que está na relação entre as construções e o espaço natural, e essa relação é o que a individualiza e o que a identifica. Da mesma forma, ao tratar não somente da arquitetura, mas também da estrutura urbana, mais uma vez é possível identificar a ideia de Brandi e seu reconhecimento da imagem da paisagem.

Sobre a intervenção de restauro nos centros históricos, a Carta recomenda:

A restauração não se limita, por isso, a operações voltadas a conservar apenas os caracteres formais de obras de arquitetura ou de ambientes singulares, mas se estende também à conservação substancial das características de conjunto do inteiro organismo urbano e de todos os elementos que concorrem para definir tais características.¹³³

Na concepção alargada da Carta e nas referências estabelecidas como patrimônio no Anexo D, mais uma vez é possível identificar a paisagem compreendida por Brandi. Ou seja, ao reconhecer o inteiro organismo urbano e, da mesma forma, todos os elementos que concorrem para definir tais características, identificam-se os valores figurativos que configuram a paisagem. Neste sentido, reconhece que a restauração e a conservação dizem respeito ao que Brandi compreendeu como paisagem. A Carta abre a possibilidade da paisagem, assim como as outras obras de arte, se restaurar.

Esse anexo ainda traz considerações fundamentais que fazem referência direta à paisagem, da forma descrita por Brandi, como a relação dos centros históricos com o contexto urbano e territorial, que envolve a continuidade que podemos compreender como as transformações no tempo desses espaços. Dessa forma, recomenda uma coordenação conjunta desses espaços, para a sua salvaguarda. A Carta indica que essa coordenação deva considerar também o contexto ambiental no âmbito do território, especialmente quando esses estão próximos ou no contexto das estruturas históricas, trazendo como exemplo, “*a coroa de colinas em torno de Florença, a laguna veneziana, as divisões romanas de terras em centúrias do Val do Pó, a zona dos trulli apulianos etc.*”¹³⁴

¹³² BRANDI, 2004b, p. 256.

¹³³ BRANDI, 2004b, p. 257.

¹³⁴ BRANDI, 2004b, p. 258.

Da mesma forma, recomenda-se a coordenação conjunta sobre os espaços das ruas, das praças, dos pátios, dos jardins, dos espaços livres etc., assim como os elementos naturais, importantes neste mesmo contexto, como os perfis naturais, cursos d'água, singularidades geomorfológicas etc. Também, considera-se que os conjuntos devem ser vistos não somente pelos aspectos formais, mas também pelas expressões arquitetônicas e ambientais e pelas características tipológicas.

Essa relação dos elementos descritos, além de incluir a paisagem compreendida por Brandi, abriu a discussão para a compreensão dos centros históricos como patrimônio, reconhecendo a importância do conjunto urbano com o espaço natural que se estende ao território. Essa observação amplia o reconhecimento das diversas materialidades, e a diversidade denota não mais um aspecto ou uma cor, mas sim as suas múltiplas possibilidades, o que estabelece a estética e a identidade do conjunto.

A mudança da escala proposta pela Carta ampliou as operações que competem a sua preservação, mostrando que cada paisagem é única e todas devem ser analisadas pelas características que as individualizam. Portanto, recomenda que qualquer intervenção de restauro deve verificar todos esses valores, por meio de uma leitura histórico-crítica, mas esse trabalho “*não é somente voltado as questões operativas*”, mas sim, “*para individualizar os graus de intervenção em nível urbano e edílico, qualificando o necessário saneamento conservativo*”.¹³⁵

Cesari Brandi estabeleceu os princípios fundamentais para a intervenção urbana, sendo eles: a) a reestruturação urbanística, que “é voltada a verificar e eventualmente, a corrigir, quando necessário, as relações com a estrutura territorial ou urbana com a qual forma unidade” b) a reordenação viária; e c) a revisão do mobiliário urbano.

No mesmo período pós-guerra, as posturas assumidas em relação à preservação da paisagem, especialmente colocadas por organizações internacionais, foram criticadas por Françoise Choay, ao ressaltar que são superficiais e assumem posturas “práticas em relação a esses monumentos, sem atribuir um valor particular ao tempo e à sua duração, sem colocar a arte na história”. Para a autora, essa postura “é tão desprovido de sentido quanto praticar a cerimônia do chá ignorando o sentido japonês da natureza”.¹³⁶ Isso porque Françoise Choay compreende que “a evolução do projeto de conservação dos monumentos históricos e sua

¹³⁵ BRANDI, 2004b, p. 259.

¹³⁶ CHOAY, 2001, p. 25.

execução evoluíram com o tempo e não podem ser dissociados da própria história do conceito”.¹³⁷

Neste sentido, é importante a análise sobre o trabalho da UNESCO e as posturas adotadas pelo órgão em relação à preservação da paisagem. A UNESCO construiu, por meio de uma série de discussões, especialmente em congressos promovidos em várias partes do mundo, a ideia de incluir as paisagens excepcionais na lista dos bens considerados patrimônio cultural mundial. O valor de excepcionalidade foi criado em 1972 e teve como objetivo garantir a identificação, a proteção, a conservação, a divulgação e a transmissão para as gerações futuras da paisagem como patrimônio cultural e natural.

Sobre esse assunto, a arquiteta Rosane Piccolo Loretto,¹³⁸ em sua tese de doutorado, dedicou parte de sua pesquisa, especialmente sobre as políticas da Unesco. Neste contexto, a pesquisadora inclui questões importantes em relação à inclusão da paisagem como patrimônio cultural e natural da humanidade. A organização, no início da década de 1990, buscou analisar a proteção do patrimônio cultural e natural, discutindo sobre “a universalidade da convenção, a responsabilidade da lista, a eficiência dos sistemas de monitoramento empregados”.¹³⁹ A trajetória da instituição, criada em 1945, demonstrando os interesses políticos e econômicos e a tentativa de unificar conceitos e políticas entre as nações membro da UNESCO, aponta discordâncias em relação ao entendimento de integridade, autenticidade e significados da percepção da homogeneidade e do achatamento desses critérios de seleção e de tutela.¹⁴⁰

Em 1992, a UNESCO reconheceu as paisagens excepcionais e o seu valor universal. Segundo a pesquisadora, o Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO estabeleceu a categoria de “Paisagem cultural”, “*com objetivo de unir as alas culturais e naturais do secretariado da instituição que, até o momento, trabalhavam em setores administrativos diferentes*”.¹⁴¹ Rosane Piccolo Loretto ainda relata, detalhadamente, a trajetória da análise da lista e a busca de mapear lugares do patrimônio cultural já listados e incluir novas áreas, com intuito de uma “*balanceada distribuição mundial*”.¹⁴² Essa proposta foi logo questionada pelo comitê, que reconheceu a dificuldade de agir em escala mundial de forma a garantir a proteção desses lugares.

¹³⁷ CHOAY, 2001, p. 27.

¹³⁸ LORETTO, 2016.

¹³⁹ LORETTO, 2016, p. 196.

¹⁴⁰ LORETTO, 2016, p. 19.

¹⁴¹ LORETTO, 2016, p. 201.

¹⁴² LORETTO, 2016, p. 197.

Outra questão levantada por Piccolo Loretto se referia à extensão do conceito de “patrimônio físico”, fora do “sistema ambiental”, questão que poderia tornar mais grave o desequilíbrio entre a cultura e a natureza; e à distância das “políticas de preservação” em relação à “ética de preservação”.¹⁴³ Piccolo Loretto reconhece que essas observações, que dizem respeito à preservação do ambiente no contexto do patrimônio mundial, referem-se à Carta do Rio (1992), conferência sobre o meio ambiente e o desenvolvimento da Agenda 21, voltada ao desenvolvimento sustentável e à cooperação internacional, à integridade ambiental e à defesa dos ambientes naturais e construídos em ótica sistêmica.

Rosane Piccolo Loretto esclarece ainda que, neste mesmo ano de 1992, foi promovida a união das alas culturais e naturais das secretarias da instituição. A proposta da expansão do guia da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) foi discutida para que se pudesse avaliar as condições de integridade do patrimônio. As alas se reuniram com os integrantes do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), para tratar das paisagens culturais. Esse encontro aconteceu em *La Petite Pierre*, França, e “estabeleceu as categorias de paisagem cultural de valor excepcional universal”. Em relação à proteção dessas paisagens culturais, os critérios deveriam receber emendas. Como se tratava de bens que derivam de um ecossistema diverso e de grande diversidade biológica, consolidou-se a importância da discussão multidisciplinar, junto a essas considerações. Rosane Piccolo Loretto ainda salienta a necessidade de incluir um novo repertório temático, para mostrar que este

[...] elenco da humanidade era “mais que um catálogo de monumentos ou uma simples crônica da história da arquitetura”. Buscava-se combater a “noção de obra de arte implícita nos critérios, que nem sempre era aplicável às propriedades inscritas em um tempo que, devido a uma evolução das mentalidades” estavam ganhando crescente reconhecimento, como as artes populares e tradicionais. Desejava-se que a visão e a escolha dos elementos a inscrever deixassem “de ser puramente estéticas”, e sim históricas e antropológicas.¹⁴⁴

Desta forma, os olhares foram voltados para os lugares ordinários e do cotidiano assim como para os modos de viver e os lugares históricos. Essas iniciativas buscaram ampliar o que se compreendia como patrimônio e atingir os espaços sociais e o desenvolvimento humano sustentável, que eram as questões mais discutidas e, ainda hoje, estão na centralidade dos debates em todo o mundo.

¹⁴³ LORETTO, 2016, p. 198-199.

¹⁴⁴ LORETO, 2016, p. 201.

Em 1995, o Comitê de Ministros do Conselho da Europa, por meio da Recomendação R (95) 9 – sobre a conservação integrada de áreas de paisagens culturais como integrantes das políticas paisagísticas – recomendou a adoção desta abordagem nas políticas de preservação do patrimônio. Em 2000, a Convenção Europeia da Paisagem (CEP 2000) introduziu um conjunto de regras para a proteção, o gerenciamento e o planejamento das paisagens.

Entre os anos de 1996 e 2006, o Centro de Patrimônio Mundial discutiu sobre duas linhas de ação: de um lado, as questões naturais e culturais, de outro, as questões relacionadas aos valores humanos. A primeira tratava de reflexões teóricas sobre conceitos e práticas adotadas pela instituição. No ano de 2000, a Convenção Europeia da Paisagem (CEP 2000), realizada em Florença, na Itália, reconheceu a paisagem entre questões científicas e questões sociais na perspectiva do desenvolvimento humano sustentável e da preservação das diversidades culturais e de suas identidades. Estabeleceu regras para a proteção, o gerenciamento e o planejamento das paisagens culturais, indicando que os bens deveriam estar dentro dos critérios estabelecidos, ou seja: dentro dos critérios naturais e/ou culturais. “Artigo 1º – Definições – Para os efeitos da presente Convenção: a) ‘Paisagem’ designa uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo carácter resulta na ação e da interação de fatores naturais e/ou humanos”.¹⁴⁵

Em 2009, a UNESCO reconheceu o valor espiritual da natureza e das culturas tradicionais para o uso sustentável da terra e a manutenção da biodiversidade, reunindo a ideia de sustentabilidade na Convenção Europeia da Paisagem. Especialmente esse modelo de paisagem cultural gerou uma série de problemas em relação a sua proteção, especialmente entre governantes e técnicos. Em 2013, o Memorando de Viena recomendou a *Paisagem Urbana Histórica* e recebeu reforços importantes, tendo grande aceitação;

Definição I –

8. A paisagem histórica urbana é a área urbana que resulta da estratificação histórica de valores e atributos culturais e naturais, que transcende a noção de “centro histórico” ou de “conjunto histórico” para incluir o contexto urbano mais abrangente e a sua envolvente geográfica¹⁴⁶.

Esses modelos adotados criaram dificuldades para a aplicação dos critérios e políticas de preservação das paisagens, especialmente pela falta de discussões conceituais e teóricas na área da sua preservação. Junto a essas abordagens apresentadas, a separação sobre o que

¹⁴⁵ Convenção Europeia da Paisagem, 2000, Capítulo I / Disposições Gerais, Artigo 1º - Definições, p. 2.

¹⁴⁶ Recomendação sobre a Paisagem Histórica Urbana, p. 4

se compreende por paisagem deu origem a conflitos entre campos disciplinares distintos, motivos esses que causam um afastamento ainda maior, em relação à compreensão necessária para a retomada da percepção da paisagem estética.

Paolo D'Angelo analisou criticamente o modo de ver a paisagem expresso na *Convenzione Europea del Paesaggio* (CEP), assinada em Florença, em 2000. O documento considerou a paisagem como um fenômeno objetivo (como território e ambiente) e, da mesma forma, como um fenômeno somente subjetivo (famigerada paisagem como estado de ânimo).¹⁴⁷ Portanto, para D'Angelo, o texto expressa a paisagem na sua interação entre os dois fenômenos, estabelecendo, dessa forma, a copresença dos elementos naturais, históricos, culturais e físico-biológicos e também na identidade de uma comunidade. D'Angelo considera que é um documento importante, porque coloca a paisagem em um plano prático, teórico e jurídico.¹⁴⁸ Reconheceu o artigo 5º da CEP a importância de cada país “reconhecer juridicamente na paisagem aqueles componentes essenciais do ambiente da vida da população, expressão da diversidade do seu patrimônio cultural comum e natural, e ‘fundamento da sua identidade’”.¹⁴⁹

Sobre isso, analisou o documento, partindo da ideia da paisagem concebida pela geofilosofia, construída pela filósofa Luisa Bosesio (1950-). A filósofa considera que a geofilosofia não tem significado no espaço, na filosofia e na política, como foi colocado pela CEP. Contudo, a geofilosofia

[...] designa uma reflexão sobre novos fenômenos de enraizamento e erradicação territorial, próprios da nossa época, uma reflexão que se depara, portanto, inevitavelmente com a questão da relação “vívida” com o território e com a paisagem. Interrogamos, em suma, sobre a relação que a população cria com o seu ambiente de vida cotidiana, que não é a “pátria” em sentido político ou nacionalista, mas o lugar que se sente familiarmente, “nosso”.¹⁵⁰

Com este argumento, rejeita a ideia de Ritter, que vê a experiência estética como uma compensação em paralelo ao desenvolvimento da ciência e da tecnologia moderna. Também, neste sentido, desconfia da ideia da estética, no sentido “atmosférico” da paisagem. Sobre

¹⁴⁷ Expressão usada por Paolo D'Angelo (2014, p. 52).

¹⁴⁸ Sobre a CEP, ver D'ANGELO, 2014, p. 51-52.

¹⁴⁹ “Riconoscere giuridicamente il paesaggio quale componente essenziale dall'ambiente di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale, e “fondamento della loro identità” (D'ANGELO, 2014, p. 35, tradução minha).

¹⁵⁰ “designa una riflessione sui nuovi fenomeni di radicamento e sradicamento territoriale propri della nostra epoca, una riflessione che si imbatte dunque inevitabilmente con la questione del rapporto ‘vissuto’ col territorio e con il paesaggio. Ci si interroga, insomma, sulla relazione che le popolazioni creano con il loro ambiente di vita quotidiano, che non è la ‘patria’ in senso politico o nazionalistico ma il luogo che si sente come familiare, ‘nostro’” (D'ANGELO, 2014, p. 52, tradução minha).

isso, D'Angelo calçou seu conceito na fenomenologia de Edmund Husserl e na filosofia de Martin Heidegger, quando trata da origem e da relação profunda com o lugar nativo, como uma relação “que cura”, e do “significado da técnica que devasta e desertifica”.¹⁵¹

Considerou também o que colocou Luisa Bonesio, no texto *Paesaggio, identità e comunità tra gobale e locale*,¹⁵² quando viu, de forma mais flexível, a valorização do ponto de vista das comunidades mais tradicionais estabelecidas em um lugar e de quem entra em contato com elas, por diferentes motivos, como os turistas e os estrangeiros. Esses, quando encontram motivos para ficar, assumem uma postura “ditada pela cura”, de consideração e respeito.¹⁵³ Aqui D'Angelo retoma o pensamento de Heidegger, como “pertencimento eleito”, independente da razão.

Assim, para D'Angelo, trata-se de uma visão que não exclui o aspecto global ou local, ambos colaboram com o reconhecimento e, assim, constituem o que é significativo para o lugar. D'Angelo considera também que as recentes discussões teóricas sobre a paisagem reconhecem sua realidade identificativa, como a CEP, e da mesma forma, o *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, do ministro Urbani, que também contempla o ponto de vista cultural e jurídico na defesa do patrimônio cultural e da paisagem como “il territorio espressivo di identità”, no art. 131. Ambos os tratados consideram a paisagem como “todo o território e, portanto, cada parte dele pode ser objeto de consideração paisagística”.¹⁵⁴ A CEP, para D'Angelo, entende a conservação da paisagem como “salvaguarda”, “gestão”, e “planejamento” e também reconhece que todas as paisagens extraordinárias ou ordinárias devem ser conservadas através da recuperação e da requalificação do território degradado. Para ele, fica demonstrado que se trata da paisagem com caráter excepcional.

Portanto, Paolo defendeu que a paisagem estética se refere a cada paisagem individualmente e considera esta visão da CEP distorcida e restritiva. Uma proposta importante para esta retomada, buscamos demonstrar pela obra do italiano Salvatore Settis¹⁵⁵ (1941), arqueólogo e historiador de arte, *Paesaggio, costituzione, cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile* (2010), que se debruçou em uma profunda análise sobre a perda das paisagens em seu país, oriundas especialmente de ações de intervenção que privilegiam projetos e novas construções, voltadas ao crescimento desordenado das cidades.

¹⁵¹ D'ANGELO, 2014, p. 53.

¹⁵² D'ANGELO, 2014, p. 53.

¹⁵³ D'ANGELO, 2014, p. 53.

¹⁵⁴ “tutto il territorio, e pertanto, ogni parte di esso può essere fatta oggetto di considerazione paesaggistica” (D'ANGELO, 2014, p. 53, tradução minha).

¹⁵⁵ SETTIS, 2010.

Em contrapartida, não existem planos que promovam a permanência e a proteção dos antigos centros. Essa falta de leis urbanas para o planejamento das cidades, como forma de protegê-las, também não controla as propagandas, principalmente na área do turismo, que promove a venda das paisagens excepcionais. Considera-se ainda que esses lugares especiais trouxeram a tutela da paisagem como parte das agendas públicas, privilegiando, principalmente, as ações voltadas a interesses e visões difusas e focando na “melhoria dos lugares” que, ao mesmo tempo, denunciam a deficiência de leis existentes e não levam em conta projetos compatíveis com os antigos centros e com as paisagens.

Essas críticas sobre o desmanche das paisagens italianas foram sendo intensificadas por Settis, quando este fez uma análise sobre as leis de proteção das paisagens e, assim, pôde constatar que a Itália foi o primeiro país a considerar a tutela da paisagem e a tutela do patrimônio cultural em todo o mundo. Foi também o primeiro país no mundo a colocar esta dúpla tutela entre os princípios fundamentais da própria constituição. Para Settis, “é esta a história de longo período que devemos refazer, se quisermos compreender porque tanto se conservou até hoje e como é grave, seja hoje ou amanhã, o risco de destruí-la.”¹⁵⁶

Ele compreende que as leis aos poucos foram cedendo espaço para interesses especialmente econômicos, retirando a proteção das paisagens e do patrimônio artístico do centro de interesse. Sobre esse aspecto, considera que o olhar dos legisladores deve estar voltado aos monumentos mais singulares e aos mais importantes, e estes devem ter seu significado no conjunto da cidade e da paisagem. Em milhares de cidades pequenas ou vilas, mostra que ainda permanece a secular harmonia entre os edifícios e a paisagem, onde se pode encontrar a continuidade de usos e o valor ambiental, que ainda podem ser celebrados porque são visíveis na Itália.

Trata-se de um país com cidades harmoniosas, e as novas construções sempre foram inseridas no conjunto e no tecido antigo de “forma admirável” conforme se expressou Settis. Eram culturas que reconheciam e cuidavam das belezas das cidades.

Assim, passou a analisar, desde o início do século XX, a construção e a promoção da primeira lei italiana, a Lei n. 364, de 20 de junho de 1909, “para as antiguidades e as belas artes”,¹⁵⁷ criada para proteger o patrimônio, as paisagens, jardins e florestas. Essa lei foi idealizada por Benedetto Croce, como Ministro della Pubblica Istruzione em 1920, quando

¹⁵⁶ “È questa storia di lungo período che dobbiamo rifarci, se vogliamo capire perché tanto si è conservato fino ad oggi, e quanto grave sia, oggi e domani, il rischio di distruggerlo” (SETTI, 2010, p. 86, tradução minha).

¹⁵⁷ SETTIS, 2010, p. 115.

tratou “*per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*”. A lei começou a ser construída em 1909 e foi publicada em junho de 1922.

Mais tarde, a lei de 29 de junho de 1939, chamada Lei Bottai, tratou sobre “*a protezione das belezas naturais*”.

Esta linha, perdida em 1909, continuou a circular nos debates parlamentares, nos jornais, na consciência dos cidadãos mais avisados, até que as duas leis “paralelas” do Ministro Giuseppe Bottai foram aprovadas em 1939: uma para o patrimônio cultural (n.º 1089), a outra para a paisagem (n.º 1497). As leis de 1939 nasceram de um horizonte de discurso, o “método” de Bottai, que Cesare Brandi tem bem caracterizado: “agrupar e catalisar uma certa inteligência da época para além de qualquer credo político”. Esta inteligência incluía Roberto Longhi (um antigo colega de Bottai no Liceo Visconti), Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, o diretor geral Marino Lazzari, e Mino Maccari, que como presidente do Conselho Superior liderou (por ocasião da discussão sobre o plano de desenvolvimento urbano de Livorno) uma batalha pelo rigor na defesa dos centros históricos.¹⁵⁸

A lei foi aplicada em 3 de junho de 1940. Settis chama atenção para a Constituição de 1948, quando afirma no art. 9º: “A República promove o desenvolvimento da cultura e da investigação científica e técnica. Tutela a paisagem e o patrimônio histórico e artístico da Nação”.¹⁵⁹

Nesta pesquisa, Settis salienta a presença de Cesare Brandi na discussão da Lei Bottai, o autor demonstra ainda a importância da proteção das paisagens para o seu país e enfatiza que essas também são consideradas, da mesma forma, fontes de conhecimento, fontes de vida, de memória e também um instrumento importante para a manutenção e o equilíbrio estável em relação ao uso e às estratificações. Para Settis, a construção de leis para a proteção das paisagens deve contar com o reconhecimento das ações populares e com equipes multidisciplinares de profissionais para a realização desses trabalhos. Deve, especialmente, dar o direito às discussões no espaço da estética, da história da arte, da geografia e do urbanismo, construindo equipes competentes, capazes de discutir os conflitos

¹⁵⁸ “Questa linea, perdente nel 1909, continuò a circolare nelle discussioni parlamentari, sui giornali, nella coscienza dei cittadini più avvertiti, finché si giunse nel 1939 alle due leggi 'parallele' del ministro Giuseppe Bottai: una per il patrimonio culturale (n. 1089), l'altra per il paesaggio (n. 1497). Le leggi del 1939 nacquero da un orizzonte di discorso, il 'metodo' di Bottai, che Cesare Brandi ha ben caratterizzato: ‘raggruppare e catalizzare una certa intelligenza dell'epoca al di là di ogni credo politico’. Di questa intelligenza fecero parte in quegli anni Roberto Longhi (già collega di Bottai al Liceo Visconti), Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, il direttore generale Marino Lazzari, Mino Maccari, che come presidente del Consiglio Superiore vi condusse (in occasione della discussione sul piano regolatore di Livorno) una battaglia per il rigore nella difesa dei centri storici” (SETTIS, 2010, p. 123, tradução minha).

¹⁵⁹ “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”. (SETTIS, 2010, p. 128, tradução minha).

fundamentais, aptas a fornecer às administrações públicas atribuições, para proteger as paisagens.

Da mesma forma, a cultura de cada lugar deve ser reconhecida profundamente, porque, para ele, “Devemos estar convencidos (e convencer os outros cidadãos) de que a qualidade da paisagem e do ambiente não é um luxo, mas uma necessidade”.¹⁶⁰ Ressaltando sempre que a defesa deve vir neste sentido, deve ser criada uma batalha por: “Ação popular, quero dizer, enfim, não sentir-se mais fora do lugar, reconquistar para si um pleno direito de cidadania, em nome da moralidade, da legalidade, da história e do direito”.¹⁶¹

Esse foi um período de grandes avanços para as discussões em relação à paisagem e a sua proteção. Podemos ver que as discussões foram voltadas, da mesma forma, a olhares direcionados em dois sentidos, por um lado, o não reconhecimento da paisagem vista por seu valor estético, que é o que identifica a sua individualidade, e por outro lado, o reconhecimento de um bem patrimonial considerado como patrimônio mundial, e conforme visto, uma atribuição que enfraquece o debate sobre a sua preservação.

Neste sentido, viemos mostrar que o pensamento de Paolo D’Angelo não foi construído com intuito de eliminar pensamentos do passado, mas foi por essas reflexões sobre as análises feitas em cada tempo que foi possível compreender os desafios colocados hoje sobre o tema da paisagem e seu valor estético. É com esta atualização do olhar que o conceito da paisagem foi construído na direção do campo que lhe deu origem, a estética.

1.3 A paisagem como identidade estética de um lugar

O conceito de *paisagem como identidade estética de um lugar*, de Paolo D’Angelo, foi escrito a partir de bases teóricas e filosóficas, sob uma profunda crítica, com base na sua compreensão da paisagem como uma experiência estética. Partiu de uma construção, por onde, entre o final do século XX e o início do século XXI, buscou compreendê-la no contexto do discurso de outras disciplinas, que se ocupam deste mesmo tema, com o objetivo de retomar a compreensão da paisagem na área que lhe deu origem, que é a filosofia e a estética.

O filósofo Paolo D’Angelo entende que a paisagem é um tema muito discutido nos dias de hoje, mas ao mesmo tempo, por estar ligada a várias áreas, como geografia,

¹⁶⁰ “Dobbiamo esser convinti (e convincere altri cittadini) che la qualità del paesaggio e dell’ambiente non è un lusso, mas una necessità” (SALVATORE, 2010, p. 307, tradução minha).

¹⁶¹ “Azione popolare vuol dire, insomma, non sentirsi più fuori luogo, riconquistare per sé un pieno diritto di cittadinanza, in nome della moralità, della legalità, della storia e del diritto” (SALVATORE, 2010, p. 313, tradução minha).

sociologia, arquitetura, ecologia, é impedida por uma diversidade de olhares: “a paisagem se dispõe aos nossos olhos e, sem dúvidas, é uma dimensão especificamente estética e negligenciá-la e colocá-la de lado significa comprometer a compreensão autêntica do fenômeno paisagístico”.¹⁶²

A paisagem para o autor está no ponto de contato entre as ciências naturais e as ciências humanas, e este é também um motivo que dificulta muito um diálogo mais objetivo sobre o tema e, ao mesmo tempo, compromete a sua valorização no campo mais subjetivo, que também é fundamental para a sua compreensão. Sua pesquisa parte de uma análise do comportamento da sociedade contemporânea em relação à paisagem estética, sob distintos olhares, para confrontar com a história que se iniciou há dois séculos. Para ele, é um tema muito discutido pela grande mídia, especialmente pelo turismo, que promove as paisagens mais atraentes.

Contudo, por outro lado, a paisagem considerada como patrimônio para D’Angelo é também motivo de muitas discussões em relação a sua tutela e proteção, assunto este que passou a fazer parte dos temas mais vistos: “A proteção da paisagem é um dos grandes temas da agenda pública, as intervenções sobre o tema estão se multiplicando.”¹⁶³

Outra questão analisada por D’Angelo está ligada ao fato de que grande parte da população fala e sabe o que é a paisagem, mas para reconhecê-la como arte, é preciso uma teoria que sustente essa ideia e explique o que é a paisagem. Concorda que se trata de um tema recente da cultura do ocidente e que faz parte do cotidiano da população urbana, considerando que esta é afastada das áreas naturais e das campanhas e, assim, não tem o olhar para as paisagens.

Para Paolo D’Angelo, portanto, a paisagem que compreendemos hoje veio da sociedade pós-industrial que transformou os espaços naturais e os territórios, criou novas possibilidades de mobilidade a partir de grandes empreendimentos de infraestrutura, especialmente, para o encaminhamento e o desenvolvimento do turismo. Estas mudanças e transformações criaram um movimento que cresceu e muito auxiliou no aumento da população urbana e na diminuição da população das campanhas. Portanto, esta forma de afastamento da paisagem, por parte das pessoas que moram nas cidades, fez com que

¹⁶² “[...], il paesaggio possiede, ai nostri occhi indubitanamente, una dimensione specificamente estetica, e che trascurarla e metterla da parte significa pregiudicarsi una comprensione autentica del fenomeno paesaggistico”. (D’ANGELO, 2014, p. 9, tradução minha).

¹⁶³ “Latutela del paesaggio è uno dei grandi temi all’ordine del giorno dell’agenda pubblica, gli interventi in materia si moltiplicano” (D’ANGELO, 2014, p. 11, tradução minha).

criassem hábitos e costumes que as impediu, muitas vezes, de notar as paisagens. Por outro lado, D'Angelo concorda que na paisagem a cidade é imersa na campanha, a partir das inserções e movimentos que acabaram impossibilitando a criação de qualquer limite entre elas. Portanto, acredita que a sociedade moderna, que tem foco para o progresso e visa o que é artificial, desta forma, nega o que é natural e esta forma de pensar a afasta da dimensão da paisagem. Assim, conforme D'Angelo, é a sociedade pós-moderna que busca reabilitar a paisagem.

Com este argumento colocado sobre o comportamento da sociedade contemporânea em relação à paisagem, Paolo D'Angelo construiu seu conceito, buscando analisar a questão da compreensão da paisagem estética e as dificuldades criadas a partir de uma crítica colocada sobre um forte lastro histórico, que aos poucos provocou a retirada da paisagem do campo da estética e criou um claro motivo que impede o aprofundamento das discussões que envolvem a sua proteção e a sua tutela, hoje. Com essas bases, o autor reforça o seu pensamento e busca mostrar a possibilidade de discutir a paisagem como uma experiência estética.

pretende-se sublinhar que na percepção de uma paisagem realizamos uma experiência de natureza diversa daquela cognitiva ou puramente sensorial, uma experiência que organiza o que vemos sobre a base de componentes imaginativos, emocionais, memoriais e identificativos, revelando-se através de uma satisfação ou uma insatisfação que leva ao reconhecimento do valor (ou simetricamente, de um valor negativo) do que vemos.¹⁶⁴

D'Angelo não elimina nenhum desses argumentos para apreciar uma paisagem. Todas as proposições são importantes para a sua pesquisa teórica, cujo objetivo é mostrar que todas as disciplinas que discutem a paisagem têm o direito de falar sobre ela. Com esta base ele reivindica o direito dos profissionais que estudam a estética de discutirem a paisagem como identidade estética.

Para tanto, D'Angelo analisa a paisagem em distintas áreas de estudo, que por longo tempo foram confundidas e tomaram frente nos debates sobre os temas: pintura, ambiente, história, modernidade, sentimento e identidade.

¹⁶⁴ “sottolineare che nella percezione di un paesaggio noi compiamo un’esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o puramente sensoriale, un’esperienza che organizza quel che vediamo sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative, rivelandosi attraverso una soddisfazione o un’insoddisfazione che mette capo al riconoscimento del valore (o simmetricamente, di un disvalore) di ciò che vediamo” (D’ANGELO, 2009, p. 9, tradução minha).

1.3.1 A paisagem vista como pintura

A paisagem como pintura, considerada por D'Angelo como um termo especializado, partiu de uma afirmação da pintura ocidental que a considerava como um novo gênero de pintura que buscava “a ideia de paisagem como um aspecto ou forma de um território que surge através da representação pictórica da paisagem e depende dela, se não em princípio, pelo menos em termos de fato.”¹⁶⁵

Com esse pressuposto, D'Angelo compreende que trata-se de uma duplicidade de termos que são consequência um do outro, mas o que importa para ele é a forma como a paisagem é teorizada: “A origem pictórica do termo ‘paisagem’ fez com que durante muito tempo, a paisagem real fosse percebida e conceituada como a projeção sobre a natureza, daquilo que a pintura ensinou a ver”.¹⁶⁶ E essa forma de ver permaneceu por muito tempo e, ainda hoje, permanece nas imagens feitas pelos fotógrafos e pelos cineastas, que são responsáveis por grande parte das paisagens que vemos. Com isso, D'Angelo quer dizer que vemos a paisagem através de registros feitos pelos artistas, e assim, esta mesma visão que temos das paisagens denuncia a forma como foram vistas em cada época, pelo trabalho desses pintores. Ou seja, da mesma forma que foi reconhecida por muitos séculos, ainda as paisagens são apreciadas por meio de novos instrumentos para demonstrá-las e reproduzi-las.

Esses olhares dos pintores, D'Angelo compreende que foram muito importantes, assim como tiveram relevância para a Lei Bottai, de 29 de junho de 1939, n. 1497, que buscou a tutela das ““belezas panorâmicas consideradas como pinturas”, e essa formulação era ainda presente no *Código dos bens culturais e da paisagem*, lançado em 2004, uma vez que a referência a pinturas de paisagens só foram removidas na revisão subsequente em 2008”.¹⁶⁷ Ainda chama atenção que essa questão tenha sido demonstrada pelo filósofo Alain Roger (1936-), quando publicou *Breve trattato del paesaggio* (1997), em que demonstra a paisagem na sua dimensão pictórica. Ernst Gombrich (1909-2001), em sua obra *La teoria*

¹⁶⁵ “l’idea del paesaggio come aspetto o forma di un territorio nasce attraverso la rappresentazione pittorica del paesaggio e ne dipende, se non in via di principio, almeno in punta di fatto” (D’ANGELO, 2009, p. 11, tradução minha).

¹⁶⁶ “L’origine pittorica del termine “paesaggio” ha fatto sì che per lungo tempo il paesaggio reale sia stato percepito e concettualizzato come la proiezione sulla natura di quello che la pittura ci ha insegnato a vedere”. (D’ANGELO, 2009, p. 11, tradução minha).

¹⁶⁷ “bellezze panoramiche considerate come quadri”, “e questa formulazione era ancora presente nel Codice dei beni culturali e del paesaggio è stato eliminato solo nella successiva revisione del 2008” (D’ANGELO, 2009, p. 12, tradução minha).

dell'arte nel Risascimento e l'origine del paesaggio (1950), da mesma forma, compreendeu que os jardins eram executados como uma pintura, porque para ele era a pintura que ensinava a ver a natureza.

Observa que essas teorias, “além disso, parecem estar em um contraste aberto com a experiência efetiva que realizamos na paisagem”,¹⁶⁸ porque a experiência que realizamos com a paisagem é de natureza fenomenológica. D'Angelo contestou essa questão, porque compreendeu que, primeiro, alguém começou a ver a paisagem real, para depois pintar um quadro, não ao contrário. Portanto, defende que, nos debates atuais sobre a paisagem, é fundamental discuti-la a partir dos mesmos fenômenos em que se discute as artes figurativas, “ou seja, que nós olhamos para a paisagem porque tem arte”.¹⁶⁹

Na paisagem, realizamos uma experiência estética a partir do fenômeno, portanto, não se trata de olhar a paisagem estética como um quadro, mas sim como experiência vivida por uma consciência que estando na paisagem a percebe e a reconhece pelos dados objetivos que se apresentam. Compreende-se que estes não eliminam os sentimentos que a paisagem suscita no momento da percepção.

1.3.2 A paisagem vista como ambiente

Paolo D'Angelo buscou analisar a paisagem como ambiente, na Alemanha de 1537, quando já se falava de paisagem como *landschaft*, fazendo referência ao que era possível ser visto, a partir de uma torre de perto ou de longe, por uma visão ampla do território.

Mais tarde, no final do século XIX, a ampliação da compreensão da paisagem como ambiente foi motivo de seu enfraquecimento do ponto de vista do valor estético. D'Angelo identificou que esse pensamento foi um mal-entendido, porque, na verdade, trata-se de uma nova forma de ver as belezas naturais que vem da estética analítica anglo-americana.

O pensamento do filósofo dedicado aos estudos sobre estética de Allen Carlson¹⁷⁰ (1949), em um ensaio sobre a paisagem e a estética, defendeu a paisagem como ambiente, especialmente entre os anos 1960 e 1990, momento em que a estética foi retirada da

¹⁶⁸ “Inoltre la teoria sembra in aperto contrasto com l'esperienza effettiva che compiamo nel paesaggio” (D'ANGELO, 2009, p. 13, tradução minha).

¹⁶⁹ “[...], cioè che noi guardiamo il paesaggio perché c'è l'arte” (D'ANGELO, 2009, p. 13, tradução minha).

¹⁷⁰ Paolo D'Angelo resalta duas obras importantes de Allen Carlson: *L'apprezzamento dell'ambiente naturale* (CARLSON, 1979) e *La natura, il giudizio estetico, e l'oggettività* (CARLSON, 1981), quando trata de um dos primeiros sinais de um renovado interesse para os problemas da beleza natural por parte de uma tradição, aquela da estética analítica anglo-americana (Carlson é um estudioso canadense[...]) (D'ANGELO, 2009, p. 14).

paisagem e considerada como estudo exclusivo da filosofia e da arte. Esse trabalho trata de um referencial importante para muitas discussões sobre a estética da natureza e da paisagem, especialmente na língua inglesa.

Carlson defendeu que a apreciação estética de um ambiente pode acontecer de diversas formas: apreciação de diferentes objetos da natureza e de suas características formais como a escultura abstrata, ou apreciação de um ambiente como paisagem e, neste caso, a paisagem passa a ser um cenário de fundo, como se vê nas pinturas de paisagem, que revelam a qualidade visual pelas cores e pelo contorno dos objetos, “Ou podemos apreciar o ambiente como uma paisagem”.¹⁷¹

D’Angelo considera que esses exemplos apresentados por Carlson são inadequados, porque:

Em particular, se olhar para o ambiente como uma paisagem, não o considero como algo em que estamos imersos, que nos rodeia e com o qual entramos em contato com todos os nossos sentidos. Também ignoro o fato de ser um ambiente natural, de tal forma que o experimento como se estivesse diante de uma representação bidimensional, uma pintura. Em suma, não considero o ambiente como um ambiente, mas como uma obra de arte.¹⁷²

Essa postura demonstra uma contradição, para Paolo D’Angelo, porque Carlson nunca fala de paisagem, mas fala sempre de ambiente natural. Sua defesa é que a categoria científica é a única necessária para a relação estética com a natureza. Este é outro equívoco para D’Angelo, porque deste modo exclui-se a ideia das modificações feitas na natureza pela mão do homem, e é esta relação que constitui os valores culturais da paisagem e a configura desta forma.

Paolo D’Angelo ressaltou ainda a ideia da paisagem ecológica, trazida pelo geógrafo Carl Troll (1899-1975), que falou de *landchaftsökologie*, em 1939, quando usou o termo *landscape ecology*, de Forman e Gordon, 1986. Para D’Angelo, esses autores parecem autorizar a redução da paisagem em sentido estético, perceptivo, no ambiente físico-biológico, assunto que foi evitado pela ecologia através da emissão do termo técnico *ecosistema*. D’Angelo ainda compreendeu que estes termos ajudaram a encaminhar a paisagem para outras áreas, como demonstra o parecer de Allen Carlson, quando diz que o

¹⁷¹ “Oppure possiamo apprezzare l’ambiente come paesaggio” (D’ANGELO, 2014, p. 14, tradução minha).

¹⁷² “In particolare, se guardo l’ambiente come un paesaggio non lo considero qualcosa in cui siamo immersi, che ci circonda e col quale entriamo in contatto con tutti i nostri sensi. Inoltre trascuro il fatto che si tratta di un ambiente naturale, tanto vero che lo esperisco come se fossi di fronte ad una rappresentazione bidimensionale, ad una pittura. Insomma non considero l’ambiente come un ambiente, mas come un’opera d’arte” (D’ANGELO, 2014, p. 14-15, tradução minha).

modelo paisagístico não é adequado para o ambiente natural. D'Angelo considera que o estudioso americano das belezas naturais, Alan Carlson, colocou algumas observações importantes, quando individualizou o limite de olhar a natureza como uma pintura de paisagem; primeiro, quando fala da natureza como cenário e, assim, destaca a própria natureza; segundo, quando fala em olhar a natureza como um panorama.

Assim, D'Angelo buscou mostrar a interferência de algumas disciplinas que contradizem a ideia da paisagem e seu valor estético, em um importante ensaio *Ripensare il Paesaggio* (2012), no qual mostrou uma desconfiança por parte de algumas disciplinas, como a geografia, em relação a dados que não podem ser descritos e analisados de forma objetiva e científica. A segunda disciplina é a ecologia, que substituiu a ideia de paisagem pela ideia de ambiente e, ainda hoje, muitas vezes, essa ideia cheia de equívocos ainda permanece. Da mesma forma, uma terceira crítica vem da ideia de paisagem ambiental, que busca a paisagem pelos aspectos perceptivos estéticos da natureza.

D'Angelo considera que as três maneiras de ver a paisagem são importantes e fundamentais em suas áreas e que elas geraram uma crise do conceito da paisagem no seu valor estético. Para ele, o conflito vem de uma falta de reflexão sobre os valores estéticos da paisagem, que devem ser resolvidos por discussões capazes de encontrar o caminho da sua proteção, da sua tutela e dos modos de projetá-la. Portanto, como sugere D'Angelo, para que essas questões sejam resolvidas, é preciso haver uma reflexão teórica capaz de enfrentar tais problemas, especialmente por considerar que só uma teoria pode evitar qualquer tipo de manipulação, conforme considera ter acontecido nos últimos dois séculos, quando a estética passou a perder espaço nos debates sobre a paisagem.

A ideia foi contestada logo no final do mesmo século, quando foi promovida uma separação da paisagem e da estética, ideia, segundo D'Angelo, colocada pelo geógrafo italiano Filippo Porena (1839-1910), que explicitou a questão usando os termos da tradição alemã: “O divórcio entre a paisagem em sentido estético e a paisagem como termo técnico geográfico, se produz no século XX, e por caminhos nem sempre lineares”.¹⁷³ E, assim, os geógrafos alemães não aceitavam mais a paisagem na sua dimensão perceptiva. Também, na Itália, o geógrafo Renato Biasute (1878-1965) descreveu a sua ideia em *Il paesaggio terrestre*, obra na qual usou o termo científico da percepção e viu a paisagem sensível só até onde os olhos podem abraçar o horizonte. E como geógrafo, Aldo Sestini (1904-1988) vê na

¹⁷³ “Il divorzio tra paesaggio in senso estetico e paesaggio come termine tecnico geografico si produce nel Novecento, e lungo percorsi non sempre lineari” (D'ANGELO, 2012, p. 2, tradução minha).

paisagem exclusivamente uma entidade física, definindo-a como “a complexa combinação de objetos e fenômenos ligados entre si por relações funcionais mútuas (bem como de posição), de modo a constituir uma unidade orgânica”.¹⁷⁴

Nesse sentido, quase no final do século XX, a paisagem e seu valor estético foram vistos com desprezo, o que fica provado na obra *Semiologia del paesaggio italiano* (1979), de Eugenio Turri, ao considerar que a paisagem estética é um resíduo do passado, trazendo a posição de exaltação quando organizada como uma máquina e, quando os aspectos contemplativos e visuais da paisagem estavam “ligadas ao legado da antiga cultura romântico-burguesa, [...]”.¹⁷⁵

D’Angelo não se coloca contra a possibilidade dessas disciplinas discutirem sobre a paisagem. Para ele, a geografia tem o direito de falar da paisagem como “*conformação física do território*”, da mesma forma que falar das transformações conduzidas pela ação do homem, mas para ele, “os problemas começam quando esta restrição de campo se traduz na desvalorização da paisagem em sentido estético e na declaração da irrelevância e da inconfiabilidade da noção de estética da paisagem”.¹⁷⁶

Em relação à ecologia, considera-se que esta trata de questões “estruturalmente ambíguas”, tanto quando é tratada em relação à natureza física de cada lugar como quando é projetada como uma imagem. Para o filósofo, relaciona-se a características biológicas que também partem do ambiente como espaço físico-biológico, mas não têm ligação com o assunto da paisagem estética.

Para D’Angelo, olhar a natureza pressupõe estar imerso nela, refletiu esta questão, a partir do pensamento de Allen Carlson um dos autores mais interessados no estudo das belezas naturais, que discutiu sobre o tema partindo de três pontos fundamentalmente: primeiro, o que considera as belezas naturais como um objeto; segundo, o paradigma da paisagem, que considera a natureza como cenário e como espetáculo. Terceito, o modelo ambiental que vê a natureza como ambiente, individualizado o debate no campo das ciências biológicas. Carlson, considera o ponto mais importante e correto, somente o terceiro, como uma relação verdadeira das belezas naturais, acreditando que não tem mais lugar para falar

¹⁷⁴ esclusivamente un’entità fisica, definendolo come “la complessa combinazione di oggetti e fenomeni legati tra loro da mutui rapporti funzionali (oltre che da posizione), sì da costituire un’unità organica” (D’ANGELO, 2012, p. 3, tradução minha).

¹⁷⁵ “Gli aspetti ‘contemplativi e vedutistici’ del paesaggio erano ‘legati all’eredità della vecchia cultura romantico-borghese’” (D’ANGELO, 2012, p. 4, tradução minha).

¹⁷⁶ “I problemi cominciano quando questa restrizione di campo si traduce nella svalutazione del paesaggio in senso estetico e nella dichiarazione della irrilevanza e della inaffidabilità della nozione estetica di paesaggio” (D’ANGELO, 2012, p. 3, tradução minha).

de paisagem estética. Para o autor norte-americano, essa discussão serve para definir um limite da visão da paisagem em sentido estético, porque, não faz sentido falar de “estética da natureza e dos lugares: só faz sentido falar sobre a dimensão físico-biológica, [...]”¹⁷⁷. O termo “panorama”, para D’Angelo, é sintomático quando se fala de paisagem. A sua origem está na pintura de grandes telas, “dispostas a trezentos e sessenta graus em torno a um espectador que a observava de um ponto central pré-estabelecido, e era exposta em um edifício circular, [...], como se fosse um espetáculo teatral”.¹⁷⁸ Mais tarde, as fotografias substituíram essa ideia, assim como quando foi criado o cinema. Trata-se de um período em que a imagem “suplanta a natureza, a substitui, coloca-se no seu lugar e impede uma relação real com a coisa representada, é o limite originário de muitos conceitos antiquados de olhar para a paisagem”.¹⁷⁹

A paisagem no sentido estético foi vista pelas associações de proteção, legisladores, e compiladores de guias turísticos, que empregaram a noção de paisagem como um mero olhar e, no início do século XX, deram início a uma busca para resolver os problemas da tutela das belezas naturais, ou das “esplêndia vista”, ou “espetáculo extraordinário”, ou as “belas cenas paisagísticas”, os “pinturas naturais”, os “belíssimos pontos de vista”, os “monumentos naturais”, que estavam sempre ligados ao pitoresco. D’Angelo considera que esses termos usados parecem muito ligados à noção de paisagem no seu sentido estético, que existe ainda hoje e identifica a paisagem como uma ideia de panorama ou vista.

Nessa perspectiva, para Paolo D’Angelo, o problema foi colocado quando a paisagem no sentido estético foi incluída no conceito de ambiente ou no conceito físico-geográfico. De acordo com o autor, é o ambiente e o espaço físico-geográfico que são partes fundamentais da imagem da paisagem. Não se trata de opor as distintas disciplinas, mas sim de não reduzir uma à outra, porque não é possível justificar que a paisagem estética seja entendida como ambiente no seu termo científico. Desta forma, Paolo defende que todas as disciplinas têm o direito de falar da paisagem estética, por esse motivo reivindica o mesmo direito para o filósofo que se ocupa da estética, para o arquiteto e para o historiador de arte.

¹⁷⁷ “ha senso parlare solo della dimensione fisico-biologica” (D’ANGELO, 2012, p. 5, tradução minha).

¹⁷⁸ “disposta a trecento sessanta gradi intorno a uno spettatore cha la osserva da um punto centrale prestabilito, esposta in un edificio circolare [...], come fosse uno spettacolo teatrale” (D’ANGELO, 2012, p. 7, tradução minha).

¹⁷⁹ “soppianta la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed impedisce un rapporto reale con la cosa rappresentata, il limite originario di tante concezioni antiquate di riguardare al paesaggio” (D’ANGELO, 2012, p. 7, tradução minha).

Ademais, ele afirma que falar dos aspectos físicos e biológicos da paisagem é, da mesma forma, fundamental, porque eles dizem respeito aos dados objetivos que a identifica. Contudo, deve-se considerar igualmente os dados subjetivos. A paisagem no seu valor estético, para o filósofo Paolo D'Angelo, deve ser avaliada pela dimensão intersubjetiva desses dados, que estão na cultura, na história – meios que identificam os dados culturais de uma comunidade e de um povo. Sendo assim, defende que a paisagem se encontra entre as ciências naturais e as ciências humanas e essa configuração não se refere só à natureza, mas também às obras humanas. Este, segundo D'Angelo, é um motivo da dificuldade em criar um diálogo entre as disciplinas.

1.3.2 A paisagem vista como história

O contexto histórico foi profundamente estudado por D'Angelo para a construção do seu conceito de paisagem. Ele buscou compreender a paisagem histórica por meio de pensamentos que influenciaram a ideia da redução dela a ambiente.

Para D'Angelo, no “velho e no novo mundo”, existem diferenças importantes, sobretudo, quando o assunto é a natureza. Com a paisagem, não é diferente. A ideia de considerá-la como ambiente veio da América do Norte, especialmente dos Estados Unidos e do Canadá, que protegeram a natureza selvagem desde o século XIX, nos seus aspectos físicos e biológicos, por compreenderem que se trata de área onde não está marcada a presença do homem e por considerarem que esse ambiente representa o local da antiga colonização. Assim, nesses territórios, criaram parques naturais como símbolos nacionais, que são como um mito idealizado ou Wilderness (região selvagem), ou seja, são espaços naturais totalmente preservados e logo sacralizados e considerados símbolo da nação, como o parque nacional Yellowstone, inaugurado em 1872, e Yosemite, em 1890.¹⁸⁰

Segundo D'Angelo, na Europa, foi diferente. O amor pelas belezas naturais nasceu principalmente pelo entrelaçamento que acontece entre a natureza e a história ou entre a natureza e a cultura.¹⁸¹ As leis de proteção da paisagem, desde o início, já compreendiam a paisagem cultural na sua relação com a memória, a história, a literatura e a arte.¹⁸² A paisagem italiana, para D'Angelo, “é uma paisagem cultural, isto é, uma paisagem na qual os dados naturais, a conformação física, hidrográfica, a flora, entram continuamente em

¹⁸⁰ D'ANGELO, 2014, p. 30.

¹⁸¹ D'ANGELO, 2014, p. 30.

¹⁸² D'ANGELO, 2014, p. 30.

relação com a obra do homem e assim, se carregam de memórias e de significados”.¹⁸³ Trata-se, para o autor, das marcas deixadas pelo trabalho humano, como as plantações agrícolas, que foram mudando no tempo e aos poucos introduziram novas espécies, que acabaram por fazer parte da paisagem do país, como as frutas cítricas na Sicília e na Calábria, e o arroz na planície padana, e o figo indiano no sul. Também o curso das águas foi modificado para criar canais que mudaram o território e, assim, marcaram o modo de ver a paisagem. As paisagens italianas podem ser vistas na literatura, nas representações artísticas e essas, para o autor, da mesma forma, contribuem para moldar nossa imagem dos lugares. D’Angelo chama atenção para “o acúmulo dos traços da cultura material” que, ao mesmo tempo, “é acúmulo de acontecimentos históricos”,¹⁸⁴ e são esses traços que formam a imagem do lugar.

Neste sentido, a crítica de D’Angelo veio de uma outra via, tão importante quanto a primeira, para acessar a historicidade da paisagem. Para o autor, esta não precisa, necessariamente, ser acessada somente na história, mas a história pode ser acessada no instante presente, porque é considerado que ali está impressa a atividade do homem na natureza, quando já se apresenta como ruínas, e desaparecem os ideais de jardins.

A paisagem é histórica também, porque é sempre vista através dos olhos de um observador, que não são nunca inocentes, mas são sempre condicionados por um gosto, uma poética, uma ideia do que a paisagem deve ser, e que leva literalmente a não ver algumas coisas em detrimento de outras.¹⁸⁵

Desta forma, D’Angelo coloca a historicidade da paisagem estética, no momento presente vivido por um observador, quando a percebe e a reconhece. E estabelece que este momento do reconhecimento é responsável pela identificação daquela imagem, a partir dos seus dados objetivos, que são os dados físicos, mas que, ao mesmo tempo, vai ser sempre vista de forma diferente a cada tempo e a cada lugar, porque é uma experiência do homem e, sendo assim, é individual e pode envolver sentimentos e memórias, que devem também ser levados em conta. Afirma ainda que a sociedade atual remodelou a forma de ver a paisagem e mostrou que a historicidade relativa a ela está na “dependência de cada percepção

¹⁸³ “è un paesaggio culturale, cioè un paesaggio nel quale i dati naturali, la conformazione fisica, l’idrografica, la flora entrano continuamente in rapporto con l’opera dell’uomo, e così si caricano di memorie e di significati” (D’ANGELO, 2014, p. 31, tradução minha).

¹⁸⁴ D’ANGELO, 2014, p. 21.

¹⁸⁵ “Il paesaggio è storico anche perché è sempre visto attraverso gli occhi dell’osservatore, che non sono mai innocenti ma sempre condizionati da un gusto, da una poetica, di un’idea di ciò che il paesaggio deve essere, che porta letteralmente a non vedere alcune cose a beneficio di altre”. (D’ANGELO, 2014, p. 35, tradução minha).

da paisagem e de uma elaboração teórica”.¹⁸⁶ Portanto, não se trata de um dado imediato, mas é produto de uma elaboração.

1.3.3 Paisagem vista na modernidade

Para Paolo D’Angelo, foi o homem moderno que descobriu a paisagem, tanto as não transformadas por ele, como as que se colocam pelos seus valores de história, e com isso confirma que se trata sempre de um produto da cultura. D’Angelo problematiza essa questão, discutindo a paisagem conforme compreendida no contexto da modernidade por caminho reverso, que é o caminho defendido pelos autores que apoiam a ideia da naturalização da paisagem. Para esses autores, trata-se de uma estética presente em cada ser humano portanto, é condicionada pela sua evolução e, assim, acreditam que a ideia de paisagem aconteceu somente em algumas épocas.

D’Angelo avalia essa posição, a partir de dois pensamentos importantes. No texto do filósofo alemão Joachim Ritter (1903-1974), *Paesaggio* (1962),¹⁸⁷ a questão foi apresentada partindo da escalada no Monte Ventoux, na Provença, por Petrarca em 1335, que declarou seu desejo de ver um espetáculo grandioso e descobriu que isso satisfaria sua curiosidade. Ritter avaliou o pensamento de Petrarca, sob o ponto de vista do início do século XIX, época guiada pelos referenciais teóricos renascentistas, fortemente guiados pela tradição medieval. Assim, Ritter avaliou o olhar sobre a natureza com base na “tradição da contemplação da natureza própria da filosofia da antiguidade”.¹⁸⁸ Essa tradição está nas discussões essencialmente teóricas, que coloca a contemplação no lugar do que é ordinário. Trata-se de uma tradição interrompida logo depois pela filosofia-científica, que projetou e manipulou livremente, deixando a natureza para servir e ser transformada. Para Ritter, portanto, a paisagem é estética, vendo, assim, a natureza como totalidade.

Para D’Angelo, compreender a paisagem como totalidade da natureza, da forma que Ritter a compreendeu, contradiz a experiência que realizamos na paisagem, quando a ciência moderna a colocou no plano teórico, e o mundo pós-moderno a colocou na sua instância estética. Portanto, a paisagem é ligada à modernidade, mas a sua compreensão na estética, ao mesmo tempo, denuncia uma nova visão científica que impede de vê-la, por meio de uma

¹⁸⁶ D’ANGELO, 2014, p. 12.

¹⁸⁷ CABRAL, 2013, p. 36.

¹⁸⁸ “Tradizione della contemplazione della natura propria della filosofia dell’antichità” (D’ANGELO, 2014, p. 36, tradução minha).

teoria da imagem unitária do cosmos. D'Angelo entende que a questão foi colocada desta maneira por um plano político e social, que introduziu a paisagem separada da realidade, construindo uma ideia nostálgica sobre seu tema.

D'Angelo analisou o problema, segundo o pensamento do geógrafo francês Augustin Berque (1942-),¹⁸⁹ quando Berque buscou salientar a falta de uma experiência da paisagem no mundo antigo. Segundo o pensamento de Berque, existem “sociedade de paisagem e sociedade sem paisagem”.¹⁹⁰ Para D'Angelo, parece que com essa colocação Berque diminuiu a qualificação da civilização de paisagem, como se a paisagem fosse uma visão antiga e, assim, passou a ser vista por uma visão mais sóbria, como a paisagem que vem de uma religião ou de um mistério. Para justificar seu pensamento, D'Angelo citou as palavras do filósofo italiano Gianni Carchia¹⁹¹ (1947-2000), quando compreendeu que este pensamento coloca a paisagem como um demônio ou um *genius*, da forma como era compreendida pela antiguidade.

Para D'Angelo, este pensamento de Berque sobre a sociedade de paisagem que fica reduzida a uma experiência estética explicou a questão pelas palavras do filósofo italiano Massimo Venturi Ferriolo¹⁹² (1950), que compreendeu

[...] a dimensão ética da paisagem e insiste no fato de que esta é sempre testemunha de um empenho do homem no mundo, é manifestação visível de um projeto que é sempre um projeto complexo de vida, e deve rejeitar com muita força a tese que liga indissolivelmente a paisagem à modernidade.¹⁹³

Assim, para D'Angelo, compreender a experiência da natureza da forma que era compreendida na antiguidade significa colocar um distanciamento entre a experiência da paisagem e a experiência estética, que é facilmente vista nas colocações feitas por Ritter.

Paolo D'Angelo compreende que a paisagem nasce com a modernidade, mas a mesma modernidade coloca à frente, especialmente, uma questão fundamental que é a falta de referenciais teóricos para a discussão da paisagem como uma experiência estética. Para ele, a paisagem vista pelas diversas expressões artísticas hoje é a forma mais comum das pessoas se relacionarem com a paisagem e é motivo de dificuldade para a sua compreensão.

¹⁸⁹ D'ANGELO, 2014, p. 39.

¹⁹⁰ “società di paesaggio e società senza paesaggio” (D'ANGELO, 2014, p. 39, tradução minha).

¹⁹¹ D'ANGELO, 2014, p. 39.

¹⁹² D'ANGELO, 2014, p. 39.

¹⁹³ “a dimensione estetica del paesaggio e insiste quindi sul fatto che il paesaggio è sempre testimonianza di un impegno dell'uomo nel mondo, è manifestazione visibile di un progetto che è sempre un progetto complessivo di vita, deve respingere con molta forza la tesi che lega indissolubilmente paesaggio e modernità”. (D'ANGELO, 2014, p. 27, tradução minha).

Da mesma maneira, a paisagem ainda é confundida com o meio ambiente, e como história. Sobre isso, D'Angelo compreende que sobre o ambiente, deve-se tratar de questões relacionadas à natureza e à história, também deve ser compreendida no passado, portanto, somente temos acesso a historicidade pela materialidade, apresentada no tempo presente.

D'Angelo também considera que a paisagem suscita sentimentos e emoções, mas a paisagem está justamente no encontro entre esses dados objetivos e subjetivos. Trata-se aqui de disciplinas distintas, mas que são fundamentais na conformação e na compreensão de uma paisagem e, como colocado por D'Angelo, são investigações feitas por distintos profissionais. É uma questão importante que dificulta, especialmente, a discussão sobre a preservação da paisagem como um bem patrimonial. O debate se torna mais complicado, sobretudo quando o tema é avaliado isoladamente.

1.3.4 Paisagem vista como sentimento

A relação entre *paisagem e sentimento*,¹⁹⁴ comumente compreendida por Paolo D'Angelo no espaço dos sentimentos, pode suscitar tristeza, melancolia. Essa sensibilidade foi estudada por meio de muitas referências, que tratam sobre o valor subjetivo da paisagem. O escritor francês pré-romântico François-René de Chateaubriand (1792-1848) considerou a paisagem um espaço estritamente familiar. A partir do Romantismo, o filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) viram que “[...] a beleza natural adquire uma realização peculiar ao suscitar estado de ânimo”¹⁹⁵. Sobre isso, D'Angelo cita Hegel: “o silêncio de uma noite enlustrada, a paz de um vale por onde um riacho serpenteia, a sublimidade do mar que salta em fúria, a calma grandeza do céu estrelado”.¹⁹⁶ Mais tarde, no período pós-romantismo, a ideia foi consolidada pelo filósofo suíço Henri F. Amiel (1821-1881), em anotações em seu diário íntimo, em outubro de 1852, quando escreveu: “Qualquer paisagem é um estado de ânimo e quem lê ambos fica espantado com a semelhança em cada detalhe”.¹⁹⁷

Para D'Angelo, essas ideias oferecem muitos riscos, porque fazem uma redução da paisagem a somente dados sentimentais e emocionais e isso dificulta a sua tutela e também

¹⁹⁴ D'ANGELO, 2014, p. 41.

¹⁹⁵ “la bellezza naturale acquisita una realazione peculiare col suscitare stati d'animo e accordandosi con questo” (D'ANGELO, 2014, p. 42, tradução minha).

¹⁹⁶ “il silenzio di una notte di luna, la pace di una vallata che un ruscello attraversa serpeggiando, la sublimità del mare sconfinado in furia, la calma grandezza del cielo stellato” (D'ANGELO, 2014, p. 42, tradução minha).

¹⁹⁷ “Qualsiasi paesaggio è un stato d'animo, e chi legge in entrambi è stupito dal riscotare la somiglianza in ogni dettaglio” (D'ANGELO, 2014, p. 42, tradução minha).

divide a paisagem. Ele ainda afirma que para compreender o caráter sentimental da paisagem, primeiro é preciso ver que a natureza não sabe nada de nós. Paolo justifica essa questão, por se tratar de uma visão que projeta o caráter sentimental de um sujeito sobre a paisagem que vê.

Conforme D'Angelo, falar sobre a dimensão sentimental da paisagem não quer dizer que a paisagem vai responder alguma coisa para alguém, mas para o autor, trata-se aqui de tradições, por um lado a visão emotiva vem projetar seu sentimento sobre a paisagem e, por outro, a paisagem vem despertar emoções: “uma paisagem que nos dispõe e, por assim dizer, nos confere uma disposição emotiva, adquirindo assim uma dimensão “quase-objetiva” e, compartilhável intersubjetivamente”.¹⁹⁸

Sobre esta questão, o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918), em sua *Filosofia del paesaggio*,¹⁹⁹ apontou que a paisagem não é uma quantidade de coisas colocadas sobre um pedaço de terra, paisagem diz respeito a alguma coisa delimitada, há um enquadramento que a limita e a circunda. Para D'Angelo, esta consideração de Simmel, é semelhante à pintura em um quadro.

O historiador de arte Ernest Gombrich (1909-2001), ao considerar a paisagem real como a continuação de uma paisagem pintada, defende: “é a paisagem pintada que se coloca no final de um percurso em que a etapa essencial é a percepção da natureza como paisagem. A formação dos elementos da natureza em uma paisagem e categorias estéticas já em ação representa a prefiguração de uma obra de arte”.²⁰⁰

D'Angelo compreende que Georg Simmel, nas suas reflexões, acreditava que para ser considerada uma paisagem é preciso uma realidade limitada e organizada em torno de alguma coisa que a unifique, mas não se trata de algo cognitivo ou prático, mas sim de um fenômeno que chamou de “*Stimmung*”,²⁰¹ ou “estado de ânimo”, ou “totalidade emotiva”, ou “tonalidade de sentimentos”. D'Angelo questiona esse sentimento, buscando esclarecer se se trata de uma projeção do objeto ou de um sentimento do observador, ao se colocar em frente a determinado objeto-paisagem. Simmel tratou a unidade da paisagem e o *Stimmung*

¹⁹⁸ “di un paesaggio che ci dispone e per dire così ci accorda on una disposizione emotiva, che dunque acquista una dimensione quasi-oggettiva, e comunque condivisibile intersoggettivamente” (D'ANGELO, 2014, p. 44, tradução minha).

¹⁹⁹ D'ANGELO, 2014, p. 44

²⁰⁰ “[...] è il paesaggio dipinto a collocarsi alla fine di un percorso nel quale la tappa essenziale è la percezione della natura come paesaggio. La formazione degli elementi di natura in un paesaggio ede già all'opera categorie estetiche, rappresenta la prefigurazione di un'opera d'arte” (D'ANGELO, 2014, p. 45, tradução minha).

²⁰¹ D'ANGELO, 2014, p. 45.

como sendo a mesma coisa, com isso a compreendia como um sentimento genérico suscitado ou projetado pela paisagem.

Paolo D'Angelo usa o termo “atmosfera”, que vem da orientação fenomenológica do filósofo e matemático alemão Edmund Husserl (1859-1938), juntamente com Hermann Schmitz e especialmente o filósofo alemão Gernot Böhme (1937). Muito interessado no tema da paisagem, indicou um dos três campos principais da pesquisa sobre a estética, por meio do qual tratou da percepção da paisagem como percepção da atmosfera. D'Angelo compreende que aqui o filósofo Gernot Böhme viu que “mesmo antes de perceber as coisas em sua separação, nós percebemos, por assim dizer, a tonalidade geral de uma determinada cena”.²⁰²

Conforme D'Angelo, a relação sentimento e paisagem não é uma mera projeção do sujeito quando percebe uma paisagem, mas é um sentimento que está no encontro da subjetividade e da objetividade: “tanto que, as atmosferas são das ‘semicoisas’, que por não existir da forma dos objetos físicos, são identificáveis e relativamente estáveis”.²⁰³

1.3.5 Paisagem vista como identidade

Para Paolo D'Angelo, esta questão foi vista especialmente no período do pós-guerra, quando o tema da paisagem passou a ser foco de importantes discussões. Considerou que o destaque dado ao assunto, por um lado, passou por reflexões fundamentais para a consolidação da paisagem, seu valor estético na sua individualidade e sua proteção. Por outro lado, as grandes mudanças, especialmente construídas por políticas em escala mundial, trouxeram novos desafios a serem enfrentados em relação às teorias já consolidadas na área do patrimônio e da paisagem, vista por seu valor estético, e às ações legais desenvolvidas para enfrentá-las.

D'Angelo, portanto, para discutir sobre a identidade da paisagem, partiu da observação feita pelo filósofo e místico luterano alemão Jakob Böhme (1575-1624): “a percepção da atmosfera, característica da nossa relação com a paisagem, não é uma particular forma de organização dos dados perceptivos, mas o modo que sempre percebemos”. Böhme exclui a possibilidade de que “a percepção da paisagem se diferencie da percepção dos dados

²⁰² “prima ancora di percepire cose nella loro separatezza, noi percepiamo unitariamente, per così dire, la tonalità generale di una certa scena” (D'ANGELO, 2014, p. 46, tradução minha).

²⁰³ “tanto che le atmosfere sono delle “semi-cose”, che pur non esistendo al modo degli oggetti fisici, sono identificabili e relativamente stabili” (D'ANGELO, 2009, p. 32, tradução minha).

externos, ao mesmo tempo que provoca satisfação e insatisfação, que pode se traduzir em uma valoração da paisagem”. Para ele, “a experiência estética é coincidente com a experiência sensorial como atmosfera e não de coisas”.²⁰⁴

D’Angelo parte deste pensamento, para mostrar que, por outro lado, a relação do homem com a paisagem é uma organização da experiência perceptiva, quando o observador aprova ou reprovava o que vê. Não é um julgamento e também não é uma experiência que acontece só com as paisagens mais belas ou as excepcionais, mas para viver essa experiência, “deve-se agir com uma condição cultural e uma necessidade lógica”.²⁰⁵ Trata-se, portanto, de uma experiência que acontece quando se percebe qualquer paisagem, das mais belas às mais degradadas.

Portanto, aqui, D’Angelo busca esclarecer sobre a individualidade de cada paisagem, por ser uma experiência vivida por um observador, ao percebê-la nas suas diversas materialidades. Neste sentido, para ele, pensar a experiência em relação às obras de arte e às paisagens, como uma experiência artística, não é a mesma coisa que dizer que a experiência estética acontece somente com a paisagem reconhecida como obra de arte, mas é uma experiência que acontece em relação a obras de arte com valores muito distintos. Portanto, para D’Angelo; “todos os lugares têm um valor estético, e é precisamente este valor estético que ajuda a fixá-los na sua individualidade e identidade.”²⁰⁶ Salienta que isso não quer dizer que “a reação que sentimos frente às paisagens devastadas, dissonantes ou adulteradas é uma reação estética, que com frequência conota e identifica aqueles lugares de forma mais eficaz do que os dados ambientais e sociológicos”.²⁰⁷

D’Angelo não quis afirmar que envolver a paisagem em uma valorização somente a partir dos seus dados formais é como ver a paisagem somente como uma “fábula de linhas e cores”.²⁰⁸ Para ele, não se trata de apreciar uma *fábula de linhas e cores*, mas sim de apreciar uma paisagem, deve-se levar em conta as projeções imaginativas, os conhecimentos históricos, as sugestões literárias ou figurativas que se conectam e a individualiza. Sua defesa vem no sentido de mostrar que a paisagem não é somente natureza e nem somente história, mas para tutelá-la deve-se levar em conta esses elementos.

²⁰⁴ D’ANGELO, 2014, p. 48-49.

²⁰⁵ D’ANGELO, 2014, p. 33.

²⁰⁶ “tutti i luoghi hanno una valenza estetica, e che anzi è precisamente questo valore estetico che concorre a fissarli nella loro individualità e identità” (D’ANGELO, 2014, p. 50, tradução minha).

²⁰⁷ “la reazione che proviamo di fronte a paesaggi devastati, dissonante o manomessi è una reazione estetica, che spesso connota e identifica quei luoghi più efficacemente dei dati ambientali o sociologici” (D’ANGELO, 2014, p. 50, tradução minha).

²⁰⁸ “fabula de lineis et coloribus” (D’ANGELO, 2014, p. 50, tradução minha).

Aqui, D'Angelo considera que, neste sentido, ele pode falar de:

um valor estético correlato à identidade da paisagem: que uma paisagem parece tanto ou mais esteticamente digna de consideração quanto mais essa demonstrar possuir uma identidade, ou seja, uma coerência que tenha permanecido as suas transformações no tempo, se mantendo legível como um contexto harmônico, não se tornou desforme ou desfigurada pelas inserções dos artefatos incongruentes, de acomodações contrastantes com os ordenamentos tradicionais, de transformações privadas de qualidade e dissonantes com o conjunto a qual estão inseridas, dir-se-ia a força". [...] as inserções de um projeto novo ou sobre pensar sobre as transformações das paisagens, que sempre antes deve ser feito um reconhecimento dos elementos característicos de um lugar e, individualizar os aspectos que mais concorrem com as especificidades locais, aquelas moderadamente identificáveis, aquelas outras espúrias, e constituindo se este é o caso, as unidades paisagísticas sobre a base da leitura de tais elementos [Clementi, A. 2002].²⁰⁹

Portanto, ele não compreende a identidade da paisagem somente em relação à identidade que o lugar possui e que o caracteriza esteticamente, mas considera que esta identificação acontece também por parte de todas as pessoas que entram em contato com ela, tanto moradores quanto turistas e visitantes que a percebem como única. D'Angelo aponta também que é uma experiência sobre o que se vê, mas é sempre uma experiência que acontece por meio de um reconhecimento de dados históricos, culturais e naturais que a identificam.

1.3.6 A paisagem como experiência estética

Paolo D'Angelo construiu o seu conceito de paisagem como identidade estética de um lugar, partindo da afirmação de que a relação que temos com a paisagem é sempre eminentemente estética.²¹⁰ Sua pesquisa busca resolver dois problemas fundamentais sobre a apreciação e a tutela da paisagem, que não devem estar colocados nas questões exclusivas do ambiente, mas sim devem incluir a paisagem como um fenômeno estético. D'Angelo considera que, para a discussão da paisagem, é necessária uma teoria que possa dar acesso à

²⁰⁹ “un valore estetico correlato all'identità del paesaggio: che un paesaggio ci sembra tanto più esteticamente degno di considerazione quanto più esso dimostra di possedere un'identità, cioè una coerenza che abbia presieduto alle sue trasformazioni nel tempo, mantenendolo leggibile come un contesto armonico, non reso informe e sfigurato dall'inserzione di manufatti incongrui, di sistemazioni contrastante con gli assetti tradizionali, di trasformazioni prive di qualità e dissonante con insieme in cui sono state inserite, si direbbe a forza. [...], si tratta di inserire un nuovo progetto o di pensare delle trasformazioni nel paesaggio procedono sempre preliminarmente a una ricognizione degli elementi caratteristici di un luogo, individuando gli aspetti che maggiormente concorrono alle specificità locali, quelli moderatamente identificanti, quelli all'otri o spuri, e costituendo, se questo è il caso, delle unità paesaggistiche sulla base della lettura di tali elementi. [Clementi 2002]” (D'ANGELO, 2014, p. 50-51, tradução minha).

²¹⁰ D'ANGELO, 2012, p. 18.

compreensão da paisagem no sentido estético e que seja voltada a esclarecer que se trata de uma “experiência que realizamos na paisagem”.²¹¹

A experiência estética para D’Angelo é diversa da experiência cognitiva ou daquela que vem dos sentidos. É, portanto, uma relação estabelecida pela percepção dos dados objetivos, mas que também provoca sentimentos e emoções, porque é uma experiência humana que acontece quando um sujeito se encontra em frente a uma paisagem. Para ele, é uma experiência que organiza o que vemos com base nos componentes da imaginação, das emoções, das memórias e da sua identidade, que são revelados por uma satisfação ou por uma insatisfação provocadas pelo reconhecimento dos seus valores. Acontece também, quando o observador está em frente a uma reserva biológica-natural no espaço caracterizado geograficamente. Chama atenção que aqui exista uma curiosidade científica, portanto é uma experiência cognitiva e estética.

Da mesma forma, considera que é uma experiência que também inclui as belezas naturais, mas estas não estão nos dados percebidos, trata-se de um julgamento feito pelo observador, e da mesma forma, estão diretamente ligadas também à perda das produções do homem no campo e à perda do contato do homem com a natureza. D’Angelo defende, portanto, que: “A nossa tese é que tal relação se reconstitui na nossa sociedade, que é aquela em que, pela primeira vez na história, grande parte da população não tem relação direta com o ambiente natural através de uma relação estética”.²¹²

Para isso, D’Angelo defende que se deve evitar o confronto criado entre a estética e o ambiente, que hoje leva à compreensão da paisagem como um fenômeno menor, e também deve ser evitado o confronto que acontece quando ela (a paisagem) é percebida por suas belezas naturais. Por um lado, a beleza natural é subjetiva, porque depende da experiência de um sujeito, por outro lado, a paisagem não é uma simples visão e precisa de um sujeito para vir a ser. Neste sentido, D’Angelo sustenta a tese de que são os dados objetivos que provocam a experiência. Portanto, no caso da paisagem:

[...], são os traços objetivos que a caracterizam e contribuem para fixar a sua identidade, isto é, o ser justamente aquela paisagem e a paisagem daquele lugar:

²¹¹ D’ANGELO, 2008, p. 146.

²¹² “La nostra tesi è che tale rapporto viene ricostituito, nella nostra società, che è quella in cui, per la prima volta nella storia, la grandissima parte della popolazione non ha alcun rapporto diretto con l’ambiente naturale, attraverso un rapporto estetico” (D’ANGELO, 2012, p. 19, tradução minha).

dito em outros termos, a individualização de um lugar ocorre e é fortemente determinada pelo seu aspecto estético.²¹³

Conforme D'Angelo, a paisagem do ambiente natural é irredutível e ela nunca é somente natural, mas é constitutivamente histórica. Ele compreende que mesmo nas paisagens não habitadas existem relatos muito antigos sobre as percepções, especialmente feitos por escritores e pintores que deixaram importantes impressões sobre as paisagens e, esta é a prova determinante das infinitas formas de ver a paisagem no tempo. Para o autor, a maioria das paisagens,

[...] na Europa, em geral, e na Itália, em particular, são fruto de uma relação estreitíssima e prolongada das obras humanas e dos dados naturais, e quase todas as paisagens são natureza e história, e é um documento preciosíssimo de evolução cultural. A paisagem italiana é maximamente paisagem cultural.²¹⁴

Neste sentido, Paolo D'Angelo defende que “reconhecer a coexistência da natureza, da cultura e da história na paisagem e assumir a identidade estética de um lugar como resultado da interação desses três elementos, porém, envolve um novo compromisso de pensar também a proteção da paisagem”.²¹⁵ Desta forma, a sua tutela não pode ser compreendida com base, simplesmente, nos componentes naturais que a constituem. A paisagem deve ser valorizada, tutelada e projetada com base em um aporte histórico-estético, para trabalhar com a cultura de cada paisagem nas suas específicas individualidades.

D'Angelo concorda que o ambiente pode ser tutelado, mas a paisagem não pode ser pensada somente em termos de conservação e proteção, por ser “intrinsecamente histórica”, e estar em constante transformação: “[...] é de fato evidente que a paisagem é uma entidade intrinsecamente histórica e evolutiva, em que a proteção não pode ser expressa apenas como conservação, mas deve ter também um componente de projetual”.²¹⁶

²¹³ “ci sono dei tratti ‘oggettivi’ che lo caratterizzano e contribuiscono a fissarne l’identità, cioè il suo essere appunto quel paesaggio e il paesaggio di quel luogo: detto in altri termini, alla individuazione di un luogo concorre, e spesso in materia determinante, il suo aspetto estetico” (D’ANGELO, 2008, p. 159, tradução minha).

²¹⁴ “che in Europa in genere, e in Italia in particolare, la massima parte del paesaggio è frutto di un’intenzione strettissima e prolungata di opera umana e i dato naturale, sì che quase ogni nostro paesaggio è, insieme, natura e storia, ed è un documento preziosissimo di evoluzione culturale. Il paesaggio italiano è per la massima parte paesaggio culturale” (D’ANGELO, 2008, p. 145, tradução minha).

²¹⁵ “Riconoscere la compresenza di natura cultura e storia nel paesaggio, e assumere l’identità estetica di un luogo come frutto della interazione di questi tre elementi comporta però un impegno nuovo anche a pensare la tutela del paesaggio” (D’ANGELO, 2008, p. 161-162, tradução minha).

²¹⁶ “è infatti evidente che il paesaggio è un’entità intrinsecamente storica ed evolutiva, in cui a tutela non può esplicarsi unicamente come conservazione, ma deve avere anche una componente progettuale” (D’ANGELO, 2008, p. 162, tradução minha).

Por essas considerações, D'Angelo reforça que há um risco em considerar a assimilação da paisagem ao ambiente, porque a paisagem passa por muitas mudanças no tempo, por isso todas as paisagens são importantes, e isso denota novos valores. Neste sentido, “também é importante recuperar a capacidade de projetar mudanças que sejam esteticamente válidas, ou seja, como não desfigurar a identidade dos lugares e transformá-la onde for necessário”.²¹⁷

Assim, define que a identidade estética é ligada ao valor de paisagem na individualidade dos lugares singulares e coloca: “portanto, nos obriga a pensar a paisagem em um sentido estético como uma pluralidade infinita de paisagens”.²¹⁸ Para D'Angelo, essas podem ser classificadas no seu sentido físico, como acontece com as disciplinas no campo ambiental e geográfico, no sentido estético, esta classificação não acontece. Para esclarecer esta questão, D'Angelo considerou as ponderações de Massimo Venturi Ferriolo, da seguinte maneira, “podemos sempre falar apenas de paisagens, no plural, e não de paisagem no singular”.²¹⁹

Para Paolo D'Angelo, o valor estético da paisagem garantia e tornava visível o aspecto da ecologia, portanto, para salvar uma paisagem, precisava haver um esforço para salvar o lugar, o território, suas qualidades naturais e, de forma mais imediata, salvar a identidade estética. Muitos podem acreditar que, para salvar a estética de uma paisagem, o mais importante é o sentido econômico, para atrair os turistas para o espaço do território, mas, de acordo com D'Angelo, para salvar uma paisagem, o mais importante é salvá-la como fenômeno estético, “portanto, uma adequada teoria da paisagem em um sentido estético torna-se ainda mais importante”.²²⁰

A paisagem não se interpreta com bases sentimentais, como a ideia de estado de ânimo que é subjetiva, mas reconhecer a identidade da paisagem é sempre uma experiência de natureza estética. Hoje, para evitar a paisagem como panorama, deve-se afirmar o seu caráter estético e pensá-la como identidade estética.²²¹

²¹⁷ “ma è importante anche recuperare la capacità di progettare dei mutamenti che sappiano essere esteticamente validi, cioè tali da non sfigurare l'identità dei luoghi pur trasformandola ove questo è necessario”. (D'ANGELO, 2008, p. 162, tradução minha).

²¹⁸ “e quindi impone di pensare il paesaggio in senso estetico come infinita pluralità di paesaggi” (D'ANGELO, 2008, p. 159, tradução minha).

²¹⁹ “si può parlare sempre solo di paesaggi, al plurale, e non di paesaggio al singolare” (D'ANGELO, 2008, p. 159-160, tradução minha).

²²⁰ “Tanto più importante diventa, dunque, un'adequata teoria del paesaggio in senso estetico” (D'ANGELO, 2008, p. 146, tradução minha).

²²¹ D'ANGELO, 2008, p. 145.

Sobre as considerações feitas sobre a fisionomia da paisagem, D'Angelo examinou sobre as ambiguidades que devem ser esclarecidas. O termo fisionomia, remete ao valor expressivo, mas D'Angelo compreende que na paisagem não se exprime nada e nada pode ser interpretado no que tange a qualquer tipo de sentimento. Para ele, a paisagem não pode ser lida, mas deve ser percebida e reconhecida através dos traços que a identifica na sua singularidade, o que confere a sua identidade. Além disso, reconhece que a caracterização da paisagem é suscetível a apreciação das pessoas que vivem no lugar, e também por quem a percebe pela primeira vez, mas a forma de se relacionar com ela é sempre por uma experiência estética. Portanto, a paisagem como identidade estética é sempre constituída pela natureza e pela história, de forma inseparável. “A paisagem, em sentido estético, não é nunca somente natureza, é sempre também histórica”.²²² D'Angelo defende que é enganoso pensar que o ambiente é fruto do trabalho da cultura humana, “porque o que um lugar significa para nós nunca pode ser reduzido a apenas dados físico-naturais ou biológicos”.²²³

Assim, D'Angelo se coloca contrário à ideia de equiparar a experiência que acontece com a natureza com obra de arte, compreendendo que “a paisagem não é e nem pode ser verdadeiramente um museu, pelo simples fato de que uma paisagem, para ser verdadeiramente uma paisagem, deve ser uma paisagem viva, evoluindo com a história”.²²⁴ Neste sentido, ele defende que o caráter estético da paisagem precisa de uma teoria para evitar o equívoco que acontece quando a paisagem é considerada como um panorama, esta manifestação estabelece um confronto entre a estética e o ambiente, porque, aqui, a experiência é dirigida por fenômenos distintos e menores. D'Angelo considera que o ambiente não pode ser resolvido pelos aspectos estéticos, mas sim por questões éticas que defendem a “boa vida”,²²⁵ pois “, é ao invés sobre o tema da paisagem, em que, por assim dizer, a percepção da beleza natural exhibe todos os seus conteúdos culturais mais ricos, que se joga a possibilidade de tornar a falar, hoje, de beleza natural”.²²⁶

²²² “Il paesaggio in senso estetico non è mai soltanto natura, è sempre anche storia” (D'ANGELO, 2008, p. 161, tradução minha).

²²³ “perchè quel che un luogo significa per noi non può mai essere ridotto ai soli dati físico-naturali o biologici” (D'ANGELO, 2008, p. 161, tradução minha).

²²⁴ “il paesaggio non è e non può essere veramente un museo, già solo per il fatto che un paesaggio, per essere veramente tale, deve essere un paesaggio vivo, che evolve con la storia” (D'ANGELO, 2008, p. 162, tradução minha).

²²⁵ D'ANGELO, 2008, p. 163.

²²⁶ “È invece sul tema del paesaggio, in cui, per così dire, la percezione della bellezza naturale esibisce tutto i suoi contenuti culturali più ricchi, che si gioca con la possibilità di tornare a parlare, oggi, di bellezza naturale” (D'ANGELO, 2008, p. 163, tradução minha).

Para D'Angelo, trata-se de uma experiência, especialmente por reconhecer que as belezas naturais, estão diretamente ligadas, também, à perda das produções do homem no campo e à perda do contato do homem com a natureza. Desta forma, D'Angelo defende que: “Esta relação se reconstrói em nossa sociedade, que é aquela em que, pela primeira vez na história, grande parte da população não tem relação direta com o ambiente natural, através de uma relação estética”.²²⁷ É fundamental esclarecer a distinção que acontece entre a paisagem e o ambiente e, para isso, o primeiro passo é acabar com essa oposição, discutindo a paisagem em sua base estética, para poder mostrar “quanta arte você conhece naquilo que chamamos natureza e quanta natureza naquilo que chamamos de arte”.²²⁸ A paisagem, para D'Angelo, é a relação entre a natureza e a história, não é somente um ou outro, mas deve ser percebida nessa relação, portanto, é importante perguntar o quanto a arte pode contribuir para a nossa compreensão de natureza, tendo em vista os fenômenos atuais.

Assim, para Paolo D'Angelo, discutir a paisagem é reconhecê-la na relação entre a natureza e a arte no espaço da sua figuratividade. Para isso, ele ressalta que se trata de uma revelação através de fenômenos discutidos no contexto atual, articulando os conceitos no momento presente da percepção e na historicidade da materialidade percebida. Desta forma, pode-se evitar olhar a paisagem a partir de pensamentos que foram discutidos ao longo dos dois últimos séculos. Portanto, a paisagem como identidade estética é resultado da história do homem e da sua relação com o espaço natural, trata-se da paisagem histórica, cultural e natural. Essa relação foi formulada na complexa multidisciplinaridade que compete o trabalho com a paisagem, por ser um bem patrimonial que está em constante transformação, provocada pelo homem e pela natureza. Neste contexto, o autor afirma que a discussão sobre as dificuldades que envolvem a sua preservação exige uma teoria que possa dar suporte, e este é o nosso propósito para o próximo capítulo.

Neste primeiro capítulo, buscamos compreender a construção do conceito de paisagem de Paolo D'Angelo a partir de sua profunda pesquisa no campo da filosofia e da estética, por onde buscou mostrar a paisagem como uma experiência do observador que se

²²⁷ “Tale rapporto viene ricostituito, nella nostra società, che è quella in cui, per la prima volta nella storia, la grandissima parte della popolazione non ha alcun rapporto diretto con l'ambiente naturale, attraverso un rapporto estetico” (D'ANGELO, 2012, p. 19, tradução minha).

²²⁸ “quanta arte ci sai in quel che chiamiamo natura e quanta natura in quel che chiamiamo arte” (D'ANGELO, 2012, p. 22, tradução minha).

encontra no espaço da paisagem. Trata-se de uma experiência estética, que reconhece a paisagem a partir dos dados objetivos que a conforma, mas não nega os dados sentimentais e as memórias que esta suscita.

D'Angelo, desenvolveu seu pensamento por pontos específicos, buscando demonstrar que a paisagem, vista pelo valor estético, é fruto da modernidade, especialmente no continente europeu. A análise feita sobre a relação da estética com múltiplas disciplinas esclarece que cada uma, dentro da sua área específica, não tem contato com outras áreas, mas ambas são parte intrínseca do que compreendemos como paisagem. Essa dificuldade, para ele, deve ser resolvida por meio de uma discussão teórica que possa encaminhá-la à sua área de origem, que é a estética. Para isso, D'Angelo analisa a paisagem primeiro quando é vista como pintura, como uma visão que vem da antiguidade, mas defende sua tese, afirmando sobre a necessidade de uma teoria que sustente a ideia da paisagem no seu valor estético. Para ele, a paisagem, para ser pintada, precisa ser percebida pelo artista, portanto, ver a paisagem pelo olhar do artista denuncia a forma de vê-la, em cada época. O segundo ponto, mostra a paisagem como uma experiência estética vem do fenômeno, portanto, trata-se de uma experiência vivida quando um observador no espaço da paisagem a reconhece pelos seus dados objetivos.

O filósofo analisou a paisagem e o ambiente buscando os motivos que levaram a paisagem como estética ser excluída das interferências e modificações feitas pela mão do homem na natureza, porque este fato constitui o seu caráter cultural, e a configura como testemunha da história. Sobre isso, é importante ressaltar que D'Angelo, em primeiro lugar, não exclui o direito da geografia e do meio ambiente de discutirem a paisagem, porque essas são parte da sua configuração, mas seu empenho é retomar o direito de os estudiosos da estética, os arquitetos e os historiadores de arte também discutirem sobre a paisagem. A segunda questão é a multidisciplinaridade que envolve a paisagem, que diz respeito aos aspectos objetivos que estão nas construções do homem, os aspectos biológicos ambientais e naturais, mas esses não excluem as memórias e sentimentos por ser uma experiência humana. Portanto, para falar de paisagem estética, deve-se compreendê-la em uma intersubjetividade, por se tratar da cultura, da história e da natureza, que é o que a identifica.

A paisagem e a história foram discutidas a fim de compreender a redução da paisagem à ideia de ambiente. A paisagem, para D'Angelo, deve ser acessada pelo amor às belezas naturais e compreendida na relação que acontece entre a natureza, a história e a cultura. Trata-se de uma paisagem que tem marcado o trabalho do homem ao longo do

tempo, no espaço natural, mas, para o filósofo, a paisagem é histórica, porque é sempre acessada pelos olhos de um observador que é sempre condicionado a ver algumas coisas em detrimento de outras em cada momento presente, colocando a paisagem no momento presente da historicidade, quando é percebida e reconhecida pelos dados objetivos. Trata-se de um produto de uma elaboração, não é um dado imediato.

D'Angelo analisou a questão da paisagem e a modernidade no contexto do século XX, por um processo que lhe confere o valor como história e como um produto da cultura. Ao mesmo tempo, a ideia e naturalização da experiência com a paisagem impede a paisagem de ser reconhecida pelo seu valor estético. Trata-se de olhar da paisagem como ambiente natural e do discurso para retomar a discussão da paisagem no campo da estética, como um bem cultural, pela sociedade moderna. Esse discurso, pautado pela falta de referenciais teóricos, compreende que a paisagem hoje é vista através de expressões artísticas, dificultando a sua compreensão e a discussão sobre a sua preservação.

Sobre esse contexto, D'Angelo coloca o problema na relação sentimento e paisagem; não é uma mera projeção do sujeito quando percebe uma paisagem, mas esse sentimento está no encontro da subjetividade e da objetividade. Para D'Angelo, a redução da paisagem a sentimento cria dificuldades sobre a sua tutela. A falta de referenciais teóricos para discutir da paisagem buscando compreendê-la na sua relação com o homem é uma organização da experiência perceptiva, quando o observador aprova ou reprova o que vê. Não é um julgamento, também não é uma experiência que acontece só com as paisagens mais belas ou as excepcionais, mas para viver essa experiência, “deve-se agir com uma condição cultural e uma necessidade lógica”.²²⁹ Trata-se, portanto, de uma experiência que acontece quando se percebe qualquer paisagem, das mais belas as mais degradadas. Neste sentido, é preciso reconhecer a identidade da paisagem pelos dados materiais, que resultam da relação da obra do homem com o espaço natural, ao ser percebida por um observador.

Assim, buscamos interpretar a paisagem a partir da teoria de Cesare Brandi, por entender que a paisagem por ser estética, história e cultura deve, primeiro, ser discutida por uma teoria e, segundo, a sua preservação deve vir de um projeto.

²²⁹ D'ANGELO, 2014, p. 33.

CAPÍTULO 2 – OS PONTOS DE ENCONTRO ENTRE O CONCEITO DE PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DE UM LUGAR, DE PAOLO D’ANGELO, E A PAISAGEM E ESTÉTICA, DE CESARE BRANDI

Este capítulo busca relacionar os pontos em comum entre o tema da paisagem e da estética a partir do conceito de “paisagem como identidade estética de um lugar”, de Paolo D’Angelo, e os princípios teóricos de Cesare Brandi, com o objetivo de analisar alguns conceitos desenvolvidos pelos autores, criando pontos de aproximação e diálogo entre suas produções teóricas. Assim, busca-se encaminhar o conceito de paisagem de Paolo D’Angelo para ser interpretado pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

A partir do conceito de paisagem de Paolo D’Angelo, estabeleceu-se em três pontos fundamentais, que aproximam seu pensamento com a teoria brandiana. Primeiro, por reconhecer a paisagem no campo da estética, o autor, a partir de uma longa discussão filosófica, para retomar a discussão no campo que lhe deu origem; o segundo ponto, quando reivindica que, para o reconhecimento da paisagem, é preciso uma teoria que possa dar suporte a esta discussão. E o terceiro ponto, trata-se da retirada do reconhecimento de uma paisagem no campo da estética, postura esta que dificulta a discussão sobre a sua preservação e tutela. Neste sentido, defende-se que a preservação da paisagem na área da estética, deve vir de um projeto que a encaminhe para o futuro.

Neste sentido, é nosso propósito para este capítulo, refletir sobre esse tema da paisagem como identidade estética de um lugar, a partir dos métodos expostos pela teoria de Cesare Brandi em relação às obras de arte e ao seu valor estético. Não queremos dizer com isso que os dois não tiveram propósitos e objetivos algumas vezes distintos, mas buscamos demonstrar que as questões que envolveram a paisagem para os autores trazem referências de diferentes contextos teóricos e conceituais, que são importantes e fundamentais para a compreensão e para a atualização de cada texto. Assim, pontuar as convergências entre os autores é compreender a estética na centralidade da discussão sobre a paisagem.

Cesare Brandi trouxe a paisagem no campo da estética através de um método que busca reconhecê-la como obra de arte, para, desta forma, encaminhá-la a sua Teoria da Restauração. Trata-se de uma metodologia para reconhecer não somente as obras de arte, mas que também possa ser aplicada às demais obras produzidas pelas mãos do homem. Brandi não construiu um conceito, mas partiu de uma formulação no campo da estética para compreender pinturas, esculturas, obras de arquitetura, centros históricos, cidades e paisagens, e para propor uma teoria que busca compreender a estética como uma experiência

que acontece na consciência de um observador, ao perceber que se trata de uma experiência no campo da arte e, desta forma, pode ser encaminhada a uma investigação sobre os dados óticos percebidos.

O pesquisador construiu um método aberto a uma constante aplicabilidade da sua reflexão teórica, através do qual apresentou um encaminhamento no sentido prático que a questão exige. Neste sentido, sua obra é pautada por reflexões que apontam para exemplos práticos sobre problemas sempre seguidos por resoluções, construídas a partir de estudos e trabalhos que concernem às diversas manifestações artísticas, cada uma com suas especificidades individuais, que comprovam a eficácia do seu método teórico.

A paisagem estética para Brandi foi tomada a partir de diretrizes teóricas e práticas para compreender que é no átimo da percepção que está colocada a noção da estética como experiência. Trata-se de uma teoria para compreender a paisagem no campo visual, no espaço e na relação com a história e com o tempo presente, que é o da dimensão ontológica da sua obra e que é encaminhado pela fenomenologia. Ao construir seu pensamento sobre a arte como um fazer, o autor demonstrou a dimensão da paisagem a partir de uma reflexão sobre o caráter epistemológico no campo da ciência.

Para demonstrar essa discussão teórico-prática sobre o tema da paisagem em sua obra, na última parte deste capítulo, selecionamos alguns textos em que o autor demonstrou a sua compreensão da paisagem, a partir de uma leitura clara sobre o espaço vivenciado e de criteriosas descrições que ilustram a paisagem pelo seu valor estético. Para tanto, selecionamos alguns textos sobre a paisagem de sua terra natal, Siena, não restringindo a um ponto específico, mas expandindo a sua visão da paisagem por toda a região Toscana. Buscamos guiar o leitor pelos caminhos percorridos por Cesare Brandi, partindo de suas impressões da infância, por meio das quais mostrou, como em um desenho feito através das palavras, a sua compreensão da cultura imaterial da paisagem por sons, costumes, memórias, fazeres e saberes da cultura do lugar.

O autor também descreveu o valor estético na relação com o conjunto arquitetônico pelas diferentes materialidades da cidade, que ainda preserva suas características medievais, e pela sua relação com os elementos naturais, como conformação geográfica, vegetação, culturas agrícolas e estradas, que configuram a paisagem do lugar em que nasceu. Neste sentido, ao desviarmos um pouco do caminho de Toscana, nos dirigimos a Sicília e, depois, a Veneza, por onde descreveu essas paisagens pelos dados espaciais e perspectivos, a partir

de uma crítica que muito contribuiu, e ainda contribui, para compreender a arquitetura não como uma história da arquitetura, mas como “desenho de arquitetura”.

2.1 A construção do pensamento brandiano

A paisagem é fruto de uma diversa trajetória que, aos poucos, foi introduzida por diferentes caminhos, que trouxeram discussões a fim de torná-la um bem cultural à luz de profundas reflexões críticas e teóricas, que, ao longo do século XX, foram intensificadas no continente europeu, principalmente pelas perdas e destruições causadas pelas guerras. Em meados deste mesmo século, a paisagem foi acessada por um caminho que, aos poucos, foi transformando o olhar de alguns autores dedicados ao tema da arte e da estética.

Neste contexto, Cesare Brandi, em meados do século XX, destacou-se como uma das mais ativas vozes a favor da preservação das paisagens e do patrimônio artístico na Itália, assunto este que gerou um grande empenho do historiador sienense para demonstrar todo o seu desgosto e indignação, fazendo denúncias sobre a negligência do governo e sobre o despreparo e desconhecimento da população em relação ao assunto. Brandi registrou a destruição de paisagens causadas pelos desmatamentos, pela poluição e pelas restaurações inoportunas, especialmente as más intervenções arquitetônicas nos antigos centros urbanos.

Ciente dos desafios expostos no seu próprio tempo, Cesare Brandi, que foi historiador e diretor do Instituto Central de Restauro de 1939 a 1960, em Roma, refletiu sobre o próprio tempo histórico para construir uma teoria que levasse a compreender as obras de arte e seu valor estético, por isso se destacou como um dos maiores defensores da preservação dessas obras de arte e das paisagens de seu tempo na Itália. A experiência das viagens que fez em seu país, e também a lugares longínquos, e a sua percepção sobre as paisagens pelas quais passou, deixadas em diários de viagens, foram conduzidas por uma profunda crítica que exaltou a qualidade e a originalidade do seu trabalho. Escreveu sobre a paisagem a partir das obras dos homens, construídas nos diversos contextos naturais, geográficos e históricos. O olhar vigilante do autor, colocado quase como uma suspensão no tempo e na escrita, que, neste momento, chegou perto de uma introspecção, conforme observado pela arqueóloga Licia Vlad Borrelli,²³⁰ deixou transparecer a sua experiência vivida através da percepção na “medida do homem” de cada paisagem em que passou.

²³⁰ Licia Vlad Borrelli descreveu sobre os livros de viagem de Brandi, que demonstram “uma linguagem na qual emerge, mais que em outros escritos, a vocação poética de Brandi, mas que, ao mesmo tempo, concede

Os anos da guerra e do pós-guerra influenciaram a trajetória dos escritos de Brandi. A docente da Università degli Studi della Toscana, em Lazio, Maria Ida Catalano,²³¹ destaca que nesse período as cidades foram feridas nas suas identidades pelos bombardeios dos seus centros históricos. Esse sofrimento foi expresso por Cesare Brandi: “marcaram a perda do futuro como horizonte da vida humana, desdobrando o valor indiscutível do presente, sua redução a uma dimensão unívoca percebida pela fenomenologia e pelo existencialismo antes mesmo da arte”.²³²

Catalano ainda destacou a atividade de Brandi para a revista *L'Immagine*²³³ e a grande contribuição que essa atividade deixou para o seu trabalho, impulsionando a necessidade de percorrer o território italiano para reconhecer as destruições que aconteceram, de norte a sul do país, em monumentos, artes, praças e nas cidades. “Para Brandi, a cidade é, em essência, uma dimensão identitária, um material moldado e gravado, conteúdo e palimpsesto de memória. O sentimento de pertencimento desenha os seus limites”.²³⁴ Assim, a experiência da perda enraíza em Brandi a noção das antigas cidades italianas, como um tecido qualificado pela implantação da espacialidade e da perspectiva do Renascimento, estruturada sobre a unidade de conexões, estratificadas e incorporadas no tempo. Conforme Catalano, “um tecido a ser guardado e totalmente respeitado”.²³⁵

A luta pela defesa e proteção do patrimônio artístico e paisagístico italiano e a série de viagens que realizou foram muito importantes, principalmente pelos registros de todo esse percurso, que foram publicados em uma série de livros e textos nos quais demonstrou a sua visão das paisagens por onde passou. Em um de seus primeiros escritos, já no final dos anos

uma expressão coloquial ou até mesmo vernacular, com resultado imediato e decisivo” (BILLECI; GIZZI, 2007, p. 52).

²³¹ Maria Ida Catalano é ligada à área de História do Restauro e da Crítica de Arte e diretora do Laboratori di Restauro del Corso di Laurea Magistrale in Conervazione e Restauro, da Università degli Studi della Toscana.

²³² “Avvevano segnato la perdita del futuro come orizzonte della vita umana, dispiegando il valore incontrastato del presente, la sua riduzione a dimensione univoca percepita dalla fenomenologia e dall’esistenzialismo prima ancora che nell’arte” (ANDALORO; CATALANO, 2009, p. 64, tradução minha).

²³³ A revista *L'Immagine*, de 1957, foi idealizada por Brandi e por um grupo de artistas e críticos. Foi um trabalho fundamental para o desenvolvimento da sua compreensão sobre obra arte. Para Maria Andaloro, *L'Immagine* será o “núcleo do seu pensamento em Carmine o della Pitura, 1945, primeiro volume da série dos diálogos, publicado no mesmo ano. Segundo a autora, Brandi adotou esse nome para a sua revista por ser este o pontoprimal do seu pensamento sobre obra de arte na sua dupla instância: “a constituição do objeto e a formulação da imagem”. Aqui, Brandi trouxe a discussão sobre a pluralidade da arte, não tratando somente da pintura, mas também de escultura, arquitetura, poesia, música e teatro. A revista, portanto, foi um “laboratório de materiais” sobre as artes figurativas, articulando as ideias e os exemplos do método crítico, que é a assinatura específica do crítico-filosofo Cesare Brandi”. (ANDALORO; CATALANO, 2009, p. 53-54).

²³⁴ “Per Brandi la città è in istanza dimensione identitaria, materia plasmata e incisa, contenuto e palimpsesto di memoria. Il sentimento dell’appartenenza ne disegna i confini” (ANDALORO; CATALANO, 2009, p. 63, tradução minha).

²³⁵ ANDALORO; CATALANO, 2009, p. 63.

1930, intitulado “Voce Sola”, esboçou, em forma de poesia, sua sensibilidade e seu olhar apurados sobre as paisagens.

Para compreender a paisagem, Brandi não construiu um conceito, nem buscou saber o que é a paisagem, mas, da mesma forma que as outras obras de arte, buscou compreender a paisagem por meio de um processo que foi encaminhado também para as outras obras, que acontece desde a *constituição do objeto* e a *formação da imagem* até ser colocada no espaço do mundo como *realidade pura*, quando é *reconhecida* como obra de arte ou não.

Nesse pensamento sobre o processo de criação da obra de arte está a sua estética, que já havia sido exposta em Morandi²³⁶ na década de 1930, a partir de ensaios feitos sobre a obra de Giorgio Morandi (1890-1964), grande pintor de paisagem e de naturezas mortas. Morandi foi uma inspiração e amigo próximo de Brandi, e a partir da convivência no ateliê, possibilitou o entendimento de Cesare Brandi sobre o processo de criação da obra de arte, na sua gênese. Desta forma, Brandi relatou a experiência vivida sobre o processo de criação:

O objeto se constitui então em fantasia, não como aquela garrafa empoeirada, mas como hipótese que preenche a consciência, deixa a consciência a si mesma quase tangível e certamente visível: onde já está a transição da imagem mental para a figuração pictórica. Se os objetos estivessem em consciência com a materialidade com a qual se formam os cálculos nos rins, a pintura e qualquer arte seriam um expurgo, uma eliminação: não se tornam imagem se a emoção não as reconstituir a si mesmas, assim como o grão de areia não arredonda a perola. A imagem assim desabrochada não é mais análoga ao objeto físico, nem sua realidade depende de sua aproximação à realidade: A imagem assim desabrochada já não é o análogo do objeto físico, nem a sua realidade depende da aproximação à realidade desse objeto: uma vez conformada, adquire a sua própria e absoluta autonomia, sobre a qual o artista pode de novo agir com uma intenção diferente, com elipses, com desenvolvimentos impensáveis porque não são lógicos, e nesta vida interior, passa um ciclo, do qual a borboleta emerge agora irreconhecível como a crisálida.²³⁷

²³⁶ O final dos anos 1930 foi um grande momento para Brandi, a célula em que nasce o núcleo de seu pensamento. Da grande admiração que teve por Giorgio Morandi, veio parte da sua formação teórica sobre o processo de criação e a crítica da arte. Conforme ressaltou Maria Andaloro (2009, p. 48) em *Il tempo dell'immagine*, para Brandi, Morandi foi “o artista musa do seu pensamento que está condensado em Carmine”. Em 1942, Brandi publicou um ensaio sobre a obra de seu amigo pintor, retratando o processo de criação da obra de arte, de suas naturezas mortas e suas pinturas das paisagens. Em *Morandi*, Brandi delinea o processo da criação da pintura, em que trouxe a descrição sensível e precisa de todo o processo percorrido pelo artista.

²³⁷ “L'oggetto si costituisce allora alla fantasia, non come quella tale bottiglia polverosa, ma come ipotiposi che riempie la coscienza, rende la coscienza a se stessa quasi tangibile e certo visibile: dove è già il trapasso dall'immagine mentale alla figurazione pittorica. Se gli oggetti stessero nella coscienza con la materialità con la quale si formano i calcoli nei reni, la pittura e qualsiasi arte sarebbero uno spurgo, un'eliminazione: non divengono immagine se l'emozione non li ricostituisce a se stessa e dal granello di sabbia non arrotonda la perla. L'immagine così sbocciata non è più l'analogo dell'oggetto fisico, nè la sua realtà dipende dall'approssimazione alla realtà di quello: una volta conformata acquista una sua assoluta autonomia, su cui nuovamente l'artista può agire con intenzione diversa, con ellissi, con sviluppi impensabili perchè non logici, e in questa sua vita interiore trascorrere un ciclo, da cui esce irrecognoscibile ormai come dalla crisalide la farfalla”. (BRANDI, 1942, p. 19-20, tradução minha).

Segundo Paolo D'Angelo, ao escrever *Morandi*, Brandi evoluiu no sentido da sua teoria da constituição do objeto. Mas foi em *Carminé o della pittura* (1945) que apresentou seu método e que compreendeu a obra como um produto da atividade humana, na dúplici instância estética e histórica para compreendê-la como um bem cultural. Esclareceu que a obra está sempre colocada sobre a dependência da percepção da consciência humana, ou seja, trata do que é visível em relação à materialidade do espaço em que o sujeito está presente. Com essa conformação, não compreendeu qualquer obra isolada do seu contexto espacial, reconhecendo, por exemplo, que uma pintura pode ser percebida na relação com o espaço arquitetônico e o espaço da parede a qual está exposta.

Nessa relação, Brandi viu a paisagem como uma obra do homem no espaço da natureza, e assim incluiu o espaço das belezas naturais, a partir de uma crítica que não restringiu a obra de arte somente à sua fisicidade, demonstrando o seu pensamento em relação a paisagem.

Há, portanto, um dado de fato que muda a atitude da consciência em relação ao objeto, mas para que isso aconteça é necessário supor que o dado da distância ou do deslocamento não agem mais como distância física, deslocamento da matéria, mas quase como uma condição formal para estar ciente de uma determinada qualidade do objeto.²³⁸

Desta forma, Brandi compreendeu o espaço como uma condição formal da obra, e nessa relação da obra com o espaço natural, está a raiz do seu pensamento sobre a paisagem. Sobre essa construção de Brandi, Paolo D'Angelo, chama atenção que aqui, o autor, “certifica o desejo de superar um estudo de produtos artísticos ligados somente à estrutura da obra de arte, por assim dizer à sua espacialidade, antecipando tendências que somente muito mais tarde obtiveram considerações e por isso, não perderam a sua atualidade”.²³⁹

Trata-se aqui de um caráter metodológico da criação da obra de arte, que não veio por meio de uma regra fixa, mas foi o autor que rastreou a fisicidade da obra na ação com o “fazer”, na sua relação com o espaço natural, demonstrando dessa forma o que compreendeu por paisagem. Cesare Brandi compreendeu a paisagem a partir da sua gênese para ser reconhecida como obra de arte, e, assim, poder ser encaminhada à ação da restauração. Este

²³⁸ “Vi è perciò un dato di fatto che cangia l’attitudine della coscienza nei riguari dell’oggetto, ma perché accada questo è necessario supporre che il dato della distanza e del distacco non agisca più come distanza fisica, distacco di materia, ma quase come una condizione formale per avere coscienza di una data qualità dell’oggetto” (BRANDI, 1962, p. 66, tradução minha).

²³⁹ “Attesti una volontà di superare un studio dei prodotti artistici legato alla sola struttura dell’opera, per così dire alla sua spazialità, che há anticipato tendenze che solo molto più tardi avrebbero ottenuto considerazione, e non há perciò perso attualità” (D’ANGELO, 2006, p. 28, tradução minha).

capítulo, portanto, trata de um conceito e uma teoria que têm a estética como ponto de encontro.

2.1.1 A paisagem para Cesare Brandi

Cesare Brandi buscou compreender a paisagem pelo seu processo criativo, a partir de uma visão humanista, cultural, histórica e natural, não como resultado de um objeto reelaborado, conforme acontece com outras obras de arte. Mas colocou a paisagem na base de um processo dinâmico, sempre em constante transformação, jamais estático, que acontece entre as diversidades naturais que influenciam os distintos modos de vida e deixam suas marcas nas múltiplas manifestações culturais. Para Brandi, nessa relação, construída ao longo do tempo entre os dados naturais e o produto do fazer humano, estão fixados os elementos fundamentais da constituição da paisagem, que são responsáveis pelas múltiplas *facies*, que são as *facies del paese*.

Para o historiador italiano, a paisagem é um processo marcado pelos valores figurativos, que são os dados que revelam o valor estético e inserem a paisagem no campo arte. Assim, Brandi descreveu:

A paisagem italiana é um continuum palimpsesto de culturas arcaicas e de desastres seculares, mas culturas e desastres que fixaram nela uma facie, que é a facie do paese, a qual foram inspirados, por séculos, pintores italianos e alguns dos maiores artistas estrangeiros até o início do século XIX. Salvar os traços essenciais da paisagem italiana, pelo menos nas regiões mais caracterizadas, é um imperativo, não menos rígido, para a conservação do patrimônio artístico.²⁴⁰

Conduziu, desta forma, o tema da paisagem partindo dos aspectos figurativos da natureza, como os relevos das montanhas, as curvas dos rios, os vales, campos e lagos, o contorno do mar, assim como a diversidade das espécies vegetais que são características de cada região, que são os elementos que constituem os aspectos fundamentais que marcam e individualizam cada paisagem. Trata-se de uma relação que não acontece somente de forma natural, mas decorre, também, das intervenções relativas à sobrevivência humana, que são responsáveis pelo caráter cultural da paisagem e ficam impressas nos traços marcados pelas

²⁴⁰ “Il paesaggio italiano è un continuo palinsesto di culture arcaiche e di disastri secolari, ma culture e disastri ne hanno fissato una facies che è la facies stessa del paese, alla quale si sono ispirati per secoli e secoli i pittori italiani e alcuni dei più grandi degli stranieri fino a tutto il primo Ottocento. Salvare i tratti essenziali del paesaggio italiano, almeno nelle regioni più caratterizzate, è un imperativo non meno rigido della conservazione del patrimonio artistico” (BRANDI, 2001, p. 41, tradução minha).

culturas agrícolas, desde as mais antigas, que caracterizam as diferentes regiões, como as áreas de pastagens e bosques.

Em relação às culturas agrícolas, que são características de cada lugar, Brandi trouxe o exemplo dos vinhedos, que são distribuídos em regiões com distintos recortes geográficos: “os baixos vinhedos correspondem aos locais de cultura grega (Sicília, Puglia), enquanto que as videiras sustentadas por árvores estão nos locais de influência etrusca (Terra di Lavoro, Emilia, Toscana)”.²⁴¹ Também, nas antigas produções agrícolas, que são o resultado do tipo de terra, do clima, da temperatura e dos ventos, todas estas condições também interferem nos potenciais produtivos de cada lugar. Reconhecendo, assim, as ligações com o meio ambiente, no âmbito do território, mas sempre sob o aspecto visual que a individualiza, Brandi adverte: “a defesa do solo, deve ser feita por profissionais competentes nessa área”.²⁴²

Essa relação que acontece com as intervenções provocadas pelo trabalho humano no espaço natural através dos potenciais produtivos de cada lugar, da mesma forma, caracterizam e expressam os aspectos antropológicos, culturais e históricos da paisagem. Esses aspectos são responsáveis e também revelam os elementos do cotidiano dos fazeres e saberes, que são passados pelas memórias revividas através dos percursos e dos espaços que identificam cada lugar. Entre esses aspectos, incluiu-se o caráter sensitivo que tais dados suscitam, como os perfumes, o sentido do tato, os sons, o vento e as temperaturas.

Essas características, para Brandi, devem ser registradas e catalogadas: “é tal cadastro, saliento, que deve ser o destino, principalmente em relação a esses estratos históricos emergentes, ainda emergentes, no palimpsesto que é o campo italiano”.²⁴³

Da mesma forma, Brandi reconheceu

a presença de árvores características de uma região como o cipreste e a oliveira para a Toscana e Úmbria, o pinheiro manso para o Lácio e a Campânia, os limoeiros para a Sicília, constitui outro aspecto fundamental e, também, historicamente ligado a certos desenhos fantásticos feito pelos pintores.²⁴⁴

²⁴¹ “vite bassa corresponde ai luoghi di influenza greca (Sicilia, Puglia) mentre quella con la vite sostenuta da alberi ai luoghi di influenza etrusca (Terra di lavoro, Emilia, Toscana)” (BRANDI, 2001, p. 41, tradução minha).

²⁴² Sobre essa recomendação feita por Brandi, ver BRANDI, 2001, p. 44.

²⁴³ “é, tale catasto, sottolineo, che andrebbe fatto soprattutto in relazione a questi strati storici affioranti, ancora affioranti, nel palinsesto che è la campagna italiana” (BRANDI, 2001, p. 41-42, tradução minha).

²⁴⁴ “la presenza di alberi caratteristici di una regione come il cipresso e l'ulivo per la Toscana e l'Umbria, il pino a ombrello per il Lazio e la Campania, gli agrumenti per la Sicilia, costituisce un altro aspetto fondamentale e, anche questo, storicamente collegato a certi prelievi fantastici operati dai pittore”. (BRANDI, 2001, p. 42, tradução minha).

Entre essas características, ainda considerou os jardins feitos a partir dos critérios da arquitetura renascentista até o século XVII, configurados com as ordens geométricas, com os ciprestes enfileirados. Da mesma forma, reconheceu também os aspectos que estão “no curso sinuoso dos rios, assim como, a partir do Arno, vemos retratado nos maravilhosos cenários de Antonio e Piero Pollaiuolo?”²⁴⁵ Brandi defende que esses aspectos devem ser inventariados e elaborados por historiadores de arte atentos “ao apelo do passado, e não só a um genérico pitoresco”, porque “quem quer ser salvo, não é o pitoresco genérico, mas um pitoresco historicizado que se tornou a própria fisionomia do país”.²⁴⁶ O autor considerou que se trata aqui de um empenho “para a conservação de um certo aspecto histórico das culturas agrícolas [...] é ainda mais imperativo quando se trata de influenciar fortemente as características do solo e da paisagem”.²⁴⁷

Cesare Brandi compreendeu, entre os valores figurativos da paisagem, as estradas. Para ele, as estradas não são projetadas com o devido respeito que merecem as paisagens nas quais são inseridas. Ele registrou suas impressões e preocupações com a retirada das árvores que estavam nas margens das antigas estradas, bem como com as estradas mais novas, que são construídas com um traçado retilíneo que não dão atenção às curvas da paisagem, buscando um traçado em linha reta para unir dois pontos. As estradas, para Brandi, são feitas, “com aquela brutal e inevitável intrusão nas linhas, os relevos, a junção de uma paisagem na sua maioria bela”.²⁴⁸ Retoma, portanto, que se deve observar as velhas estradas que não violentam a campanha:

As velhas estradas não violentaram a campanha. Se percorres uma dessas velhas estradas, a Cassia por exemplo, se reconhece como é cordial casar as curvas ao solo, como é surpreendente a abertura da paisagem ao término de uma saída normal, como os vales se desdobram em frente, quase instigando, regados pela própria artéria.²⁴⁹

²⁴⁵ “al corso serpeggiante dei fiumi, così come, a partire dall’Arno, lo vediamo ritratto negli stupendi sfondi di Antonio e Piero Pollaiuolo?” (BRANDI, 2001, p. 42, tradução minha).

²⁴⁶ “all’appello del passato e non solo ad un genérico pitoresco”; “quello chi si vuole salvare, non è il pitoresco genérico, ma un pitoresco storicizzato, assunto a fisionomia stessa del paese”. (BRANDI, 2001, p. 43, tradução minha).

²⁴⁷ “per la conservazione di un certo aspetto storico delle culture agricole [...] tanto più è imperativo quando si trata di incidere fortemente sulle caratteristiche del suolo come del paesaggio” (BRANDI, 2001, p. 43, tradução minha).

²⁴⁸ “con quella intrusione brutale e senza scampo nelle linee, nei rilievi, nello snodo di un paesaggio, per lo più bello e spesso bellissimo?” (BRANDI, 2001, p. 44, tradução minha).

²⁴⁹ “Le vecchie strade non violentavano la campagna. Si percorra una di queste vecchie strade, la Cassia a esempio, e si riconosca come sia cordiale lo sposarsi dele curve al suolo, come sia sorprendente l’apertura dei paesaggi al termine di una solita, come le vallate si sventagliano davanti, quasi fomentate, irrorate dall’arteria stessa” (BRANDI, 2001, p. 44, tradução minha).

O autor adverte que a construção de uma estrada não é uma tarefa fácil, porque compreende que, primeiro, elas devem dar prioridade à segurança dos viajantes. Mas acenou no sentido da exigência que confere as novas autoestradas: essas devem ser obras de arte, assim como os túneis, viadutos e pontes;²⁵⁰ esses, para ele, também devem ser obras de arquitetura e, desta forma, devem ser construídos de uma maneira mais respeitosa com as linhas estruturais da paisagem, como as curvas das montanhas e as linhas das margens dos rios, a qual são inseridos. Neste sentido, o olhar apurado de Brandi colocou a sua preocupação em relação à construção das novas estradas: “tremo com a ideia de ver o que será feito à paisagem desta artéria da civilização na bela Calábria, mas que, para ser verdadeiramente da civilização, não deve insultar os valores figurativos da paisagem por onde passa”.²⁵¹ Questionou sobre o problema relativo aos projetos das autoestradas, quando priorizam somente a maior facilidade do tráfego, “porque, ou seja, a priori a consideração da autoestrada como uma obra de arquitetura, e do traçado da autoestrada como uma obra de urbanismo, deve ser descartada”.²⁵² Neste sentido, considerou o grande problema criado pela urbanística moderna, que não respeita as diferenças entre as estradas das cidades e as estradas das campanhas, e defendeu que é importante “ter em conta o ambiente natural em que a cidade está inserida e que se tenta tirar o máximo partido dos arredores da cidade”.²⁵³

Para o autor, a defesa do solo é “indispensável e sacrossanta”. Neste sentido, ressaltou que as estradas devem ser projetadas conforme as características de cada lugar, individualmente, assim,

cada intervenção deverá ser estudada caso a caso – não é possível invocar uma regra de ouro, não é possível aderir a um tipo de defesa estudada abstratamente numa secretaria, sem ter em conta os aspectos reais do país onde vai ser implementada. [...], essa forma de projetar a despeito da história, da arte, da paisagem, não deve ser repetida.²⁵⁴

²⁵⁰ BRANDI, 2001, p. 45.

²⁵¹ “E tremo all’idea di vedere quello che nella stupenda Calabria sarà fatto in quel senso, al paesaggio di questa arteria di civiltà, ma che per essere veramente di civiltà non dovrebbe insultare i valori figurativi del paesaggio che attraversa” (BRANDI, 2001, p. 45, tradução minha).

²⁵² “Perché, cioè, a priori venga scartata la considerazione dell’autostrada come opera di architettura, e del tracciato dell’autostrada come opera d’urbanismo”. (BRANDI, 2001, p. 22, tradução minha).

²⁵³ “in considerazione dell’ambiente naturale in cui la città si inserisce e di cui si cerca di far fruire al massimo l’ambiente della città” (BRANDI, 2001, p. 22, tradução minha).

²⁵⁴ “ogni intervento dovrà essere studiato caso per caso – non è possibile invocare una regola genérica, non è possibile attenersi ad un tipo di defesa astrattamente studiato a tavolino, senza riguardo agli aspetti reali del paese dove deve attuarsi. [...] questo modo di progettare a dispetto della storia, dell’arte, del paesaggio, non si deve più ripetere” (BRANDI, 2001, p. 45, tradução minha).

Brandi adentrou em outro aspecto das estradas que está relacionado ao valor de uso fundamental, que é servir ao tráfego dos automóveis, considerando que esse ponto jamais deve deixar de ser respeitado. Ao mesmo tempo, considerou que não se pode esquecer que são as estradas que ligam a campanha aos centros urbanos e aos centros históricos. Sob esse olhar, defendeu que essas estradas devem respeitar o traçado urbano, devem levar em conta o aspecto histórico das cidades, que são, de igual forma, marcados pelas estruturas arquitetônicas alinhadas às suas margens. Com essa simplificação, permitiu assumir a defesa das antigas estradas mais estreitas, porque

As antigas cidades, com o seu núcleo válido, devem ser salvas e respeitadas em sua totalidade, sem distinções utilitárias pífidas entre o palácio notificado e a pequena casa ou o edifício aparentemente sem carácter, mas agora em consonância e vinculadas, como a mão ao braço, à rua, à praça, ao monumento.²⁵⁵

Ao ver as estradas como obras de arquitetura, considerou que essas não devem ser compreendidas somente como obra de infraestrutura, porque tem valor fundamental como vias que conformam os centros históricos e, neste sentido, devem ser vistas como um desenho, pois são, da mesma forma, responsáveis pelos aspectos paisagísticos de cada lugar. Esses traçados, para o autor, respeitam e criam oportunidades para a apreciação dessas paisagens.

Cesare Brandi reconheceu a paisagem sob suas *múltiplas facies*, a conduzindo por um olhar no campo da estética, como os jardins italianos projetados por um arquiteto. Com essa visão abrangente, adentrou nos centros históricos e nas estruturas urbanas, trazendo essas como elementos fundamentais da identificação da paisagem, na especial relação que apresentam com a história, com a arte e com a cultura.

O problema dos centros históricos foi colocado por Brandi sobre a espacialidade criada pelas obras de arquitetura e a trama do tecido urbano, que criaram uma relação muito antiga e muito bela.²⁵⁶ Assim, justamente para preservar os centros históricos, deve-se procurar compreender a “rede da história, onde a vida acontece”.²⁵⁷ Desta forma, Brandi colocou o problema dos centros históricos na relação que acontece entre o antigo o novo,

²⁵⁵ “Le antiche città, dal núcleo valido, vanno salvate e rispettate per intero, senza perfide distinzioni utilitarie fra il Palazzo notificato e la casetta o il fabbricato apparentemente senza carattere, eppure consono ormai e legato, come la mano al braccio, alla strada, alla piazza, al monumento”. Essa citação faz parte do texto “Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane”, apresentado em uma conferência em 1956, para discutir sobre os centros históricos e o desenvolvimento urbanístico. (BRANDI, 2019, p. 56. Tradução minha).

²⁵⁶ BRANDI, 2001, p 28.

²⁵⁷ BRANDI, 2001, p 29.

mas não estabeleceu uma incompatibilidade entre os dois tempos. Seu discurso veio da compreensão dos espaços criados pelas obras de arquitetura e da forma que estão inseridas no lugar, que devem ser compreendidas nos dois momentos. A espacialidade das cidades antigas foi reconhecida pelo que se apresenta à visão, da mesma forma que acontece com as artes figurativas. Trata-se da visão da perspectiva integrada e das características formais criadas por ela, que Brandi chama de “*visão espaço-tempo*”, que não pode ser discutida sobre uma hipótese científica, nem no campo dos dados sensíveis.

“A arquitetura moderna tem todo o direito de ser considerada como arte, e este não é o caso para demonstrar”,²⁵⁸ mas, para Brandi, isso não dá o direito da arquitetura moderna, por ser obra de arte, ser inserida em um centro antigo. Para ele, essa questão deve ser resolvida por uma análise estética, jamais deve ser pensada por um “gosto pessoal”, mas sim pela “irreconciliação da visão da perspectiva espacial, alcançada por Wright, da Gropius, de Mies van der Rohe, e de Alvar Alto”.²⁵⁹

Sobre esse assunto relacionado aos centros históricos, o autor teve muitas divergências com críticos de arquitetura. Bruno Zevi (1918-2000), arquiteto e urbanista, crítico de arquitetura moderna, defendeu que as cidades antigas devem ser preservadas integralmente, mas a nova arquitetura implica em uma substituição, que deve investigar fortemente as antigas moradias. Gillo Dorfles (1910-2018), filósofo e crítico de arte, compreendeu que, para evitar a ideia de exclusão entre a velha e a nova arquitetura, deve-se analisar a arquitetura moderna por uma via mais tradicionalista, como “o mesmo conceito de fachada, embora dinamizada e transformada, faz um regresso”.²⁶⁰ Em repostas a essas questões levantadas pelos arquitetos, Brandi esclareceu: “Agora é claro que toda a argumentação sobre a incomunicabilidade do velho com o novo reside na análise dos valores espaciais inerentes ao velho e ao novo”.²⁶¹

Brandi, assim, considerou o espaço urbano como o lugar onde estão mantidas, principalmente, as distintas perspectivas espaciais criadas pelas obras de arquitetura, que se apresentam como dados individuais, mas não estáticos, pois continuam transferindo o fluxo da história nas diferentes etapas de sucessões e exclusões. Acreditou que esse movimento,

²⁵⁸ “L’architettura moderna há tutto il diritto di essere considerata come arte, e non è questo il caso di procedere a dimostrazione” (BRANDI, 2001, p. 29, tradução minha).

²⁵⁹ “l’inconciliabilità della visione spaziale prospettica, realizzata da Wright, da Gropius, da Mies van der Rohe e da Alto” (BRANDI, 2001, p. 29, tradução minha).

²⁶⁰ “o stesso concetto di facciata, sia pure dinamizzata e trasformata, torna a farsi strada”. (BRANDI, 2001, p. 29, tradução minha).

²⁶¹ “Ora è chiaro che tutta l’argomentazione dell’inconciliabilità del vecchio col nuovo sta nell’analisi dei valori spaziali insiti nel vecchio e nel nuovo” (BRANDI, 2001, p. 29, tradução minha).

vem confirmar a necessidade de permanência dos valores estéticos desses espaços e dessas obras, pois são eles que identificam as diferentes temporalidades da paisagem. Valores esses que continuam, fundamentalmente, na rede viária dos centros antigos, nas ruas mais estreitas que se abrem em largos maiores e logo se fecham no alinhamento dos monumentos arquitetônicos e das casas menores.

Assumir que se trata de uma interpretação da arquitetura antiga é uma operação que só pode ser legal, não de forma crítica, mas com base numa inspiração pessoal renovada e inquestionável a ser extraída dessa arquitetura, da mesma forma que era legal na Renascença inspirar-se na arquitetura romana sem que a arquitetura renascentista se tornasse arquitetura romana.²⁶²

Assim, Brandi introduziu a discussão sobre os centros históricos e os novos espaços urbanos, não como um processo que acontece de maneira isolada, mas “é sobre a possibilidade, portanto, de justapor e conciliar o velho e o novo que o problema se coloca”.²⁶³ Estabeleceu, portanto, a discussão sobre a análise estética, porque considerou que se deve levar em conta o que se *apresenta aos olhos*, por ser arte figurativa e um produto da cultura. E, nesta relação, compreendeu que a arquitetura pode ser reconhecida como obra de arte.

Na paisagem, conforme Brandi, os valores figurativos estão presentes nos elementos naturais e estão, também, colocados na extensão do processo de sobreposições e transformações destacados pelas obras de arquitetura, quando inseridas na perspectiva amparada na singularidade de cada lugar.

Mas se a essência precisa da arquitetura, como arte, é inserir-se no espaço natural desenhando-a na sua própria espacialidade imutável, como o espaço de uma pintura é fixo, não deve parecer de todo estranho que, onde esta modificação essencial e permanente é introduzida no espaço natural, os próprios termos que podem dar origem à arquitetura sejam trazidos à existência. Dizemos "pode" porque não basta entrar no espaço natural como uma presença permanente para criar arquitetura: o destino formal não é causal ou inseparável em qualquer modificação introduzida no espaço. Mas constitui, no entanto, uma premissa que não deve ser negligenciada [...] O campo apresenta-se com a sua própria conformação que pode ser em parte natural, em parte extensivamente, minuciosamente modificada pelo trabalho humano. Essa conformação pode mesmo tornar-se a premissa para obras de arte que tenham sido diretamente inspiradas por ela, e, neste caso, o seu valor ideal torna-se ainda maior.²⁶⁴

²⁶² “Assumerla a interpretazione dell’Architettura antica è operazione che soltanto può essere lecita, non già criticamente, ma sul fato di una rinnovata personale e insindacabile ispirazione da trarsi da questa architettura, allo stesso modo che fu lecito nel Rinascimento ispirarsi all’architettura romana senza che con questo l’Architettura del Rinascimento diventasse Architettura romana” (BRANDI, 2001, p. 31, tradução minha).

²⁶³ “È sulla possibilità, dunque, di acostamento e di temperamento dall’antico col nuovo, che si sposta il problema” (BRANDI, 2001, p. 28, tradução minha).

²⁶⁴ “Ma se l’essenza precisa dell’architettura, in quanto arte, è di inserirsi nello spazio naturale attraendolo in una sua spazialità immutabile come è fisso lo spazio di un quadro, non deve sembrare affatto strano che, ove

À arquitetura, Brandi dedicou grande parte de sua obra, demonstrando que, como obra do homem construída no espaço da natureza, é portadora do valor estético, histórico e cultural e, desta forma, deve ser vista na sua relação com o espaço. Considerou a arquitetura um elemento fundamental na configuração dos valores figurativos de uma paisagem, fazendo uma leitura a partir da espacialidade própria da obra, na relação do espaço interno e externo a si mesma, mas também reconhecendo que a arquitetura é responsável pelas modificações que acontecem no espaço externo a ela, quando, ao ser inserida em um lugar, cria um novo espaço e uma nova perspectiva e, assim, cria um espaço externo como interno nesse mesmo lugar. Nessa configuração espacial que Brandi chama de espaço externo como interno e o interno como externo, como responsáveis por uma nova perspectiva, colocou-se a estética da arquitetura.

O tema das ruínas ocupou um lugar especial no desenvolvimento teórico de Cesare Brandi ao ser enraizado profundamente no tema da paisagem, não como uma antiguidade ou somente como um objeto de investigação histórico, mas por fazer parte da vida cotidiana, na sua relação com a natureza, conferindo, desta forma, o valor cultural que é o que se compreende por paisagem. A ruína, para o autor, é a perda do seu caráter formal originário da arquitetura, quando chega ao limite extremo da sua materialidade e da identidade da imagem como uma obra de arte.

Licia Vlad Borrelli, estudiosa da obra brandiana, chama de paisagem arqueológica a visão alargada e complexa do autor, “onde, em memória, é ainda a paisagem que conota predominantemente o sítio arqueológico”.²⁶⁵ Val Borrelli ainda chama atenção sobre a visão integrada que o autor tinha sobre os sítios arqueológicos e a paisagem, onde as ruínas não eram vistas fora da sua integração com o espaço natural. Para a autora, Cesare Brandi tinha um olhar sobre os legados arqueológicos a partir de uma leitura da paisagem antropizada e carregada de memórias e de histórias:

memórias do homem, mas em que, ainda com mais razão, a natureza desempenha um papel decisivo e onde a integração da ruína na paisagem, ao ponto da

questa modificazione essenziale e permanente si porti nello spazio naturale, si pongano in atto i termini stessi che possono dar luogo all'architettura. Si disse “possono”, perchè non basta inserirsi nello spazio naturale con una presenza permanente per creare architettura: il fatto formale non è causale o inscindibile in qualsiasi modificazione introdotta nello spazio. Ma costituisce tuttavia una premessa che non si deve trascurare. [...]. La campagna si presenta con una sua conformazione che può essere in parte naturale, in parte ampiamente, minutamente modificata dall'opera umana. Questa conformazione può addirittura assurgere a premessa di opere d'arte che vi hanno tratto diretta ispirazione, e, in questo caso, il suo valore ideale si accresce ancora”. (BRANDI, 2001. p. 22, tradução minha).

²⁶⁵ “ove, nella memoria, è ancora il paesaggio a connotare in modo preponderante il luogo archeologico” (BILLECI; GIZZI, 2007. p. 55, tradução minha).

reabsorção de uma na outra, já não é uma sugestão romântica à la Ruskin, mas uma suprema exaltação do significado do conceito.²⁶⁶

A arqueologia no estudo da paisagem é uma profunda experiência que comprova a paisagem valorizada pela ruína. Trata-se de uma visão que constitui ambas a partir da mesma substância, portanto, qualquer tentativa de buscar compreender uma ruína no passado, na sua origem, quando poderia ter sido uma obra de arte, estará cometendo uma falsidade. Na Teoria da Restauração, Brandi reconheceu a ruína não como obra de arte, mas como a obra de arte que perdeu seus traços formais de obra de arte e ultrapassou do limite, portanto, o leitor sensível deve vê-la nesse contexto.

A partir das ações práticas que envolvem a conservação das ruínas realizadas especialmente nos trabalhos de restauro pelo Instituto Central de Restauro, em Roma, Itália, assim como nos estudos feitos durante suas inúmeras viagens para visitar monumentos arruinados, Cesare Brandi ficou convencido sobre a necessidade de perceber a ruína no seu estágio de perda do seu caráter artístico, pois ali existe a prevalência do valor histórico, que é o único valor que vem do passado. É fundamental perceber que o se vê é o resultado de um processo que, aos poucos, foi reduzindo aquela obra por um fenômeno natural, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ser uma obra do homem e, portanto, é testemunha do tempo e do espaço.

Filippo Trevisani,²⁶⁷ em estudo sobre a compreensão de Brandi em relação às ruínas e à sua Teoria da Restauração, salienta que as ruínas eram sempre relacionadas com a paisagem e as belezas naturais, tratando a questão como a insinuação de um encaminhamento que leva a uma forma e, nesta relação, permite o encontro com a cultura de cada lugar determinado. Trata-se, para Trevisani, de uma relação que entra quase como uma maneira indireta no campo das expressões e das aspirações, mas são os princípios conceituais que vão explicitar e reger a intervenção sobre a ruína.

O autor sienense viu a relação paisagem e ruína com a mesma complexidade do espaço arquitetônico em um centro histórico fragmentado. Compreendeu que nesses casos jamais se pode pensar em uma anástilose ou ripristino, porque “a obra de arte não é o eterno retorno: é a presença eterna. Se sair uma vez, nunca mais regressa”.²⁶⁸

²⁶⁶ “memorie dell'uomo, ma nel quale, a maggior ragione, la natura ha un ruolo determinante e dove l'integrazione del rudere nel paesaggio fino a far riassorbire l'uno nell'altro, non è più suggestione romantica alla Ruskin, ma suprema esaltazione del significato del concetto” (BILLECI; GIZZI, 2007, p. 55, tradução minha).

²⁶⁷ TREVISANI, Filippo in ROMITI, 1998, p. 54-58.

²⁶⁸ “l'opera d'arte non è eterno ritorno: è l'eterna presenza. Se fa tanto di partirsene una volta, non ritorna

Os estudos sobre os escritos de Cesare Brandi mostram ainda que esse olhar ampliado é colocado especialmente sobre a paisagem como uma unidade, ou seja, como “o que une a verdade do que é percebido”. Sobre isso, o também estudioso da obra brandiana Enrico Parlato destaca a fala de Brandi na sua Teoria da Restauração, quando trabalha a questão da ruína, “introduzindo a questão da obra de arte que não nasce diretamente do fazer humano, mas em relação ao meio ambiente e à paisagem natural e humana”.²⁶⁹ Parlato esclarece que Brandi fez a ligação análoga, que está justo na paisagem e nas belezas naturais, que se trata aqui de uma aspiração e uma intenção do homem, senão direto do seu próprio fazer. Nessa intenção, compreende que a arquitetura e a paisagem assumem as características do urbanismo como textura urbana, porque, para Parlato, a teoria de Brandi é sempre encaminhada pela prática.

Cesare Brandi compreende que, para se preservar o patrimônio artístico, assim como a paisagem, é importante ouvir a exigência dos lugares e das pessoas que se encontram no conjunto das comunidades, isso fortalece a necessidade do trabalho com os agentes caracterizadores das diferenças de cada cultura, porque são eles que, normalmente, interferem e influenciam outras culturas. Estabelece-se, assim, uma complexa dimensão da paisagem que está demonstrada nas suas múltiplas *facies*, da visão mais humanista à visão urbana, cultural e natural, e também da paisagem no âmbito do território.

A aproximação do pensamento de Cesare Brandi e Paolo D’Angelo em relação a paisagem ficou clara nos pensamentos que foram colocados e conduzidos por caminhos distintos, mas expostos sobre a ideia da estética como uma experiência e como correlata à identidade da paisagem. A identidade da obra de arte para Cesare Brandi teve ingresso a partir de uma lógica que corresponde ao princípio de contradição e também ao princípio de razão autossuficiente. Esse princípio foi pontuado ainda por Martin Heidegger (1889-1976), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e Immanuel Kant (1724-1804),²⁷⁰ mas, para Brandi, a questão não está no campo da exatidão, porque identidade não se trata de igualdade, nem mesmo de igualdade a si mesma. Brandi compreendeu que a igualdade se trata de uma relação entre duas grandezas, termo que vem da estética e diz respeito a um princípio de razão. Considerou essa possibilidade afirmando:

più” (PARLATO, Enrico in ANDALORO, 2006, p. 403, tradução minha).

²⁶⁹ “introducendo la questione dell’opera d’arte che non nasce direttamente dal fare umano, ma in rapporto all’ambiente e al paesaggio naturale e antropizzato” (PARLATO, Enrico in ANDALORO, 2006, p. 400, tradução minha).

²⁷⁰ Sobre esse tema, ver: “Sull’uso del principio di causalità nella critica d’arte e nella storia” (BRANDI, 1966, p. 75).

Identidade, então, significa a pertença mútua de coisas diferentes no sentido de uma mesma, ou mais claramente: a pertença mútua de coisas diferentes na base (Grund) da mesma. Em que base, então? O mesmo intervém aqui como a base (Grund) de pertença mútua. Na identidade, esse carácter da base nos é revelado, como aquele sobre o qual e em que repousa a pertença mútua de coisas diferentes.²⁷¹

Para Brandi, a identidade está primeiro no valor da estética que se coloca na relação entre as construções e intervenções do homem em um determinado espaço natural, e essa relação é o que revela a cultura do lugar e o que a individualiza. É um pensamento que diz respeito aos dados materiais das obras de arquitetura, dos monumentos artísticos, aos traços das culturas agrícolas e à relação com o ambiente natural e geográfico que conformam uma imagem.

Da mesma forma, Cesare Brandi também não compreendeu a identidade na dimensão das paisagens excepcionais, porque a excepcionalidade determina a dimensão das paisagens não excepcionais, ou seja, está na mesma medida colocada entre o julgamento de uma paisagem considerada bela ou feia. O ponto foi colocado pelo autor no momento que uma consciência está presente no espaço da paisagem e percebe individualmente que se trata de uma experiência estética, por identificar, a partir dos dados materiais, os seus valores figurativos. Esse reconhecimento demonstra que cada paisagem é única, e é essa experiência que caracteriza a sua multiplicidade.

A ideia da diversidade também denuncia uma frágil e delicada impossibilidade de controle e uma dificuldade em fixar o que identifica uma paisagem, principalmente por se tratar de aspectos que a caracterizam no tempo, de forma dinâmica, mutável, múltipla e versátil, e neste sentido, também, está a dificuldade e o problema da sua conservação.

A relação profunda entre o conceito de Paolo D'Angelo e a teoria de Cesare Brandi pode vir de dois caminhos diferentes que convergem em alguns objetivos comuns: da compreensão da paisagem em seu valor estético e histórico, como um bem cultural, e da ideia da paisagem como um produto do homem. Esse é um princípio fundamental para que seja preservada por um projeto capaz de encaminhá-la para o futuro. Um segundo ponto de encontro é a estética, que, conforme Paolo D'Angelo, deve ser discutida por uma teoria. Esse é o nosso objetivo para a segunda seção deste capítulo.

²⁷¹ “L’identità, vuol dire allora l’appartenenza mutua di cose differenti in senso al medesimo, o più chiaramente: l’appartenenza mutua di cose differenti sulla base (Grund) del medesimo. Su quale base, dunque? Il medesimo interviene qui come la base (Grund), dell’appartenenza mutua. Nell’identità ci si rivela questo carattere della base, come di ciò su cui ed in cui riposa l’appartenenza mutua di cose defferenti” (BRANDI, 1966, p. 79-80, tradução minha).

2.2 O reconhecimento da paisagem como obra de arte: o seu valor estético e os dados óticos que a identificam

É difícil discutir a paisagem como estética em nossos dias, parece uma ideia equivocada e uma estranheza discuti-la a partir de questões teóricas e filosóficas, que norteiam tais debates já há dois séculos. Por outro lado, os graves problemas relacionados à preservação da natureza hoje parecem desviar ainda mais a importância das discussões no sentido da paisagem e do seu valor estético.

Essa é uma questão que traz problemas para a preservação da paisagem hoje, mas que, em um outro sentido, também reforça a importância das discussões no sentido da paisagem estética, que é primordial para encaminhá-la ao reconhecimento e assim, ser preservada pelos mesmos métodos conferidos às obras de arte.

Neste sentido, esta pesquisa se volta para a paisagem estética, que é o assunto central na obra de Paolo D'Angelo e Cesare Brandi. O filósofo Paolo D'Angelo construiu o seu conceito de paisagem como identidade estética de um lugar, baseado em discussões e pesquisas sobre a estética, que é um tema muito antigo e, portanto, controverso e múltiplo, para demonstrar que a estética é uma experiência que acontece na consciência humana. Cesare Brandi buscou sua estética partindo de um método para compreender a arte na sua gênese, a partir de uma complexa teoria estética, como uma experiência que acontece na consciência humana. Desta forma, os dois autores buscaram a estética no impulso originário que vem do homem, que está além da sua produção técnica, e, assim, compreendem a estética como uma *filosofia da experiência*, como uma particular experiência que não diz respeito somente à obra de arte, mas é uma experiência provocada por estímulos que vão além dela.

Cesare Brandi compreendeu a paisagem da mesma forma que as demais obras de arte, como um fenômeno estético. Poucas vezes citou a palavra *estética* na sua obra, mas buscou mostrar os produtos da atividade humana, entre eles as obras de arte e seu valor estético. Sendo assim, construiu seu pensamento na dualidade que acontece entre a experiência do homem, considerando que “o homem é a medida de todas as coisas”, e a obra de arte, que “é o que é”, autônoma e fechada em si mesma ao se apresentar na realidade da existência. Luigi Russo (1943-2018), foi aluno e grande estudioso da estética brandiana. Assim, como grande conhecedor de sua obra, sintetizou seu pensamento: “a arte nasce na consciência, é constituída pela consciência, não existe fora da consciência humana”.²⁷²

²⁷² “L’arte nasce nella coscienza, viene costituita dalla coscienza, non esiste al di fuori della coscienza umana” (RUSSO, 1986, p. viii, tradução minha).

Russo declarou ainda que encontrou no aforismo do crítico de arte e criador da Teoria da Pura Visibilidade, Konrad Fiedler (1841-1895), a “pedra angular” que está presente no pensamento brandiano: “Como a arte tem origem na natureza espiritual do homem, é a primeira e mais importante questão que se coloca no tratamento filosófico da arte: todas as outras reflexões dependem da sua resposta”.²⁷³

Brandi definiu sua obra, tendo a estética na centralidade, já no final da década de 1930. Partindo de um pensamento crítico, desenvolveu sua ideia de forma a encaminhar a arte e os demais produtos da atividade humana no sentido da estética como uma experiência. Na primeira fase dos diálogos, em *Carmines o della pittura* (1945), demonstrou a sua estética no campo das ciências humanas, dirigida a uma análise fenomenológica da criação artística e da atribuição de valor sobre a obra de arte, delineando, portanto, a estética, como uma experiência crítica e genética. Construiu a primeira estética, depois de George Croce,²⁷⁴ não como uma continuidade sob as mesmas bases do pensamento do filósofo, mas sim como uma estética originalmente especulativa, baseada em teorias de importantes pensadores e filósofos, especialmente Immanuel Kant (1724-1804), Martin Heidegger (1889-1976) e Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Paolo D’Angelo fundamentou seu conceito de *paisagem como identidade estética de lugares* a partir de profunda pesquisa para compreender a paisagem como resultado de um entrecruzar-se de pensamentos, fundamentais para formação e compreensão da *paisagem como identidade estética*. D’Angelo não negou qualquer aspecto ou discussão ocorridos anteriormente, nem mesmo os termos expostos pelas correntes mais modernas, mas, com base nesses olhares atentos, o autor deu um passo adiante para estruturar o seu conceito de paisagem.

²⁷³ “Come l’arte si origina nella natura spirituale dell’uomo è la prima domanda, e la più importante, che si presenta alla trattazione filosofica dell’arte: dalla sua risposta dipendono tutte le ulteriori riflessioni” (RUSSO, 1986, p. VIII, tradução minha).

²⁷⁴ Brandi se opôs ao pensamento de George Croce em vários aspectos. Segundo Pietro Petrarola, “Brandi, na verdade, precisamente na análise da recepção da obra de arte na consciência, se desvia de forma decisiva tanto do idealismo crociano quanto de qualquer interpretação em uma chave da psicologia ou positivista, e se desvia decisivamente no sentido da única abordagem, aquela da fenomenologia, que parece garantir, por um lado, o caráter intersubjetivo do próprio ato do reconhecimento e, por outro, uma referência precisa à realidade da experiência sensível, da matéria como dado externo da consciência” [“Brandi, infatti, proprio nell’analisi della ricezione dell’opera d’arte nella coscienza si discosta in modo deciso tanto dall’idealismo crociano quanto da ogni interpretazione in chiave psicologista o positivista e vira decisamente verso l’unico approccio, quello della fenomenologia, che gli sembra garantire da un lato il carattere intersoggettivo dell’atto stesso del riconoscimento e, dall’altro, un riferimento preciso alla realtà dell’esperienza sensibile, della materia come dato esterno della coscienza”.] (PETRAROLA in RUSSO, 1986, p. LXXIX, tradução minha).

Sendo assim, nosso empenho é delinear o caminho trilhado pela estética de Paolo D'Angelo e Cesare Brandi, que foram traçados por duas trajetórias distintas, mas se encontram no contexto da *paisagem e seu valor estético*, para compreendê-la e reconhecê-la como arte e como um produto da cultura humana.

2.2.1 O processo de criação da paisagem e a estética

A estética compreendida por Paolo D'Angelo e Cesare Brandi não é uma disciplina, não é uma história da estética da arte, mas sim uma experiência vivida pelo homem ao reconhecer uma obra do homem. É, portanto, uma experiência individual impulsionada pelos sentidos, especialmente da visão, mas que também pode acontecer com outros sentidos. Assim, os autores compreendem a paisagem a partir do sujeito que a percebe, e a reconhece como um produto da atividade humana, ou seja, como um bem cultural, como obra de arte ou não, mas sabe que essa experiência é sempre uma experiência estética.

Paolo D'Angelo, busca compreender uma visão da paisagem além dos dados sensíveis que ela suscita, a fim de encaminhar a discussão sobre a sua preservação e a tutela. Neste sentido, trouxe a sua estética não como uma disciplina ou uma filosofia da arte, mas como uma experiência que vai além da experiência que temos com as obras de arte, como algo a mais do que um simples olhar ou escutar uma obra de arte. A estética, para o autor, é uma experiência mais ampla, que pode acontecer com uma pintura, uma paisagem, uma poesia, um objeto de design, compreende ainda uma experiência que pode acontecer no espaço comum do cotidiano, portanto, é uma experiência possível para todo produto feito pelo homem.

O autor dedicou sua obra sobre a estética, refletindo sobre a natureza, para compreender a origem e a forma da experiência estética e a sua relação com outras atividades, não somente com as obras de arte. Para D'Angelo, a estética é uma metateoria por fenômenos, portanto, não pode haver nenhum juízo sobre ela, nem mesmo pode sofrer qualquer influência, mas é preciso uma teoria para compreendê-la. O autor demonstra com isso que um pensamento voltado para um plano especulativo, e não operativo, não segue nenhuma orientação, mas se equipara a tudo o que entra em confronto com a arte.

A estética para Paolo D'Angelo é uma experiência que diz respeito a um processo que acontece na consciência através da percepção, trata-se de um momento duplo: o primeiro momento abriga o que envolve a produção da obra, a partir do empenho do artista e suas reflexões, portanto, é uma atividade absolutamente autônoma que acontece na sua

consciência; o segundo, diz respeito à estética percebida por uma consciência quando se coloca em frente a uma paisagem, e, ali ela realiza uma experiência estética.

A primeira experiência que diz respeito à produção da paisagem foi colocada sobre a produção dos traços objetivos que caracterizam qualquer produto do homem. Esse momento compreendido por D'Angelo parte da elaboração dos produtos por meio de uma técnica singular, como as obras de arquitetura, um centro histórico, uma cidade, inseridos no espaço da natureza. Essa relação é responsável pela conformação de uma paisagem, trata-se, portanto, do resultado de um processo milenar, que está sempre em transformação, mas a paisagem é o que se percebe nas características que permanecem no tempo. Por ser uma experiência visual, o caráter e a identidade estética de lugares recaem na materialidade ou materialidades que lhe são próprias. “À identidade estética da paisagem, a natureza e a história pertencem sempre, constitutivamente, e cada uma em um nexos inseparável com a outra. A paisagem no sentido estético nunca é apenas natureza, é também sempre história”.²⁷⁵

Neste mesmo sentido, a identidade a paisagem para D'Angelo, concorre sempre com fatores não criados pelo homem, como as ações através das quais o homem marca e modifica o ambiente em que vive ou com o qual, em qualquer caso, entra em contato”.²⁷⁶ Desta forma, D'Angelo criticou quem pensa que ambiente é fruto do trabalho humano e de sua cultura, porque, para ele, um lugar não pode ser reduzido somente a dados físicos, naturais ou biológicos. Sua justificativa reabilita a paisagem ao ser percebida por uma consciência, como uma criação da percepção humana, todo esse processo de construções e transformações que acontece ao longo do tempo fica velado, mas a paisagem percebida carrega consigo, na imagem interna, toda a experiência pela qual passou. D'Angelo estima que esse é o lugar do caráter ontológico da obra, portanto, ao ser investigada, “não é uma questão de adaptação às práticas, mas mais simplesmente de reconhecer a primazia da experiência sobre o trabalho”,²⁷⁷ afirmando que só é obra de arte por ser fruto da experiência, porque sem experiência não existe obra de arte.

Assim, o primeiro momento, que se refere a constituição dos aspectos estéticos, é, justamente, o que identifica um lugar, pelos dados da cultura humana e pelos aspectos

²⁷⁵ “All'identità estetica del paesaggio appartengono sempre, constitutivamente, la natura e la storia, e ognuna in un nesso inseparabile con l'altra. Il paesaggio in senso estetico non è mai soltanto natura, è sempre anche storia” (D'ANGELO, 2008, p. 161, tradução minha).

²⁷⁶ “sempre sia fattori non creati dall'uomo, sia le azioni con le quali l'uomo segna e modifica l'ambiente in cui si trova a vivere o col quale, comunque, entra in contatto” (D'ANGELO, 2008, p. 161, tradução minha).

²⁷⁷ “non si tratta di adeguarsi alle prassi, ma più semplicemente do riconoscere il primato dell'esperienza sull'opera”. (D'ANGELO, 2011, p. 160, tradução minha).

naturais. O filósofo coloca esse desenvolvimento pelo qual passa a paisagem justamente na dependência da intenção das pessoas ao percebê-la, quando fazem as suas escolhas entre ver alguns elementos ou suprimindo outros, que estão contidos e representados na imagem que se apresenta.

A obra de Cesare Brandi é uma teoria estética voltada para compreender a obra de arte em seu valor estético e histórico, na diversidade que compete a cada obra, para poder encaminhá-la à Teoria da Restauração. Segundo Giovanni Carbonara, na introdução da Teoria da Restauração (2004),

A obra de arte (pintura, escultura, expressão arquitetônica, e também centro histórico ou paisagem), como tal e como produto ou testemunho da atuação humana em certo tempo e lugar, coloca a dúplici instância fundamental segundo a qual se deve estruturar a história e a estética, podendo cada qual, para fins da restauração, ter exigências próprias, diversas e contratantes, desde a pura conservação, por um lado, até as propostas profundamente reintegrativas, por outro.²⁷⁸

Brandi reconheceu a paisagem entre as demais obras de arte desde o início da sua construção teórica. Mas foi em 1939, com a fundação do Instituto Central de Restauro (ICR), em Roma, que deu início a Série dos diálogos de Elicona, (como também são chamados), publicando a primeira edição de *Carmine o della pittura*, em 1945, e, sucessivamente, *Arcadio o della scultura*, *Eliante o della architettura*, em 1956, *Celso o della poesia*, em 1957, onde desenvolveu sua teoria estética. A ideia foi detalhada mais tarde em *Segno e imagine*, de 1960, em *Le due vie*, de 1966, e em *Teoria generale della critica*, de 1974, em que demonstrou sua teoria estética, o valor epistemológico da crítica e a possibilidade da arte como uma experiência humana.

Cesare Brandi escreveu uma teoria não somente no sentido estrito da obra de arte, mas sobre o que diz respeito ao produto da atividade humana, que também pode ser uma obra de arte. Também não buscou um conceito de arte, mas a reconheceu na gênese da sua criação, estruturando-a a partir de um processo que vai da constituição do objeto a formulação da imagem, quando se apresenta como “realidade pura”, na realidade existencial.

Trouxe sua razão, justamente à luz da consciência ao estabelecer um pensamento originário sobre uma estética-crítica e autônoma, por onde buscou abraçar o campo da teoria geral da arte. Luigi Russo, salienta que aqui,

²⁷⁸ GIOVANNI, Carbonara in BRANDI, 2004, p. 11.

A dimensão estética vem fundada por Brandi, exclusivamente no fórum interior do sujeito, na verdade intersubjetiva da consciência humana, na historicização das suas formas e na dinâmica dos seus processos funcionais, próxima de mutações acusadas pelos diversos núcleos de cultura.²⁷⁹

Esse processo criado por Brandi, foi ainda considerado por Paolo D'Angelo ainda como sendo, “*o lugar e o protagonismo da atividade artística em geral*”. Dessa forma, Brandi buscou compreender todas as artes, não partindo de um conceito rígido, mas na gênese que confere a cada uma.

Entre essas artes, Brandi incluiu a paisagem, mas compreendeu que a paisagem não nasce da redução de um objeto, como uma pintura ou uma escultura, mas sim, para ele, as paisagens italianas nascem como “um palimpsesto contínuo de culturas arcaicas e desastres seculares, mas culturas e desastres que fixaram uma facie que é uma facie do país”.²⁸⁰ Ou seja, a paisagem, para o autor, nasce de um processo colocado sobre a relação dos dados materiais, construído pelo trabalho humano no espaço da natureza. Esse processo acontece em um longo e contínuo movimento de transformação no tempo, que conforma a imagem da paisagem.

Sobre isso, Brandi introduziu o que acontece no momento das escolhas de elementos, assim compreendeu essas escolhas de espaços e construções que marcam os produtos da atividade do homem na sua relação com a natureza na qual foi introduzida. Brandi encaminhou esse processo pelo qual passa a paisagem como uma relação intrínseca, e esta é uma premissa para que seja reconhecida como obra de arte.

Esse primeiro momento de constituição da paisagem diz respeito aos dados materiais que configuram a paisagem e se apresentam como dados estéticos, trata-se, portanto, de uma experiência ou experiências que acontecem ao longo do tempo.

Mas é paisagem, quando percebida por uma consciência, e essa consciência cria uma relação visual que enfatiza alguns aspectos em detrimento de outros para a formulação da imagem, no momento presente do reconhecimento. Neste contexto, introduziu o estilo como parte intrínseca da constituição da imagem, pois esse está inserido na mesma raiz do processo de criação da obra. O estilo, para Brandi, faz parte da maneira de agir do artista, ou “artistas”, deixando registrado o aspecto antropológico das opções, mas, quando percebido, a

²⁷⁹ “La dimensione estetica viene fondata da Brandi esclusivamente nel foro interiore del soggetto, nella verità intersoggettiva della coscienza umana, nella storizzizzazione delle sue forme e nella dinamica dei suoi processi funzionali, a ridosso delle mutazioni accusate dalle diverse congerie di cultura” (RUSSO, 1986, p. X, tradução minha).

²⁸⁰ “un continuo palinsesto di culture arcaiche e disastri secolari, ma a culture e disastri ne hano fissato una facies che è a facies del paese” (BRANDI, 2001, p. 41, tradução minha).

consciência deve reconhecer que ali todas as intenções para a elaboração e constituição das obras ficam fechadas na própria obra, e não permitem qualquer acesso a esse processo.

A paisagem de Cesare Brandi foi colocada como processo de experiências vividas. É estética porque é o resultado dessa experiência quando se apresenta na sua materialidade, portanto, é o resultado do trabalho do homem, a cada vez que é reconhecida em um determinado tempo e espaço de vida. Dessa forma, compreendeu a paisagem como fruto desse processo que demonstra o seu caráter ontológico, e é o que identifica a paisagem como uma experiência estética.

Para a construção da sua teoria estética, Brandi não impõe regras fixas, mas foca na construção de um método que possibilite encaminhar as obras a serem reconhecidas como obra de arte e, neste sentido, a estética foi abordada pelos autores em uma mesma estruturação teórica, ou seja, a paisagem nasce de um processo de constituição, que vem de escolhas e opções, para a materialização da obra no espaço da realidade. Desta forma, compreenderam que a paisagem não nasce da redução de um objeto, mas sim de uma sobreposição contínua de construções produzidas pela mão do homem no espaço natural, e essa configuração é o que identifica a paisagem como imagem e expõe o seu caráter histórico e cultural. Portanto, o problema transposto para a paisagem está colocado no sentido da percepção e seguido por uma crítica que se projeta sobre os dados apresentados naquela imagem. Esse é o fio condutor da reflexão sobre a paisagem estética para os autores que liga ao reconhecimento.

2.2.2 A recepção da paisagem como obra de arte

Paolo D'Angelo considera que para perceber a paisagem como obra de arte é preciso mais do que um simples olhar, é preciso uma forte base teórica, que ultrapasse os dados sensíveis, para reconhecê-la como arte ou não. Neste ponto, Paolo D'Angelo trata do segundo momento da experiência que acontece quando um observador se coloca em frente a uma paisagem e percebe que se trata de uma experiência que não acontece com qualquer objeto singular, esse momento não exige qualquer condição fixa para percebê-la, mas, aqui, o receptor é impulsionado pela necessidade de emergir naquele objeto, permanecer longamente na sua presença e tomar uma distância. Essa experiência pode acontecer cada vez que a consciência se aproxima de uma determinada obra, ea ex realiza uma nova experiência, onde vai se deparar com novos conhecimentos e interesses. Para o filósofo, essa experiência acontece porque, “para saber se alguma coisa é arte ou não, necessita fazer uma

experiência da arte e um juízo da artisticidade, pronunciado, sem realizar uma experiência da arte, não é nada sério”.²⁸¹

O autor compreende que, para pensar na *paisagem como identidade estética de um lugar*, não depende somente de um olhar, mas se trata da percepção de um observador que reconhece o caráter distinto daquele lugar. Portanto, a estética foi colocada nessa dupla experiência em uma relação que organiza a forma de ser do homem no mundo. É uma experiência que acontece no espaço da consciência e percebe a paisagem que está em sua frente e, neste momento, toma as decisões sobre reconhecer ou não uma paisagem como obra de arte. Essa decisão implica sempre em um valor sobre aquela organização individual sobre o que se vê, e é isso que vai identificar essa experiência diversa de todas as outras do cotidiano. D’Angelo encaminhou a questão como uma decisão que não deve ser direcionada por um julgamento, porque não se trata de uma imitação de um objeto ou da realidade, ou da reprodução da realidade. Para ele, a consciência deve reconhecer que “não é uma duplicação das coisas do mundo, mas muito mais, se interpretada corretamente, uma duplicação da nossa experiência do mundo”.²⁸² Trata-se, portanto, do que está no centro da relação do sujeito com o mundo, no modo de estar e na maneira de organizá-lo.

A estética, para D’Angelo, é cada experiência completa que acontece no estado puro, de forma independente. O autor acredita que essa experiência de alto nível que acontece com as paisagens ou com as obras de arte pode acontecer com outros objetos que não são obras de arte, porque, com esses outros objetos, a experiência pode acontecer de uma maneira menos complexa, e pode exigir um envolvimento menor. Neste sentido, para o autor, a experiência estética é uma atividade que se realiza mediante acentuadas possibilidades de acesso a várias situações que acontecem dentro dessa duplicação, mas o caminho a ser tomado não deve ir no sentido de uma definição da obra, nem mesmo deve ir no sentido da busca para construir um conceito ou adquirir qualquer saber sobre aquela arte. D’Angelo define essa experiência, com base no pensamento de Immanuel Kant, na *Crítica do Juízo*, de 1791, quando explicou a atividade estética como “um livre jogo de possibilidades”,²⁸³ que diz respeito às múltiplas possibilidades que acontecem na consciência entre o conhecimento, a imaginação e o intelecto.

²⁸¹ “per sapere se qualcosa è arte o no bisogna fare esperienza dell’arte, e un giudizio di artisticità pronunziato, senza fare esperienza dell’arte non è nulla di serio” (D’ANGELO, 2011, p. 59, tradução minha).

²⁸² “non è una duplicazione delle cose del mondo, ma molto più, se correttamente interpretata, una duplicazione della nostra esperienza del mondo” (D’ANGELO, 2011, p. 84, tradução minha).

²⁸³ “un libero gioco di facoltà” (D’ANGELO, 2011, p. 86, tradução minha).

Com base em Immanuel Kant, D'Angelo configurou uma outra forma de compreender essa experiência estética, quando colocou a percepção “sobre um caráter desinteressado” do observador, que também pode assumir o caráter imaginativo da experiência. O autor analisou o estado de *desinteresse* proposto por Kant como o que pode vir de um distanciamento, conforme colocado pela escola da fenomenologia de Edmund Husserl, comparando como um “colocar entre parênteses” o objeto que está no ambiente fenomenológico. Para D'Angelo, trata-se de um caso que introduz a experiência na dimensão de possibilidades múltiplas, portanto,

dizer que o juízo estético é desinteressado não significa que na experiência estética nada sabemos e nada sentimos: significa que a apreciação não é dirigida ao que aprendemos ou ao que sentimos, não se baseia nisso, mas resolve-se pela forma como as nossas experiências foram organizadas, decidindo se esta organização é, em si mesma, satisfatória.²⁸⁴

“A paisagem é um fenômeno primariamente estético”.²⁸⁵ D'Angelo considera que a experiência estética que se realiza na paisagem é uma experiência que necessita de uma teoria e um conhecimento da história da arte. Desta forma, institui-se o fenômeno na orientação e na organização da estrutura de qualquer manifestação criada pelo homem e pela organização da consciência no mundo. Essa é uma elaboração motivada pelo fenômeno orientado pelo olhar, que, para D'Angelo, pode ser tanto o olhar sobre uma pintura, uma paisagem, ou quando se coloca em frente à forma de um objeto natural, ou quando assiste a um filme. Ou seja, é uma atenção sobre um objeto, “aqui está o núcleo da experiência estética”.

Esse comportamento, quando orientado sobre uma paisagem, o autor coloca na dependência do sujeito, que reconhece que se trata de uma obra de arte. Portanto, o observador não deve buscar compreender sobre o que aconteceu no passado, não deve ter como objetivo dizer se é ou não uma obra de arte, não deve buscar decifrar o que vê ou o que ouve, não deve buscar um olhar no sentido do gosto pessoal, mas deve saber que, da mesma forma, não é a crítica propriamente dita. É um movimento que dá a direção da experiência da arte a partir dos seus referenciais estéticos, ou seja, da estrutura da forma. Aqui, o autor introduziu a questão sobre o que se apresenta na estrutura da imagem, portanto,

²⁸⁴ “dire che il giudizio estetico è disinteressato non vuol dire che nell'esperienza estetica non conosciamo nulla e non proviamo nulla: vuol dire che l'apprezzamento non si rivolge a quel che impariamo o a qual che proviamo, non è fondato su questo, ma si risolve al modo in cui nostre esperienze sono state organizzate, decidendo se tale organizzazione è in se soddisfacente” (D'ANGELO, 2011, p. 104, tradução minha).

²⁸⁵ D'ANGELO, 2008, p. 116.

é uma situação que entra em confronto com a imaginação, a cognição e a emoção. Na sua compreensão, D'Angelo coloca a experiência sobre o que acontece no campo de uma *intersubjetividade*, ou seja, compreende a experiência no que se encontra entre o campo da subjetividade e o campo da objetividade.

Assim, o autor entende que se trata de uma experiência direcionada para o sentido do reconhecimento, que tem na base a visão. Ao mesmo tempo, considera que ali passa também por uma outra experiência, que não é somente visual, e isso vai configurar a existência de uma abertura sobre a possibilidade que o reconhecimento aconteça no sentido de uma experiência explorada pela sensibilidade e pela emoção, ou sobre algum conteúdo. Isso acontece porque D'Angelo não considerou que é uma experiência limitada a somente um campo de observação, para ele “apreciação ou desapontamento torna-se a unidade de medida da experiência completa”.²⁸⁶

Nessa relação profunda do observador com a obra, fica estabelecido que o que se vê não é somente uma coisa, mas é arte, porque dá acesso a uma experiência estética. Dessa forma, quando colocada na dimensão da vida, essa experiência é encaminhada pela consciência do sujeito individualmente e, ao mesmo tempo, é confrontada ao acessar o campo da sensibilidade ou do gosto pessoal, por outro lado, também é reconhecida no campo da figuratividade, no sentido da qualidade estética. Portanto, Paolo D'Angelo defende que a experiência estética pode acontecer em vários campos, como no da arte e da cultura, e também nas experiências individuais da vida no cotidiano.

Desta forma, para enfrentar o difícil debate sobre o problema da preservação da paisagem, deve-se pensar a proteção ou tutela da paisagem, como um caso a ser examinado com cuidado, sob dois aspectos: primeiro, a experiência estética que acontece com a paisagem pelo seu valor estético deve vir do reconhecimento dos dados materiais que a identifica, que a torna única, mas, ao mesmo tempo, a paisagem é um bem que passa por constantes e profundas modificações históricas e por variações contínuas, provocadas pelo tempo. Segundo, sendo o reconhecimento da paisagem fruto de uma experiência estética, esse reconhecimento deve vir como fenômeno, porque é impulsionado pela percepção e intermediado por uma reflexão sobre a diversidade dos dados que constituem aquela determinada paisagem, como uma imagem. Desta forma, consideramos imprescindível que

²⁸⁶ “L'apprezzamento o la delusione diventano l'unità di misura dell'esperienza compiuta” (D'ANGELO, 2011, p. 103, tradução minha).

esse momento seja discutido por uma sólida e comprovada investigação, que tenha como base uma adequada teoria que lhe dê suporte.

O momento da recepção da obra de arte, vista pela teoria de Cesare Brandi, parte do método construído para tratar do especial momento pelo qual passa qualquer obra, para ser reconhecida como obra de arte. Para ele, “desde que um aspecto natural não tenha se tornado a substância do conteúdo de uma arte, passa despercebido”.²⁸⁷ Trata-se de um momento duplo: o primeiro, quando a *imagem* acessa o mundo da vida como *realidade pura* e, em um segundo momento, quando a imagem é percebida por uma consciência.

O reconhecimento é o momento primordial da teoria brandiana, sendo considerado como a experiência que tem a percepção como ponto central desse processo, para encaminhar, assim, a arte à ação da restauração;

trataremos então do segundo ponto, ao qual já fizemos referência explícita na construção da Teoria da Restauração, que trata da obra de arte tal como é recebida pela consciência, e, portanto, da possibilidade e dos limites de uma intervenção eficaz e conservadora na própria obra de arte.²⁸⁸

Essa forma de reconhecer uma obra de arte, para Brandi, diz respeito a um método que contempla todas as obras de arte, mas chamou atenção sobre o respeito às especificidades que concernem cada técnica e às distintas materialidades que competem a cada uma.

Assim, o instante do reconhecimento de uma obra de arte foi visto por Cesare Brandi como ponto central da experiência estética, é o momento da relação do receptor com a obra percebida. Aqui, o autor se distanciou da teoria da pura visibilidade, colocando-se contra a forma de ver a obra somente como imagem ótica e contra o formalismo puro, quando trata da presença do tempo na percepção do fruidor da arte. É um caso singular de apresentar a sua estética, colocando-se contrário a qualquer regra fixa para definir essa experiência, mas a construiu por meio de um rigoroso processo que foi criado para estabelecer uma relação entre a imagem artística e a realidade externa. O momento de duplicação acontece quando a imagem, ao acessar a realidade externa, deixa para trás o estágio anterior do processo de constituição, e se apresenta como figuratividade e como substância cognitiva. Entendeu-se,

²⁸⁷ “finché un aspetto naturale non è passato a sostanza del contenuto di una arte, passa inosservato” (BRANDI, 2001, p. 63, tradução minha).

²⁸⁸ “tratteremo allora del secondo punto, a cui facemmo già esplicito riferimento per costruire la Teoria del restauro, che trata dell’opera d’arte in quanto viene recepita dalla coscienza, e quindi della possibilità e dei limiti di un intervento effettuale e conservatorio sull’opera d’arte medesima” (BRANDI, 1966, p. 13, tradução minha).

assim, a arte por uma via dupla, promovendo a divisão da estética que fica alojada entre a imagem como realidade pura e quando é percebida por uma consciência.

Esse momento do reconhecimento pode ser melhor compreendido no estudo da professora Beatriz Mugayar Kühl:

Através do “reconhecimento” brandiano, como exposto em “Celso o della poesia”, e analisado por Paolo Antinucci, o artista trabalha com a formulação do objeto pelo seguinte processo: após a neutralização existencial do objeto real, este último se torna fenômeno, imagem funcionalizada na consciência, como parte do processo cognitivo do artista, que seleciona, nesse fenômeno, os aspectos ópticos a fornecerem a possibilidade para se formar uma imagem na consciência do artista: nesse ponto, aninha-se o processo de constituição do objeto (um objeto diverso daquela realidade existencial das coisas) para o qual se busca uma forma adequada, visando torná-lo palpável e transmitir uma dada imagem. Desse modo, para Brandi existem dois momentos fundamentais: o primeiro, a constituição do objeto; o segundo, a formulação da imagem, na qual o “objeto” – que pode ser, inclusive, uma abstração – materializa-se e passa a fazer parte da vida de todos. O artista não formula o objeto de modo a esse pensamento ser imediatamente legível, porém a consciência de quem frui é capaz de perceber, pela lógica profunda da obra, sua própria estrutura ontológica. Por isso, como nota, Antinucci, para Brandi, uma obra de arte não se compreende, reconhece-se, pois o que se reconhece é o inteiro processo o qual a produziu. Ou seja, Brandi não se ocupa apenas da obra como resultado, mas da obra como pesquisa, como processo. Esse modo particular de existir da obra, Brandi denomina “astanza”, o ser no mundo do objeto, associado à capacidade de a obra suscitar experiências que o respectivo objeto da realidade existencial das coisas não seria capaz de produzir. Esse fenômeno se repete toda a vez que a obra é reconhecida, havendo possibilidade contínua do reconhecimento ao longo do tempo. Esse reconhecimento é que torna a obra de arte uma obra de arte, mas não é um processo imediato, nem simples, sendo, antes, extremamente complexo e lento, reconhecendo-se o objeto na plenitude de sua herança formal, sua estrutura ontológica.²⁸⁹

Com essa complexidade teórica, Cesare Brandi introduziu uma experiência que acontece em dois pontos de estação que não estão mais no momento da relação entre o autor da obra e o espectador, mas sim: o primeiro ponto, é o momento em que a obra se apresenta como realidade pura, na sua essência e, o segundo ponto, é quando a obra é interceptada por uma consciência, que a reconhece como obra de arte ou não.

Trata-se aqui da estruturação metodológica introduzida pelo autor sobre o reconhecimento de uma experiência individual, que acontece na estrutura da consciência do observador, sendo uma experiência que se contrapõe ao que é absoluto, mensurável e a qualquer sentimento emotivo ou cognitivo. Na concepção brandiana, a consciência deve se opor ao contexto de alguns conceitos estabelecidos e compreender que o único reconhecimento possível em relação a uma obra de arte se restringe a perspectiva da imagem materializada no espaço temporal. Segundo Brandi,

²⁸⁹ KÜHL, 2007. p. 205.

portanto, não se pode falar da obra de arte em si mesma e de uma forma de perceber a obra de arte como se se pudesse ignorar o fato incontrovertido de que só em virtude da passagem de uma dada consciência a obra de arte se revela como tal, ou seja, sempre e só no aqui e agora de uma consciência.²⁹⁰

Aqui, Cesare Brandi insere o momento da recepção da obra e, desta forma, vai ser reconhecida como obra de arte e excetuada dos outros produtos comuns. Com isso, afastou-se por um caminho diverso àquele percorrido anteriormente por outros autores do idealismo e da corrente psicológica e positivista, introduzindo uma fenomenologia no sentido da origem da criação artística,²⁹¹ e, desta forma, coloca o reconhecimento na mesma experiência que acontece na realidade. Assim, a natureza ontológica da arte estreou no mundo, quando essa é reduzida e atualizada pelo fenômeno, sempre no seu eterno tempo presente.

É uma experiência que se manifesta e coloca “a arte como um produto da espiritualidade humana”.²⁹² Sobre isso, Brandi encontrou no aporte conceitual de John Dewey,²⁹³ mais precisamente no conceito de “transformação”, o seu pensamento é demarcado e definitivo pela filosofia analítica. John Dewey compreendeu a arte e a experiência estética como experiências humanas, experiência de “criaturas viventes” e “o fazer uma experiência”. Para o autor, a estética se apresenta de duas maneiras: no campo do que é primário e no campo da arte, e ainda demonstra que “também ilustra esse princípio de desenvolvimento que circula universalmente na minha teoria da variedade de fases da experiência, sejam elas de moralidade, política, religião, ciência, filosofia em si, bem como de belas artes”.²⁹⁴ Desta forma, Dewey, opondo-se aos pensamentos que tentaram provar que essas experiências são matérias incompatíveis, esclareceu a sua ideia sobre a arte, de uma maneira contrária, ao considerar que

arte é uma continuação, através de uma combinação e seleção inteligentes, de tendências naturais de eventos naturais [...], a percepção agradavelmente

²⁹⁰ “Non si può dunque parlare dell’opera d’arte in sé e d’un modo di recepire l’opera d’arte come se si potesse prescindere dal fatto incontrovertibile che solo in virtù del trapasso de una determinata coscienza l’opera d’arte si rivela come tale, e cioè sempre e solo *nell’hic et nunc* di una coscienza” (BRANDI, 1966, p. 11, tradução minha).

²⁹¹ Segundo Paolo D’Angelo, Brandi utilizará o termo “fenomenologia”, em *Carmine o della pittura* (1945), como uma “fenomenologia da criação artística, orientada no sentido da gênese, ao menos ideal, da obra”. Chegou à fenomenologia por via própria, não como uma derivação direta de Husserl, mas por Husserl caminhou através de Sartre e Heidegger (D’ANGELO, 2006, p. 15).

²⁹² BRANDI, 2004, p. 27.

²⁹³ John Dewey, filósofo de arte e educação, no artigo publicado em 1949, “Aesthetic Experience as a Primary Phase and Artistic Development”, em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 9, n. 1, p. 56-58, 1950. (*apud* RUSSO, 2007, p. 191).

²⁹⁴ “illustra anche quel principio dello sviluppo che circola universalmente nella mia teoria della varietà di fasi dell’esperienza, siano esse quelle della morale, della politica, della religione, della scienza, della filosofia stessa, così come dell’arte bella” (DEWEY *apud* RUSSO, 2007, p. 197).

intensificada tem a mesma natureza que o gozo de qualquer objeto consumível. É o resultado de uma arte hábil e inteligente de tratar as coisas naturais, a fim de intensificar, purificar, prolongar e aprofundar as satisfações que elas (as coisas da experiência cotidiana primária) nos oferecem espontaneamente.²⁹⁵

A questão foi colocada sobre uma leitura original feita por Cesare Brandi do *transcendentalismo kantiano*, sobre o que está na imagem desenvolvida como uma particular experiência estético-artística. Abrindo, com isso, uma visão no sentido do *esquema transcendental* de Immanuel Kant, por meio do qual compreendeu a “realidade pura” da arte. Aqui, a discussão foi criada no sentido da realidade, que, segundo Renato Barilli, foi apresentada por Brandi como,

um influxo de dados, um fornecimento fenomenal, no qual a consciência intervém moldando, cortando, separando, dividindo, mas sempre numa relação diádica fundamental, o que pressupõe a presença de uma “pasta”, por mais deformada que seja, sobre a qual se possa operar.²⁹⁶

Desse modo, a genuína *reflexão transcendental*, feita por Brandi, no sentido mais crítico, se voltou para uma experiência estética que acontece no espaço da existência e da realidade. Sobre o *esquema transcendental* compreendido por Brandi, Emilio Garroni explicou:

A palavra transcendental [...] desempenha um papel central [...]. Brandi, além disso, faz pouco uso da palavra "estética" como substantivo disciplinar, e também da palavra "estético" como adjetivo que se refere a um certo tipo de experiência [...]. E é certo que ele nunca usa a expressão: “estatuto transcendental da estética”, ou outras semelhantes, embora ele sustente firmemente o conceito [...]. O que é importante, contudo, é que a palavra "transcendental", que Brandi em qualquer caso usa, está ligada nele a uma leitura cuidadosa e escavadora de Kant, cujo pensamento – juntamente com o de Husserl e Heidegger, e talvez até mais – constitui uma referência essencial, como aparece em todas as suas obras. Pode dizer-se, quase com as suas próprias palavras, dispersas aqui e ali, que a reflexão de Brandi está toda sob o signo de uma repressão, mais uma vez original, do transcendentalismo de Kant. (E gostaria de deixar claro que a insistência na originalidade não depende de forma alguma de a ter eleito, como é frequentemente o caso, como um valor tão primário e inquestionável como incompreensível. "Originalita" significa apenas, aqui: "a capacidade de repensar realmente o que já

²⁹⁵ “l'arte è una continuazione, per mezzo di una combinazione e di una selezione intelligenti, di naturali tendenze di eventi naturali[...] la percezione piacevolmente intensificata ha la stessa natura del godimento di qualsiasi oggetto consumatorio. È il risultato di un'abile e intelligente arte di trattare le cose naturali alla fine di intensificare, purificare, prolungare e approfondire quelle soddisfazioni che esse (le cose delle esperienze primaria quotidiane) spontaneamente ci offrono” DEWEY *apud* RUSSO, 2007, p.197, tradução minha).

²⁹⁶ “un afflusso di dati, una alimentazione fenomenica, su cui la coscienza interviene plasmando, ritagliando, separando, divaricando, ma sempre in un fondamentale rapporto diadico, che presuppone la presenza di una "pasta", per quanto informe, su cui operare” (BRARILLI, Renato in RUSSO, 1986, p. XXIX, tradução minha).

foi pensado, a fim de chegar a uma compreensão e a uma recompreensão genuína”).²⁹⁷

Renato Barilli analisou ainda esse caso do ponto em que Brandi esclareceu em *Carmines o della pittura*, ao explicar que se trata de uma questão encaminhada sobre um fenômeno externo e, para resolver sobre esse momento duplo da obra, o autor se utilizou de dois vocábulos comuns: *existência* e *realidade*. E assim desvendou: “A existência é algo produzido pelo intelecto através da aplicação da categoria de causa: é, portanto, o fruto de uma construção, de uma atividade, e não o reflexo de uma aceitação passiva [...] Tudo o que é intencionado pela consciência é real”.²⁹⁸

Paolo D’Angelo reconheceu que, no conceito de *desinteresse* apresentado na discussão da experiência estética que foi criticado pelos filósofos analíticos, Brandi encontrou uma resposta na estética, mais especificamente na base do *esquematismo transcendental*, onde obteve subsídios para identificar a imagem a partir do esquema de natureza ambígua, que diz respeito à raiz de entrada para a mediação de dois eixos: primeiro, introduziu o esquema como regra para a construção da imagem no sentido da figuratividade; e segundo, por se tratar de uma obra de arte, a consciência escolhe reconhecê-la pelas características apresentadas, fazendo uma síntese fenomenológica do que vê. Sendo assim, o autor utilizou o termo *transcendental* como a condição pela qual a obra acontece, ao referir-se ao primeiro estágio da constituição do objeto: “só o que acontece pode acontecer”.

Entretanto, Brandi não concordou que fosse possível se colocar em uma base contrária à concepção idealística, porque o modo pragmático é fundamental para o reconhecimento da obra de arte. Da mesma maneira, fez referência a Dewey:

²⁹⁷ “La parola trascendentale [...] ha un ruolo centrale [...]. Brandi, del resto, usa poco anche la parola “estetica”, come nome disciplinare, e anche la parola “estetico”, come aggettivo riferito a un certo tipo di esperienza [...] Ed è sicuro che non usa mai l’espressione: “statuto trascendentale dell’estetica”, o altre analoghe, pur possedendone saldamente il concetto [...]. Importa, invece, che la parole “trascendentale”, che Brandi in ogni caso usa, sia legata, in lui, a un’attenta e scavante lettura di Kant, il cui pensiero – insieme a quello di Husserl e di Heidegger, e forse anche di più - costituisce riferimento essenziale, come appare da tutte le sue opere. Si può dire, quasi con le sue stesse parole, sparse qua e là, che la riflessione di Brandi è tutta sotto il segno di una ripresa, anche questa volta originale, del trascendentalismo kantiano. (E mi preme chiarire che l’insistenza sull’originalità non dipende affatto dall’averla eletta, come accade spesso, a valore tanto primario e indiscutibile, quanto incomprensibile, “Originalità” significa soltanto, qui: “capacità di ripensare davvero ciò che si è già pensato, per giungere sempre di nuovo a una genuína comprensione e ricomprensione”). (GARRONI, Emilio in RUSSO, Luigi, 1986, p. LXVI, tradução minha).

²⁹⁸ “l’existenza” è qualcosa che viene prodotto dall’intelletto, attraverso l’applicazione della categoria di causa; ed è dunque il frutto di una costruzione, di un’attività, non già il riflesso di una accettazione passiva [...] È reale tutto ciò che viene intenzionato dalla coscienza” (BARILLI, Renato in RUSSO, 1986, p. XXIX, tradução minha).

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.²⁹⁹

Com esse pensamento, Brandi se opôs a qualquer julgamento em relação às obras de arte que façam referência à busca de uma causa, porque o resultado como efeito da causa diz respeito a medidas de quantidade que considerou suficientes para as investigações científicas. Mas, por se tratar de uma experiência humana, qualquer julgamento deve ser seguido pelos princípios de *indeterminação* e de *identificação*. Portanto, ao se referir ao momento do reconhecimento de uma obra de arte, e por se tratar de uma experiência humana, colocou a questão sobre a *intencionalidade* do observador e sob o seu modo de ser no momento do reconhecimento, quando esse deve voltar-se à imagem como realidade pura e sempre se contrapor ao que é absoluto e mensurável. Também se opôs à qualquer possibilidade de a obra ser cópia de um objeto exposto como modelo, especialmente por se tratar do processo trabalhado pelo artista sobre um objeto que se torna imagem, e assim o objeto desaparece. A imagem da obra, portanto, nasce na estrutura da consciência, e só posteriormente se apresenta como um esquema pré-conceitual. A esse respeito, Emilio Garroni adverte sobre o pensamento brandiano ao dizer que:

A questão é antes compreender com precisão que os fenômenos culturais, muito elevados sem dúvida, devem ser interpretados pelo que são, como arte que é declinada da verdadeira arte, no que respeita a condições não contingentes que lhe permitem ser precisamente o que é.³⁰⁰

Neste sentido, para transpor a estrutura teórico-estética de Cesare Brandi, no que concerne ao reconhecimento de um bem com a complexidade de uma paisagem, deve-se compreender, portanto, que a imagem percebida fica na dependência da consciência que a percebe. Ao reconhecê-la a partir da estrutura criada pelos seus valores figurativos, essa deve ser descrita com os mesmos termos que se usa para descrever uma obra de arte. Sendo assim, o reconhecimento da paisagem é uma experiência que acontece entre a existência e a realidade, e é por onde se mostra que é uma experiência que acontece quando o observador

²⁹⁹ BRANDI, 2004, p.28.

³⁰⁰ “La questione è invece di capire proprio quel fenomeno culturale, altissimo senza dubbio, che va interpretato per ciò che è, come arte che è declinazione dall’arte vera e propria, rispetto a condizione non contingenti che gli permettono di essere precisamente ciò che è” (GARRONI, Emilio in RUSSO, 1986, p. LXVI, tradução minha).

se encontra no espaço da paisagem e a reconhece como uma imagem, e a imagem é somente aquilo que o observador acessa pela visão. Demonstra-se com isso que qualquer avaliação deve vir daquela imagem, porque, ao mesmo tempo, reconhece que todo o processo pelo qual passou, desde o início da sua criação, não pode ser acessado, porque é vedado e isolado na mesma imagem.

Brandi não negou que nessa percepção estariam inclusos os sentimentos pessoais, mas confirmou que esses sentimentos são motivados pelo seu valor como arte, ou seja, por uma experiência estética. Neste sentido, para Cesare Brandi, o reconhecimento de uma paisagem só acontece quando um observador se coloca no espaço da paisagem e percebe a paisagem na sua materialidade. Mas, por ser uma paisagem, não fica restrita a uma matéria, mas a infinitas materialidades, tanto as que são fruto da construção humana como as relacionadas aos elementos naturais e geográficos que conforma uma determinada paisagem.

O reconhecimento da paisagem, para o autor, trata-se de uma relação, compreendida no contexto da fenomenologia, como responsável por assumir a formulação da imagem. Com isso, selou a figuratividade da paisagem na condição que concerne ao tempo e ao espaço, reciprocamente, e, assim, ambos são revelados pela intuição e sintetizados no ritmo. O ritmo é a condição indispensável para que a imagem possa aparecer formulada pela estrutura da forma, considerando que “todas as artes se revelam no espaço e no tempo, sempre unidos e nisso está o ritmo”. “Portanto, não há realidade se o espaço e o tempo não intervierem simultaneamente para o afirmar e o situar como presente e na astanza da nossa consciência”.³⁰¹ E ainda: “o espaço e o tempo ideais devem ser encontrados na própria raiz da formulação da imagem, como condição da própria inflexão da forma, que, no quadro do espaço e do tempo ideais, se organiza em pura realidade”.³⁰² O ritmo do tempo no espaço ou o ritmo espacial do tempo são contemporizados na imagem, e dessa forma devem ser vistos. Assim, para Brandi, a imagem da paisagem fica selada pela condição formal da intuição para manifestar-se como uma realidade pura.

Aqui só existe uma lei, que, segundo Brandi, é a lei da constituição originária da forma e da imagem de uma obra de arte na sua realidade pura, que justamente se encontra no espaço e no tempo, sem um jamais suprimir o outro, são ligados de forma incindível. Essa

³⁰¹ “Perciò, non si dà realtà se spazio e tempo non intervengono contemporaneamente ad asserirla e situarla como presente e astante alla nostra coscienza” (BRANDI, 2001, p. 56, tradução minha).

³⁰² “lo spazio e il tempo ideali si dovranno trovare alla radice medesima della formulazione d’immagine, come condizione dell’inflessione stessa della forma, che, nella cornice dello spazio e del tempo ideali, si organiza in realtà pura” (BRANDI, 2001, p. 57, tradução minha).

ligação transposta para a paisagem diz respeito à relação das construções arquitetônicas que criam uma perspectiva, e assim assumem uma aproximação ilusória com o espaço existencial, que caracteriza a inserção do tempo e do espaço em três dimensões, compreendidas por Brandi como o ritmo analisado de forma isócrona, e traduzido em passos no espaço geográfico. Com essa conformação, Brandi inclui a paisagem como uma experiência do homem no espaço da perspectiva e na sua relação com o tempo presente.

Esse momento, para Brandi, não é eliminado no aspecto da pessoa humana, como os sentimentos emotivos que não entram na apreciação estética, mas tanto o espaço e tempo como os sentimentos e emoções são fundamentais para que essa apreciação estética aconteça. Desta forma, para Brandi, perceber a paisagem não se trata de um olhar sobre formas individuais, mas sim, em primeira instância, deve-se compreender que se trata de uma imagem que deve ser vista pelo que o autor chamou de códigos, que são os mesmos códigos nos quais se vê uma pintura. Esses códigos são identificados nos elementos visuais que acontecem sobre a consistência material da qual resulta a imagem. Em se tratando da paisagem, essa materialidade não é fechada no limite de cada obra individualmente, mas se trata da integração com espaço que a une a outros objetos e ao espaço natural.

Para Paolo D'Angelo e para Cesare Brandi, a paisagem não é reconhecida somente por esses dados materiais e espaciais, e a experiência estética não elimina o acesso às belezas naturais. A questão de a experiência estética incluir as belezas naturais foi muito discutida ao longo da história, quando em alguns períodos passavam a ser confundidas e reconhecidas como paisagem, ou como obra de arte. D'Angelo buscou esclarecer que a beleza é uma maneira distinta de acesso à experiência estética. Essa questão foi ainda colocada sobre o problema que envolve o que se compreende como "gosto". Trata-se de uma palavra que está na mesma base da expressão de um sentimento de prazer, que pode indicar uma escolha ou preferência, portanto, trata-se de uma escolha aleatória, que não precisa ser justificada, porque está fora da organização que acontece na consciência.

Para D'Angelo, o gosto diz respeito a um juízo que está entre o sentimento e o intelecto, considerando que "o julgamento estético não é um assunto puro dos sentidos, mas ao mesmo tempo não é uma escolha baseada em princípios intelectuais".³⁰³ Essa forma de reorganizar a experiência estética, para D'Angelo, nasceu da estética moderna,

³⁰³ "il giudizio estetico non è puro affare dei sensi, ma al tempo stesso non è una scelta basata su principi intellettuali" (D'ANGELO, 2001, p. 107, tradução minha).

especialmente em Kant, quando “o princípio de juízo estético estava relacionado com sentimentos de prazer e desprazer”.³⁰⁴

A beleza é, portanto, uma experiência que diz respeito ao “homem”, não está nas coisas externas; a beleza não pertence a uma coisa, mas está na relação do sujeito com a coisa. Sobre isso, D’Angelo concentra a questão nas duas formas de manifestação da consciência, que chamou de *percepção e expressão*, a percepção diz respeito à paisagem estética e ao que é visto e percebido. E a expressão, está como uma premissa atribuída ao juízo de valor. Na verdade, D’Angelo sustenta que a paisagem é exposta sobre uma certa multiplicidade, mas “o fato é que uma teoria da sensação não esgota o que é preciso dizer sobre a arte ou a beleza natural”.³⁰⁵ Como exemplo, o autor trouxe a experiência de ouvir um som, ver uma árvore, ver uma montanha. Essas experiências são sensíveis, mas não se trata de uma experiência estética, como acontece quando escutamos uma sinfonia ou vemos uma paisagem.

Sendo assim, Paolo D’Angelo considerou que especialmente “agora a chave da beleza já não está na coisa, mas na relação do sujeito com a coisa, ou mesmo na relação do sujeito com si próprio, desencadeada pela relação com o objeto externo”.³⁰⁶ Para essa discussão, ele partiu do pensamento de vários filósofos que se dedicaram a estética para afirmar que esse é um tema que, ainda hoje, é tomado como parâmetro de referência em várias correntes da Filosofia e de disciplinas como Meio Ambiente e Belas Artes, que discutem, e ainda entram no confronto, especialmente quando se trata dessa relação com a noção de paisagem. Para Paolo D’Angelo, a beleza não é de fato um conceito central da estética, nem mesmo para a paisagem estética, pelo contrário, a beleza, na sua acepção corrente, é um valor “extraestético”. E afirma: "quando dizemos 'bello', queremos simplesmente dizer que há algo que produz uma experiência estética".³⁰⁷ Isso acontece porque, ao reconhecer que a natureza é bela, o observador atribui o caráter da beleza como um valor estético, mas se trata de um esforço que vem no sentido da recuperação desse valor, bem como de recolocá-lo na sua posição fundamental, que está no interior da experiência.

³⁰⁴ “il principio del giudizio estetico era correlato ai sentimenti di piacere e dispiacere” (D’ANGELO, 2011, p. 109, tradução minha).

³⁰⁵ “resta il fatto che una teoria della sensazione non esaurisce quel che c’è da dire sull’arte o sulla bellezza naturale” (RUSSO, 2010, p. 29, tradução minha).

³⁰⁶ “adesso la chiave della bellezza non sta più nella cosa, ma sta nel rapporto del soggetto con la cosa, o addirittura nel rapporto del soggetto con se stesso, innescato dal rapporto con l’oggetto esterno” (D’ANGELO, 2011, p. 110, tradução minha).

³⁰⁷ “quando diciamo ‘bello’ vogliamo semplicemente dire che c’è qualcosa che produce un’esperiezza estetica” (D’ANGELO, 2011, p. 126, tradução minha).

Paolo D'Angelo chama atenção que, para isso, deve-se saber que a beleza tem uma ambiguidade na sua origem que se encontra no mesmo patamar da coisa considerada feia. Com esse modo de conduzir o assunto, o filósofo Paolo D'Angelo, a colocou a beleza, ao mesmo tempo, sobre um termo valorativo e um termo descritivo, e esclareceu seu pensamento a partir do exemplo: se estamos em frente a uma obra de arte, podemos dizer que esta é bela; aqui, o belo se expressa sobre uma coisa exitosa, mas com esse julgamento não podemos afirmar se é ou não uma obra de arte. Desta maneira, ao dizer que uma coisa é bela, estamos considerando o caráter descritivo do termo belo, que diz respeito ao prazer ou ao encantamento por determinada obra ou paisagem, e pode acontecer por um outro lado, ao considerar uma obra feia, ou com qualquer forma de expressar um sentimento de desaprovação. Trata-se, portanto, para D'Angelo, de uma qualificação de valor e do seu caráter descritivo. Portanto, “ao dizer que uma obra de arte é 'bela', quero apenas dizer que é bem-sucedida, e não dizer nada sobre a sua aparência, o seu caráter, ou o tipo de arte que é”.³⁰⁸

Ao afirmar que a beleza não é própria da arte, fica claro que, quando julgamos que alguma coisa é bela, ou a natureza é bela, estamos dizendo que tal coisa produz uma experiência estética, compreendendo a beleza como uma qualificação de valor, porque a experiência estética da paisagem pode prescindir do que é amável, ou seja, da beleza no sentido descritivo.

Neste sentido, Paolo D'Angelo sustenta que “a beleza não é de todo um conceito central de estética, na verdade, a beleza, no seu significado atual, é um valor substancialmente extraestético”.³⁰⁹ A retirada das belezas naturais dos estudos sobre a paisagem é equivocada, porque essa é uma relação que diz respeito à percepção no momento que exhibe todo o rico conteúdo cultural e, portanto, ressalta que esse é um motivo importante para voltar a falar das belezas da natureza.

Assim, conclui-se que a beleza é próxima à estética, mas não pode chegar a esta ou ao mundo da arte, a não ser que passe por uma modificação muito profunda. Isso

Significa que a "beleza", no sentido descritivo, é um valor extraestético, algo que tem apenas uma relação tangencial com a atividade estética propriamente dita, e é um valor que não pode passar da realidade extraestética de onde vive para a realidade estética, por exemplo, o mundo da arte, sem sofrer uma mutação

³⁰⁸ “dicendo che un'opera d'arte è 'bella' intento soltanto dire che è riuscita, e non afferme nulla sul suo aspetto, i suoi caratteri, il genere d'arte che è” (D'ANGELO, 2011. p. 126, tradução minha).

³⁰⁹ “la bellezza non è affatto un concetto centrale dell'estetica, anzi la bellezza, nella sua accezione corrente, é un valore sostanzialmente extra-estetico” (D'ANGELO, 2001, p. 125, tradução minha).

profunda que a transforma em algo completamente diferente, ou seja, a organização estética bem-sucedida da experiência”.³¹⁰

Desta forma, D’Angelo considera a paisagem estética irreduzível na particularidade das coisas que se apresenta de forma habitual e compreensível, e que não exige nenhum saber filosófico, porque pode ser vista por qualquer indivíduo. Para ele, a paisagem é autônoma e individual, porque cada paisagem é completa em si mesma, e não é aberta a nenhum efeito externo. Da mesma forma, a experiência estética nunca é aberta a qualquer efeito externo, bem como não é voltada a fornecer qualquer aprendizado sobre alguma coisa ou sobre algum sentimento, porém, a direção a ser tomada ao perceber uma paisagem deve ir no sentido de saber que se trata de uma experiência que organiza o que vê e, só assim, é capaz de reconhecer se tal organização é uma experiência estética. Portanto, D’Angelo afirma que para reconhecer uma paisagem é fundamental saber que ali está incluso o ambiente natural, que ela suscita sentimentos, mas não é uma experiência sensível, nem mesmo é somente um ambiente físico de forma a ser descrito objetivamente, porque essa reflexão sobre a paisagem estética exige uma teoria que dê suporte a esse discurso.

Com esta afirmação é fundamental a interpretação das belezas naturais pela teoria de Cesare Brandi. Ele reconheceu a paisagem estética por meio de uma visão ampliada, compreendendo-a sobre uma nova sensibilidade voltada às belezas naturais. Para o autor, estar em frente a uma obra de arte produz uma experiência, considerou que isso é verdadeiro, porque esta é a principal característica para o reconhecimento de uma obra de arte, e, da mesma forma, é o que acontece com a paisagem como obra de arte. Quando se julga que uma coisa é bela, entende-se que, neste momento, está se realizando uma experiência.

Brandi tratou do reconhecimento das belezas naturais na série Diálogos, em especial em *Carmines o della pittura*, de 1962, organizando seu estudo a partir do instante em que um receptor percebe o que está em sua frente, não somente como um objeto independente, mas junto a esse, percebe a espacialidade que acontece entre esse e as infinitas materialidades que estão à sua volta, e, assim, o considera belo.

Assim, Brandi entendeu que se trata de um julgamento que não pode ser negado na percepção de uma paisagem, colocando a questão sobre o que acontece com a percepção de

³¹⁰ “Significa che ‘bellezza’, in senso descrittivo, è un valore extra-estetico, qualcosa che ha soltanto un rapporto di tangenza con l’attività estetica vera e propria, ed è un valore che non può trapassare dalla realtà extra-estetica dove vive alla realtà estetica, per esempio al mondo dell’arte, senza subire una profondissima mutazione, che lo transforma in una cosa completamente diversa, cioè la riuscita di un’organizzazione estetica dell’esperienza” (D’ANGELO, 2011, p. 128-129, tradução minha).

algo que já é pronto. Aqui, não se trata do processo de constituição do objeto e da formulação da imagem, como as demais obras de arte, mas o objeto não se destaca do que está a sua volta, é parte do que o circunda. Portanto, para reconhecer a paisagem, deve-se estar na paisagem e compreender que, além da espacialidade que é levada em consideração, é preciso ter consciência da existência da visão individualizada, assim como os sentimentos internos, de prazer e desprazer, do belo e do que caracteriza um modo de sentir.

Brandi incluiu a discussão sobre as belezas naturais envolvendo o reconhecimento da paisagem, no mesmo sentido do reconhecimento das outras obras de arte. Aqui, considera que o objeto pode ser destacado e independente, mas não se torna um trâmite para uma futura formulação, conforme acontece no processo criativo da obra de arte, mas, nesse contexto, se trata de um objeto já formulado.

Trata-se de um tema discutido em meio a muitos equívocos, que acontecem entre as obras de arte e as belezas naturais, mas Brandi reconhece que se trata de uma atribuição de sentimentos, dizer que é belo é uma atribuição de algo que está no interior do sujeito que denuncia uma percepção, a partir de uma síntese da realidade. Isso acontece porque a beleza não é algo intrínseco ao objeto, mas sim um modo de reagir a algo que é visto ou ouvido. A beleza, para Brandi, “reflete o nosso sentido de prazer interno”.³¹¹ Trata-se de um posicionamento empírico por parte da consciência, portanto, não é uma característica do modo de sentir.

O autor buscou entender esse momento no sentido de uma investigação sobre o que acontece na particular estrutura da consciência. Ao perceber um objeto já formulado a uma distância, esse comportamento cria um nexos, funde tudo o que vê. Nesse processo, a consciência percebe e compreende que tudo já está formulado, aqui ela não acrescenta e não subtrai nada, simplesmente se submete ao que vê. Esse processo, envolve a percepção a partir de um distanciamento físico, quase como uma condição para que exista a forma. “A disposição prática em que a consciência se encontra em relação ao objeto externo, reconhecendo-o no seu próprio espaço e tempo, sofre uma detenção: a consideração potencialmente utilitária é substituída por uma visão desinteressada, um ‘reconhecimento’”.³¹²

³¹¹ “riflette il nostro senso interno di piacere” (BRANDI, 1962, p. 65-66, tradução minha).

³¹² “La disposizione pratica in cui si trova la coscienza verso l’oggetto esterno, ne riconosce nel proprio spazio e nel proprio tempo, subisce un arresto: alla considerazione potenzialmente utilitaria si sostituisce una visione disinteressata, un ‘riconoscimento’” (BRANDI, 1962, p. 67-68, tradução minha).

Brandi colocou a questão no campo do que é visível, quando afirma que “a estrutura do juízo de beleza é uma aspiração à forma”. Sendo assim, o reconhecimento da beleza, foi encaminhado por Brandi no sentido do que já está formulado, na sua autonomia, quando a consciência se afasta para individualizar o que se vê fenomenologicamente e, assim, concebe pacificamente uma forma: “A aspiração à forma está resignada com ela no já dado. Porque na beleza, para a consciência de quem a designa, aparece como uma qualidade intrínseca ao objeto, e é precisamente configurada como um reconhecimento”.³¹³ Assim, resguardou todo esse processo do reconhecimento na consciência que vê o objeto externo no seu espaço e no seu tempo, através de uma visão sem qualquer interesse. Em vista disso, compreendeu que a beleza só existe na consciência de alguém quando esse alguém julga algo como belo e quando nasce uma aspiração à forma, sendo assim, a beleza não se revela no processo criativo. Para Brandi, é um processo que, “começa-se por onde se termina”.³¹⁴

Brandi desfez dessa forma, e de qualquer rivalidade que possa existir na relação entre a beleza da natureza e a forma da obra de arte, porque ambas, para ele, dizem respeito a uma relação da consciência humana com o que vê. Para o autor, o juízo de beleza é uma atribuição de valor sobre o objeto que se apresenta pronto a uma consciência e, dessa forma, já é definitivamente uma imagem constituída em objeto. Assim, ele coloca esse como um momento de *resignação da consciência* ao que é dado e já está pronto. Essa é uma experiência vivida por quem se encontra imerso na natureza, quando é provocado e envolvido por sentimentos, emoções, mas, ao mesmo tempo, a consciência não busca compreender o que é percebido a partir de um conhecimento científico, mas, aqui, “caracteriza, contudo, diferentes intenções em diferentes desenvolvimentos da espiritualidade humana”.³¹⁵

Assim, ao que concerne o reconhecimento de uma paisagem, fica na dependência do observador estar presente no espaço da paisagem e percebê-la. Essa percepção está sob a intervenção do fenômeno que plasma os dados observados. Desta forma, a consciência purifica as coisas que vê em uma imagem, que pode vir de uma experiência do cotidiano, mas que oferecem de forma espontânea e desinteressada satisfação ou não com o que se vê.

³¹³ “L’aspirazione alla forma vi si rassegna nel già dato. Perché nella bellezza, per la coscienza di chi la designa, appare come una qualità intrínseca dell’oggetto, e appunto si configura come un riconoscimento” (BRANDI, 1962, p. 68-69, tradução minha).

³¹⁴ “si comincia per dove si finisce”. (BRANDI, 1962, p. 69, tradução minha).

³¹⁵ “caratterizza tuttavia nelle intenzionalità diverse sviluppi diversi della spiritualità umana” (BRANDI, 1962, p. 67, tradução minha).

Essa experiência foi compreendida por Brandi a partir do esquema transcendental de Immanuel Kant. Kant tratou da estruturação que acontece na consciência do observador que estabelece um esquema que leva a imagem da figuratividade. Portanto, ao ser reconhecida por uma consciência, a paisagem vai ser distinta para cada experiência vivida na mesma paisagem.

Deste modo, Brandi afirmou que o reconhecimento de uma paisagem deve ser encaminhado no sentido de um profundo conhecimento das artes, porque “essa reverberação da arte à natureza não ocorre, claro, apenas para a paisagem, mas é sintomática para a paisagem. Também porque produz um curioso deslizamento de arte para a natureza”.³¹⁶ Isso se dá porque a paisagem, para Brandi, nasceu no campo da estética, portanto, deve ser vista como arte:

o prazer da natureza, sob a forma de paisagem ou mesmo de aspectos da pessoa humana, embora possa e inclua motivos que não fazem parte do prazer estético [...] na realidade, transmite inconscientemente esses motivos para a própria torrente da arte. Em outras palavras, desfruta-se de uma paisagem em termos de pintura muito mais do que de uma pintura em termos de natureza: elementos de código silencioso, que são de um código puramente pictórico, insinuam-se na apreciação de uma paisagem, o que parece dever-se, em vez disso, a uma visão pura e simples”.³¹⁷

Assim, o reconhecimento da paisagem foi colocado por Brandi nos mesmos princípios pelos quais passa uma obra de arte, que estão em três questões básicas para o autor: no sentido da estética, da história da arte e como um bem cultural. Roberto Barzanti comenta sobre a paisagem reconhecida por Brandi, ao afirmar: “A paisagem que vemos é efetivamente decifrada, utilizando códigos que derivam da educação e referem-se à pintura não menos do que à natureza”.³¹⁸ Conforme dito por Brandi:

Os próprios termos que devem ser utilizados para descrever esta planície maravilhosa são termos de pintura: a sua luz não é a do sol, mas a que dá como um denominador comum às coisas. É a luz que iguala e distingue, caracteriza e

³¹⁶ “questo rierberarsi dell’arte sulla natura non avviene, naturalmente, per il solo paesaggio, ma è sintomatico per il paesaggio. Anche perché produce un curioso slittamento dell’arte alla natura” (BRANDI, 2001, p. 64, tradução minha).

³¹⁷ “il godimento della natura, sotto forma di paesaggio o anche degli aspetti dela persona umana, seppure possa includere, ed include di certo, motivi che non rientrano nel godimento estetico [...] in realtà convoglia questi motivo, senza saperlo, nella stessa fiumana dell’arte. In altre parole, si gode di un paesaggio in termini di pittura assai piú che di una pittura in termo di natura: silenziosi elementi di codice, che sono di un código pittorico puro, si insinuano nel apprezzamento di un paesaggio, che sembra dovuto invece alla pura e semplice visione”. (BRANDI, 2001, p. 62, tradução minha)

³¹⁸ “Il paesaggio che vediamo si decifra in realtà usando codici che derivano dall’educazione e rimandono alla pittura non meno che alla natura” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 196, tradução minha).

unifica: e a cor, de facto, já não é cor ou mal é cor como uma diferenciação local, quase um “impático de tinta” à visione.³¹⁹

Brandi defendeu que todos devem ter o direito de viver essa experiência, reconhecendo o direito das pessoas que são sensíveis de perceber as belezas da campanha. Mas para o reconhecimento de uma paisagem no sentido estético, acredita que existe a necessidade de uma educação que ofereça um aporte teórico sobre as obras de arte e sobre a história das obras de arte. Para o autor, reconhecer uma paisagem e proteger a natureza na sua relação com as paisagens são problemas que se encontram na mesma raiz. Em 1973, Brandi fez uma crítica importante sobre esse problema em seu país, ao afirmar que para que isso aconteça é preciso, especialmente, uma educação:

É, portanto, um problema de educação, de cultura. Pode esperar-se que o atual governo, tendo estabelecido, ainda no papel, um ministro do patrimônio cultural, aborde esta situação trágica da cultura e do patrimônio artístico? Vamos finalmente ensinar que sem arte não há sequer natureza?³²⁰

Cesare Brandi estabeleceu aqui que essa é a base para a consciência reconhecer a imagem da paisagem na sua *realidade pura*, e percebe que todo o processo de constituição dessa paisagem está isolado e vedado naquela mesma imagem. Portanto, compreende que deve-se intencionalmente reconhecê-la no sentido da imagem materializada, sobre do que vê. O reconhecimento da paisagem é uma experiência que acontece com um observador, quando emerge em frente a paisagem e compreende que para saber se é arte ou não necessita realizar uma experiência estética sobre a sua artisticidade. Neste contexto, Cesare Brandi a reconheceu como um produto da atividade humana, portadora de valor estético e histórico, e como um bem cultural, e com esses pressupostos, reconhece a paisagem como arte.

2.2.3 A investigação da paisagem como obra de arte

Sendo a paisagem um produto da atividade humana, considerada um bem cultural, portadora de valores estéticos, históricos e memoriais, e reconhecida como obra de arte, o

³¹⁹ “I termini stessi, che si devono impiegare per descrivere questa piana meravigliosa, sono termini di pittura: la sua luce non è quella del sole, ma è quella che dà come un comune denominatore delle cose. È luce che ugualia e distingue, caratterizza e unifica: e il colore, appunto, non è più colore o lo è appena come una differenziazione locale, quasi un “inchiostro simpatico” alla visione” (BRANDI, 2001, p. 62, tradução minha). Este texto, também foi publicado no *Corriere della Sera*, em 14 de agosto de 1973.

³²⁰ “È dunque un problema di educazione, di cultura. Si potrà sperare che l’attuale governo, essendo stato istituito, sia pure sulla carta, un ministro dei beni culturali, sovenga a questa trágica situazione della cultura e del patrimonio artistico? Vogliamo finalmente insegnare che senza l’arte non esiste neppure la natura?” (BRANDI, 2001, p. 64, tradução minha).

seu encaminhamento no sentido da Teoria da Restauração deve vir de uma investigação a partir da estruturação teórico-estética – para, assim, ser reconhecida a partir de seus dados materiais, de forma a possibilitar a compreensão da manutenção de seus significados primordiais e, ao mesmo tempo – e da dinâmica intrínseca ao conceito de paisagem, na especificidade que compete a sua complexa conformação física. Paolo D’Angelo e Cesare Brandi compreenderam que a investigação de uma paisagem é um trabalho que exige o esforço de vários profissionais de distintos campos do saber, historiadores de arte, estudiosos da estética, sociólogos, críticos de arte, arquitetos, geógrafos, biólogos e ambientalistas, compreenderam ainda que essa multiplicidade é um fator que agrava a proteção da paisagem. Sobre isso, Cesare Brandi manifestou:

Não sei se e como pode ser exercida uma ação de proteção no sentido de manter características agrícolas antigas, pelo menos em certas regiões mais famosas pela beleza da sua paisagem, mas o exemplo, que não diz respeito à defesa do solo dos agentes atmosféricos e terrestres, é válido na medida em que atesta, onde menos se esperaria, a persistência de civilizações antigas que não interessam menos ao historiador do que ao sociólogo e ao crítico de arte.³²¹

Neste mesmo sentido, para Paolo D’Angelo, a investigação da paisagem como obra de arte deve vir do modo de existência e sobre a condição ontológica que é inerente à paisagem como arte.

A arte no sentido da estética, para o filósofo italiano, da forma que foi criada pela modernidade, deve renunciar qualquer qualificação por categorias ou sistemas, pois deve ser aceita da forma que é. Os termos aplicados, para D’Angelo, devem ser condicionados para descrever as formas de experiência que acontecem em relação a cada arte, porque a estética “não diz como a arte deve ser feita, mas o que significa o destino de a fazer”.³²² Portanto, para investigar uma obra de arte, é preciso uma teoria geral que seja independente da singularidade de cada arte, é preciso uma reflexão operativa que vá no sentido da produção da arte.

D’Angelo desenvolveu o seu pensamento sobre a investigação da obra de arte sob dois aspectos: por um lado, trata-se de compreender a arte, por outro, projetá-la. Essa questão

³²¹ “Io non so se e come si potrà esercitare un’azione protettiva nel senso di mantenere caratteristiche agricole antiche almeno in certe regioni piú famose per la bellezza del paesaggio, ma l’esempio, che pure non ha riguardo alla difesa del suolo dagli agenti atmosferici e terrestri vale in quanto atesta, dove meno ci si aspetterebbe, la persistenza di antiche civilizzazioni che non interessano meno lo storico che il sociólogo, e il critico d’arte” (BRANDI, 2001, p. 41, tradução minha).

³²² “Non dice come si deve fare arte, ma cosa significa il fatto che la si faccia” (D’ANGELO, 2011, p. 194, tradução minha).

foi vista na Itália e para compreendê-la eram usados alguns termos que estão colocados sobre a *estética ou como uma poética*. A poética não busca compreender o fenômeno artístico, mas, sobretudo, busca a produção da arte e busca compreender o artista e seus projetos, delineando e idealizando a obra. Portanto, a poética busca direcionar o fenômeno artístico e não o compreender. Mas D'Angelo não concorda com essa divisão, porque a forma de investigá-la não deve ser dividida em classes.

Neste sentido, a investigação de uma paisagem como obra de arte deve vir de uma experiência estética que a compreenda como um fenômeno criado pelo homem na sua relação com o espaço natural, diz respeito ainda a um processo que acontece em dois momentos fundamentais: o primeiro, abriga o que envolve a sua produção que parte do empenho e reflexões que acontecem ao longo do tempo, sendo assim, considera essa experiência uma atividade absolutamente autônoma que acontece na consciência. Esse desenvolvimento pelo qual passa a obra, D'Angelo coloca justamente na dependência das escolhas ou na supressão de alguns elementos, que vão estar contidos e representados na imagem de cada paisagem, ou que essa imagem carrega consigo a *imagem interna* da experiência pela qual passou. D'Angelo estima, que neste processo está expresso o caráter ontológico da paisagem, portanto, ao ser investigada, mas deve-se, simplesmente reconhecer “a primazia da experiência sobre a obra”,³²³ afirmando assim que, só é obra de arte por ser fruto desta experiência; sem experiência, não existe obra de arte.

A estética para o autor é uma experiência viva, porque a arte não é a elaboração de um produto técnico, mas se trata de uma técnica singular, pois cada obra tem fechado em si, a escolha de materiais utilizados e todo o procedimento de uma técnica, que é justamente o que “distingue o caráter espacial e temporal da arte”.

O segundo momento, acontece quando a paisagem é reconhecida e investigada por um sujeito. A investigação de uma paisagem, segundo D'Angelo, não deve ser feita com objetivo de compreendê-la pelo seu significado, mas, neste mesmo caminho, a investigação da paisagem, para D'Angelo, deve vir dos motivos sobre o que se vê, não deve ser fundamentada a partir de valores humanos, mas deve buscar o valor da obra e reconhecer a sua artisticidade. Portanto, não tem como objetivo dizer se é ou não arte, porque essa é uma atribuição da crítica. Quando a experiência acontece, a consciência percebe a paisagem em sua frente e, neste momento, toma as decisões sobre como reconhecê-la. É uma decisão que

³²³ “semplicemente di riconoscere ‘il primato dell’esperienza sull’opera” (D’ANGELO, 2011, p. 160, tradução minha).

implica sempre em um valor sobre aquela organização individual, e é isso que vai identificar essa experiência diversa de todas as outras do cotidiano.

Outra consideração feita por D'Angelo é que, para investigar uma paisagem, deve-se reconhecer que não se trata de uma coisa ou um objeto, mas a experiência acontece quando “os produtos dessa arte e as marcas de artisticidade em um espaço natural, são o que a distingue dos objetos comuns”. Neste sentido, deve-se considerar os critérios técnicos, mas não somente esses, porque cada arte tem uma técnica peculiar para se manifestar. D'Angelo, trouxe o exemplo de uma escultura e uma pintura, que tem materialidades distintas, e isso vai diferenciar o resultado final de cada arte, como o tipo de pedra de uma escultura ou uma tinta, que também interferem nas cores de uma pintura. D'Angelo, da mesma forma, considera que, hoje, existe uma complexidade muito grande entre novas e diversas artes, que são expressas de diversas formas, como a fotografia e o cinema, portanto, a investigação exige novas técnicas, e não recai somente no que é visível.

Sendo assim, a paisagem por envolver uma diversidade de materialidades, como obras de arquitetura, centros históricos, cidades e meios naturais, envolve muitas disciplinas, e a sua investigação deve contar com uma multidisciplinaridade de profissionais. Mesmo assim, D'Angelo não elimina qualquer termo utilizado para expressar um sentimento, porque esse diz respeito ao estado do sujeito que a observa, e a investigação deve vir das características físicas com que a paisagem se apresenta.

Para compreender a arte, Cesare Brandi, logo no início de sua obra sobre a estética,³²⁴ se inspirou no aforisma de Pitágoras: “a obra é o que é, não é aquilo que não é”. Entretanto, considerou obscuro quando o filósofo grego, na última parte do seu pensamento, declarou que “não é aquilo que não é”. Brandi concluiu que “as coisas que não são aquilo que não são, são as obras de arte”.³²⁵

Com essa reflexão, colocou a investigação da obra de arte em uma dialética que acontece entre o observador e a obra, que também pode acontecer por diversos indivíduos que a reconhece em cada tempo e em cada lugar. Aqui, a obra é, e permanece sempre, a mesma na sua identidade através do tempo. Essa formulação estética estabelece a imagem da obra como resultado do processo artístico, na sua relação com o aspecto da matéria que está como suporte da imagem, e a interferência do aspecto sobre o estado absolutamente autônomo da obra, em relação àquela realidade presente a qual se apresenta. Para tratar dessa

³²⁴ BRANDI, 1966.

³²⁵ “le cose che non sono quello che non sono, sono le opera d'arte” (BRANDI, 1966, p. 5, tradução minha).

questão, Brandi utilizou o termo *realidade pura* – escolhido pelo autor para indicar o caráter ontológico da imagem artística –, para confirmar que a obra de arte não se apresenta como um fenômeno, mas é o fenômeno que vai proporcionar a indagação sobre a estrutura formal daquela imagem.

A questão colocada por Cesare Brandi sobre a *realidade e imagem*³²⁶ tratou não como duas realidades diversas, mas sim a partir de um posicionamento de análise da obra desde a constituição do objeto até a imagem quando se apresenta na realidade externa como *realidade pura*,³²⁷ e o momento do reconhecimento por parte de um receptor, quando este pode analisá-la fenomenologicamente. Neste sentido, introduziu a fenomenologia como ponto fundamental na construção do seu pensamento, utilizando o termo fenomenológico de *Riduzione* (redução) de Edmund Husserl, que não é somente verificado na teoria deste autor, mas também no pensamento de Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger. Trata-se de uma fenomenologia da criação que, segundo Paolo D'Angelo, foi orientada no sentido da gênese ao menos ideal da arte. Brandi introduziu esses dois momentos fundamentais da experiência: com a *realidade* e com *existência*, ou na *realidade pura* e na *astanza*. Em *Carmine o della pittura*, o autor trouxe esses dois momentos distintos:

Realidade e existência são distintas. Na intuição a realidade é dada, no intelecto a existência. A consciência, que é intuição e intelecto, pode purificar a realidade de cada existência, e escolher livremente uma realidade existencial; essa realidade é a pura realidade da arte. Enquanto a realidade existencial cai, “a obra opõe-se a uma realidade existencial caduca com a concretude de uma realidade astante, na qual o presente que lhe deu vida é infinitamente reativado”.³²⁸

Luigi Russo esclarece que se trata de um caminho que motivou a estética brandiana:

O modelo teórico proposto em *Carmine* fundou a realidade artística referindo-a à consciência, através das duas fases do processo criativo “constituição do objeto” e “formulação da imagem”, como “pura realidade”; e ainda instituindo a imagem

³²⁶ D'ANGELO in RUSSO, 2006, p. 13.

³²⁷ Realidade pura, é um “termo filosófico utilizado por Edmund Hesserl, que expressa a “condição interior” que a arte descreve de modo puramente estético, ou não descreve de fato, a elevando a esfera ideal da pura beleza estética”. “Se trata de um método fenomenológico, porque o método fenomenológico exige uma rigorosa eliminação de cada posição existencial” (HUSSERL, 1998, p. 248-249).

³²⁸ “Realtà ed esistenza sono distinte. Nell'intuizione si dà la realtà, nell'intelletto l'esistenza. La coscienza, che è intuizione e intelletto, può depurare la realtà di ogni esistenza, e scegliere liberamente una realtà esistenziale; questa realtà è la realtà pura dell'arte. Mentre la realtà esistenziale è caduta, "l'opera ad una realtà esistenziale perenta oppone la concretezza di una realtà astante, in cui si riattiva all'infinito quel presente che le dette vita” (D'ANGELO, Paolo in RUSSO, 1986, p. XXXVI, tradução minha).

como figuratividade de uma substancia cognitiva. A partir deste modelo incoativo, e da contínua reelaboração deste modelo, a estética da marca subiu.³²⁹

Luigi Russo reconhece ainda que, em Carmine, está a descoberta capital de Brandi: “a imagem não é uma elaboração primária, mas sim uma etapa adicional na estruturação da consciência, que não começa como uma imagem, mas abre-se como um ‘esquema pré-conceitual’”.³³⁰

Assim, o autor estabeleceu essa complexa relação que é impensável fora da consciência, tanto no momento da criação como no momento da epifania em outra consciência. É uma compreensão de gênero que coloca a percepção em um enfrentamento no instante presente da obra, definido por Brandi como um momento de imersão e intenção em relação à obra. Ao mesmo tempo, compreendeu que não é possível ultrapassar a imagem, porque todo o processo pelo qual passou aquela obra ficou isolado. Trata-se, aqui, de uma experiência na qual foi retirada qualquer possibilidade de a obra submeter-se a um conceito e, sendo assim, qualquer investigação deve vir da sua *externidade* física, portanto, deve vir sobre o que visualmente se apresenta na sua estrutura e nos aspectos materiais, que estão nas cores, no mármore, no cimento armado, etc., ou seja, na materialidade que compete a cada obra de arte. Para Brandi, aqui não existe o fenômeno, *a obra é o que é*.

A percepção, por ser do indivíduo, é única e individual, portanto, é a intencionalidade,³³¹ tanto a que acontece na primeira fase de constituição da obra quanto a que está na consciência do receptor que reconhece a obra, e deve voltar a sua intenção para a estrutura da obra. Confirmando com isso que: “será a própria estrutura da obra que indicará

³²⁹ “Il modello teorico proposto nel Carmine fondava la realtà artistica intestandola alla coscienza, attraverso le due fasi del processo creativo “costituzione d’oggetto” e “formulazione d’immagine”, come “realtà pura”; e però istituendo l’immagine in quanto figuratività di una sostanza conocitiva. Da questo modello incoativo, e dalle continue rielaborazioni di questo modello, è lievitata l’estetica di Brandi” (RUSSO, 1986, p. XI, tradução minha).

³³⁰ “l’immagine non è una elaborazione primaria bem si uno stadio ulteriore di strutturazione della coscienza, la quale non nasce come immagine ma si apre come ‘schema preconcezionale’” (RUSSO, 1986, p. XI, tradução minha).

³³¹ Sobre a intencionalidade, Brandi buscou referência na obra de Sartre *L’imaginaire*, mas não como uma reconstrução sistemática. “Ora, a primeira edição de *L’imaginaire* de Sartre é de 1940, e a sua leitura deve ter constituído para Brandi o almejado ponto de partida, ou ponto de inflexão, para se distanciar do crocianismo. O próprio Brandi, aliás, reconheceu o significado que o encontro com Sartre teve para ele, a leitura do ensaio de 1939, *Une idée fondamentale de la phénoménologie del Husserl*” [“Ora, la prima edizione de *L’imaginaire* di Sartre è del 1940, e la sua lettura deve aver costituito per Brandi il ricercato punto di avvio, o di svolta, per distaccarsi dal crocianesimo. Brandi stesso, del resto, ha riconosciuto il significato che per lui ha avuto l’incontro con Sartre, la lettura del saggio del’39 *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl*.”] (D’ANGELO, 2006, p. 45, tradução minha).

em cada caso em que consiste na sua essência, e quais são as investigações colocadas como apenas culturais, no segundo ramo da crítica”.³³²

Neste sentido, Brandi introduziu na singular redução fenomenológica a particular “experiência estética”. No seu primeiro texto sobre estética, *Carminie o della pittura*, de 1945, ao trazer a *epochè* de Edmund Husserl, buscou subsídios para o seu pensamento, para compreender esse como um momento de neutralização, como um circuito fechado que acontece na consciência do artista, que fica isolado e não dá acesso à qualquer possibilidade de investigação para a consciência que a recebe. “A *epoché* fenomenológica transfere de modo pessoal a experiência estética e a conduz a uma noção de imagem, não distante daquela de J.P. Sartre: um *savoir imageant*.”³³³ Sobre isso, Emiglio Garroni compreendeu que Cesare Brandi coloca o reconhecimento em uma atitude transcendental dos dados da cultura, ou seja, promove a compreensão de algo não conhecido, que está escondido.

Portanto, consciente dessa redução, a percepção organiza os dados percebidos em um esquema espontâneo, que estrutura o que acontece com todas as artes visuais, como a pintura, a escultura, a arquitetura – aqui também incluímos a paisagem, que para Brandi é: “enquanto o único reconhecimento relevante para a expressão de dados ópticos diz respeito ao tipo de espacialização”.³³⁴ Brandi estabeleceu, portanto, a investigação da estrutura da *astanza* como o centro primordial da experiência e colocou como ponto secundário o que concerne ao conteúdo intelectual e, da mesma forma, o conteúdo histórico.

Sobre esse momento da obra brandiana, Ermanno Migliorini³³⁵ explica como o fenômeno ausente, que se apresenta para Brandi como *datità*, é uma exigência fundamental da sua estética. Migliorini confirma que, para Brandi, a obra nunca aparece como fenômeno, “mas de forma singular e de modo a colocar a sua absoluta singularidade e excepcionalidade

³³² “Sarà la struttura stessa dell’opera a indicare volta per volta in che consista la sua essenza, e quali invece sono le indagini che si collocano, come solo culturali, nel secondo ramo della critica” (BRANDI, 1966, p. 53, tradução minha).

³³³ MORPURGO-TAGLIABUE, Guido in RUSSO, 1986, p. XV.

³³⁴ “mentre l’unico riconoscimento pertinente alla espressione di *datità* ottica riguarda il genere di *spazializzazione*”. (BRANDI, 1974, p. 283, tradução minha).

³³⁵ Migliorini trata a questão da teoria estética brandiana como um meio de expressar suas formas ou conformações, em que permanecem os elementos que são interpretados por vários tipos de *astanza*: todos alinhados na primeira essência da obra: como na *astanza* dos signos linguísticos, e na *datità* da expressão, na *astanza*, segundo *datità* ótica, na *astanza* segundo *datità* fônica. “Todas *datità*, como será fácil revelar, se referem a um sistema das artes, a *datità* da cultura”. (MIGLIORINI, Ermanno in RUSSO, 1986, p. LII).

entre as coisas (e fenômenos) do mundo: na verdade aparece “fenômeno das coisas que o fenômeno não é”.³³⁶

Trata-se, portanto, da forma como a estética se apresenta na *astanza* e de como se apresenta a sua ideia como arte e a arte como essência pura, que está na suspensão, chamada por Brandi de *epochè*. Por outro lado, só pode ser recebida pela *flagranza* do espaço real, quando coloca o ponto de contato da obra de arte com o “fenômeno que fenômeno não é”. Esse ponto, conforme Migliorini, compreende que só é obtido no caso de *flagranza* onde “a investigação da estrutura assume o nome da ciência”, como prova antipreditiva, enquanto que “no caso da *astanza* e da *semiose*, a história torna-se crítica. Esse é o momento, para o crítico, de passar à constituição do objeto, deixando para trás todas as premissas que um longo hábito estético o tinha forçado a encomendar”.³³⁷

Brandi considerou esse como o momento de maior autonomia da obra como obra de arte, porque a envolve em um sistema fechado e invariável na sua totalidade, ao acenar no sentido da estrutura como trâmite da relação interna de tudo o que se apresenta na imagem. Sendo assim, o receptor não tem qualquer possibilidade de um acesso mais profundo sobre aquela imagem, nem qualquer tentativa de interpretação ou sentimento pessoal, mas deve saber que, por se tratar de obra de arte, a indagação deve vir da estrutura da sua imagem. Portanto, ao perceber qualquer alteração que possa ocorrer em alguma das partes dessa estrutura, isso pode ser indício da destruição da *astanza* ou da criação de uma nova *astanza*.

O reconhecimento guiado fenomenologicamente confere a necessidade de tratar somente o que é percebido, colocando a imagem na sua coexistência com o espaço existente. Essa questão foi explicada pelo autor a partir da *Gestalt-psychologie*,³³⁸ para compreender sobre irredutibilidade da estrutura do objeto com tudo o que se encontra à sua volta, ou seja,

³³⁶ “bensì in una forma singolare e tale da porre in evidenza la sua assoluta singolarità ed eccezionalità fra le cose (e fenomeni) del mondo: essa infatti appare "fenomeno di cose che fenomeno-non-è” (MIGLIORINI, Ermanno in RUSSO, 1986, p. L, tradução minha).

³³⁷ “[...]è ottenuto solo nel caso della *flagranza* ove, "l'indagine sulla struttura prende il nome di scienza", in quanto evidenza ante-predicativa, mentre "in quello della *astanza* e della *semiosi*, la storia diviene critica. È questo il momento, per il critico, di passare alla costituzione d'oggetto, lasciandosi alle spalle tutte le premesse che una lunga consuetudine estetica l'aveva obbligato a ordine”. (MIGLIORINI, Ermanno in RUSSO, 1986, p. LII, tradução minha).

³³⁸ Cesare Brandi buscou na psicologia da Gestalt, para resolver o problema do tratamento das lacunas. Busca o gestaltismo “para remover qualquer ambiguidade da lacuna, ou seja, evitar que ela seja reabsorvida pela imagem, que só se enfraqueceria por isso” (BRANDI, 2004, p. 128, tradução minha). Principalmente na compreensão sob a organização da percepção, no caso da figura e do fundo. Contribuindo, assim, com a atividade do esquema com a qual se realiza a percepção, não como uma somatória de todas as coisas, mas na imediata subtração de determinadas particularidades à preferência de outras. A disciplina foi desenvolvida por Christian Von Ehrenfels no final do Século XIX, mais tarde foi reconhecida pelos estudos experimentais de Max Wertheimer (1880-1943) e, posteriormente, por Wolfgang Köhler (1887-1967).

por estar em um espaço, tudo o que lhe circunda passa a ser objeto. Essa estruturação não é imediata, mas, para que isso aconteça, a percepção deverá estar conectada a uma experiência que acontece na consciência no ato da recepção. Tais estudos foram fundamentais para estabelecer o esquema que acontece na consciência como responsável pela ligação de tudo o que é percebido fenomenologicamente. Através do fenômeno, a totalidade da imagem vai ser percebida de maneira incompleta, ou seja, tudo vai ser unido através do esquema e a partir de uma experiência intuitiva.

Sendo assim, o esquema é fundamental para o avanço da estética brandiana, por colocar a estética “na raiz da identidade antropológica” da criação artística. Trata-se de um processo trabalhado pelo artista, que Brandi compreendeu como uma ação em contínua reelaboração, um modelo criado para refletir sobre a sua estética no momento *astante*, quando a imagem se apresenta na irredutibilidade da sua aparência, na qual está denunciada a estrutura da experiência da sua constituição.

Aqui, a imagem vai mostrar “que é, o que é”, portanto, se mostra como um resíduo do que ficou da substância cognitiva. Desta forma, Brandi criou uma estética filosófica para compreender a função da atividade artística em geral, que ao acessar a realidade existente não vai ser subordinada a essa, nem ao tempo, nem na escala de valores, conforme afirma Renato Barilli, porque, em qualquer momento, a consciência pode adotar um outro comportamento em relação à obra, mas a obra vai continuar sempre presente, constante e a mesma, “é o que é”, na sua própria verdade.

A investigação da paisagem deve vir dos dados apresentados, pois trata-se de investigar a diversidade dos dados materiais que a conformam. Neste sentido, a investigação da paisagem, para Paolo D’Angelo e Cesare Brandi, tem a percepção na centralidade da experiência. Os autores concordam que essa investigação não pode acontecer fora da relação da obra com o espaço e com o tempo, porque ambos são parte do conteúdo da imagem, e assim fica sujeita as condições formais da intuição e do ininterrupto desenrolar do tempo, que deixa suas marcas na mesma materialidade da imagem.

Essa é uma investigação que está na relação entre a realidade e a imagem, que não são instâncias diversas. Nessa relação, Brandi posicionou a análise da paisagem no espaço da realidade externa e na imagem percebida como uma “realidade pura”. Para Brandi, o observador não deve fazer nenhuma projeção sobre a imagem, mas sim analisá-la fenomenologicamente, por uma *redução*. “Essa condição em que o espaço e o tempo são

unidos e inseparáveis na forma é o ritmo; e o fundamento da possibilidade de qualquer arte é então revelado como sendo a idealidade absoluta do tempo e do espaço”.³³⁹

Sendo assim, para transpor esse processo sobre a investigação para um bem como a paisagem, deve-se partir do princípio que a paisagem não passa pelo processo de uma obra de arte isolada, mas trata-se de um bem que nasce da relação entre as obras dos homens e a natureza. Portanto, é um processo que passa por contínuas transformações no tempo, e se apresenta pelas múltiplas materialidades que competem aos produtos do homem e aos elementos naturais. A investigação sobre uma paisagem, da mesma forma, diz respeito ao reconhecimento que acontece a cada tempo presente, portanto, deve vir sobre as transformações, mas entre essas, deve-se reconhecer os elementos que permanecem e são os que a identifica.

Brandi salienta sobre uma premissa sobre a investigação da paisagem que não deve buscar compreendê-la, mas sim deve vir do reconhecimento da sua artisticidade. Portanto, a investigação não pode ultrapassar a imagem, porque todo o processo que passou determinada paisagem fica isolado na própria imagem. Neste sentido, deve-se vê-la pelos dados visuais que estão apresentados na estrutura, e, sobre esse momento, Brandi afirma que não existe o fenômeno. A imagem percebida está no resultado do processo, em relação ao seu aspecto no instante presente, como a degradação de pedras e mármore pelas chuvas, pela poluição, ou como as demolições e as novas construções. Desta forma, é primordial a necessidade do observador saber que aquela paisagem não se apresenta como fenômeno, mas é o fenômeno que vai proporcionar que seja indagada pela estrutura formal do que se vê.

Quando se trata da preservação, Brandi compreendeu que pela complexidade que confere a paisagem, a investigação não deve vir somente sobre a imagem percebida, mas deve vir de um cadastro;

Mas tal cadastro terá de ser feito integrando o cadastro territorial e as proibições já em vigor para proteger certos aspectos paisagísticos. É, sublinho, um tal cadastro que deve ser feito sobretudo em relação a estas camadas históricas, ainda emergentes, no palimpsesto que é a zona rural italiana.³⁴⁰

³³⁹ “Questa condizione per cui spazio e tempo si trovano uniti e inseparabili nella forma, è il ritmo; e il fondamento della possibilità di qualsiasi arte si rivela allora l’idealità assoluta del tempo e dello spazio” (BRANDI, 1962, p. 57, tradução minha).

³⁴⁰ “Ma un catastro del genere dovrà pur farsi, integrando il catastro territoriale e i divieti già posti per tutelare alcuni determinati aspetti paesistici. È, tale catastro, sottolineo, che andrebbe fatto soprattutto in relazione a questi strati storici affioranti, ancora affioranti, nel palinsesto che è la campagna italiana” (BRANDI, 2001, p. 41-42, tradução minha).

Para Brandi, esse cadastro deve elencar os traços da área rural, que são característicos da região, para conservar o seu status atual, e também deve registrar as culturas mais arcaicas, os aspectos históricos das culturas agrícolas e do solo. Também deve-se cadastrar as árvores características de cada lugar, que são aspectos fundamentais e também estão ligados à história do lugar, assim como os jardins, o curso dos rios e das montanhas, e os lugares por onde vão passar as novas estradas. Portanto, trata-se de um cadastro que deve buscar conhecer os valores figurativos da paisagem em todos os seus aspectos. Compreendendo desde as obras mais antigas até as mais novas obras de arquitetura na relação com o contexto urbano e a sua relação com as campanhas, incluindo as estradas, que devem defender o solo e respeitar as linhas estruturais da paisagem em que se encontra, Brandi considerou:

Esse cadastro deveria ser sobretudo escrito por historiadores de arte e artistas sensíveis ao apelo do passado, e não apenas a um pitoresco genérico, com o qual não quero realmente lidar, porque é questionável, porque é demasiado subjetivo e muda com os tempos, enquanto que aqui, o que queremos salvar, não é o pitoresco genérico, mas um pitoresco historicizado, que se tornou a própria fisionomia do país.³⁴¹

Da mesma forma, a investigação sobre a historicidade da paisagem deve vir também dos dados históricos, que estão nos traços das culturas que marcam a fisionomia de cada paisagem.

Para Paolo D'Angelo, a investigação sobre a historicidade da paisagem está na dependência de cada percepção, e, para que seja possível discuti-la, é preciso uma elaboração teórica,³⁴² porque a paisagem não é vista de forma imediata, mas sim está intrinsecamente inserida na relação que acontece entre a natureza e a ação humana, portanto, é uma relação carregada de memórias e significados que são derivados dessa ação. Não é somente sob esse ângulo que o autor encaminha a historicidade da paisagem, sob outro ponto de vista, ele considera que a paisagem é histórica, também, porque é sempre vista através dos olhos de um observador, que leva consigo um gosto próprio, uma forma de ver, que seleciona uma determinada visão e não outra. Este estar presente faz parte de uma experiência que se volta à estrutura dos dados percebidos e, sendo assim, torna possível indagar o que diz respeito à história, na realidade do momento presente. Entretanto, D'Angelo salienta sobre a

³⁴¹ “Questo catastro dovrebbe esser redatto per lo piú da storici d’arte e da artisti sensibili all’appello del passato e non solo ad un generico pittoresco, di cui proprio non voglio perché opinabile, perché troppo suggestivo [...], ma un pittoresco storicizzato, assunto a fisionomia stessa del paese” (BRANDI, 2001, p. 43, tradução minha).

³⁴² D’ANGELO, 2014, p.12.

necessidade de uma investigação independente, ou seja, a historicidade da paisagem concerne aos seus dados estéticos.

A história da paisagem, para Cesare Brandi, está configurada nos estratos que configuram o palimpsesto que é a paisagem, que estão identificados nas transformações e constâncias identificadas nos elementos naturais e são reconhecidos pelas marcas deixadas na materialidade das obras de arquitetura, através de centros históricos, praças, jardins, cidades, na continuidade do tecido urbano que adentra as velhas estradas e cruza a natureza. São traços deixados pelas antigas civilizações, que ainda hoje configuram as belezas da paisagem e interessam aos historiadores e, também, aos sociólogos e críticos de arte.

Para o autor, a historicidade diz respeito ao reconhecimento na presença do observador na paisagem. Desta forma, essa investigação deve vir a partir do que se apresenta na estrutura da imagem, por acreditar que não se pode compreendê-la no passado ou a partir do longo processo da sua constituição, que não é possível interpretá-la a partir do contexto social em que foi criada, nem mesmo sobre o que está implícito na descontinuidade dos contínuos presentes pelos quais passa. O reconhecimento dos dados históricos, portanto, deve vir da compreensão da pilha de informações que estão expostas na própria estrutura da imagem no instante presente. Com isso, colocou a dimensão da experiência da percepção na premissa do tempo presente. Aqui, Brandi afirmou seu pensamento com base nos conceitos de Foucault:

Para esses, muito mais do que a descrição de influências, tradições e continuidades culturais, é importante revelar a coerência interna, a compatibilidade: “não a alma ou sensibilidade de uma época, não os grupos, escolas, gerações ou movimentos, nem mesmo o carácter do autor no jogo de trocas que anotou a sua vida e a sua criação, mas a estrutura de uma obra, de um livro, de um texto”.³⁴³

Nessa investigação sobre a historicidade da figuratividade da paisagem, o autor considera que se deve compreender a estrutura do mundo físico e a condição formal, que são fundamentais para a realização da experiência que está na relação com o mundo objetivo e, também, o que é subjetivo. Com isso, localizou o caráter ontológico, mas esse caráter não pode ser condicionado a uma busca para compreendê-la no sentido dos processos do homem na natureza, porque a sua condição material e formal prioriza a obra no tempo presente e no

³⁴³ “Per queste, assai più della descrizione delle influenze, delle tradizioni, delle continuità culturali, conterà rivelare la coerenza interna, le compatibilità: ‘non dunque l'anima o la sensibilità d'un'epoca, non già i gruppi, le scuole, le generazione, o i movimenti, e neppure il personaggio dell'autore nel gioco di scambi che ha annomato la sua vita e la sua creazione, ma la struttura propria di un opera, di un libro, di un testo’” (BRANDI, 1974, p. 21, tradução minha).

espaço. Brandi fez aqui uma referência à investigação sobre a ocorrência do momento presente em si, quando o pensamento a formula e a compreende. Trouxe a dialética da história justamente no que é deduzido pela história, isto é, do passado, portanto, considera que essa se constata, mas não se pré-determina:

Não se trata, portanto, de rejeitar a concepção dialética da história, desde que não se pretenda, assim, regularizar o curso da história de acordo com um esquema que não deve ser imposto, mas emergir de tempos a tempos do desenvolvimento histórico real, que irá prosseguir em solavancos e como efeitos à distância. Tanto mais, isto deve ter levado em conta para a história da arte, mesmo que não seja a história do aparecimento no mundo da obra de arte como pura realidade, mas como a história do aparecimento no mundo da obra de arte, uma vez que aqui, mais do que na história econômico-política, a periodização será aparente e não homogênea, e o entrelaçamento da intencionalidade, cuja motivação deve ser procurada principalmente no indivíduo perante as forças ambientais, irá substituir um jogo dialético individual na origem dessas grandes ondas de fluxo e refluxo que a própria história da arte parece produzir nas suas grandes sucessões: por exemplo, do românico ao gótico, ao renascentista, ao barroco, apenas para nos contermos no desenvolvimento histórico mais conhecido e familiar para nós. E como é que a dialética estrutura constitucionalmente a própria proposta do objeto em ablação criativa – “aquilo a que chamámos a constituição dialética do objeto” – assim, como uma cadeia de reações, na sua maioria irrecuperáveis e rápidas, a contraposição de um artista a outro, de um gosto a outro gosto, o tecido complexo da materializa uma época.³⁴⁴

Do início ao fim do pensamento especulativo sobre a arte, Brandi advertiu sobre uma bipolaridade, especialmente no ponto em que acontece o olhar do indivíduo sobre a arte. Neste sentido, a história da obra de arte na intervenção de restauro não foi tratada de maneira diferente, mas foi diretamente relacionada ao tempo da ação de restauro, a partir de uma concessão dialética, que não diz respeito somente à história da epifania da arte, nem mesmo busca a história partindo do princípio de uma causa que tem como resultado um efeito. Sendo assim, Brandi afirma que o receptor não deve interferir onde não vai intervir, pois este pensamento está no nível da busca de uma causa que pode ser em relação à forma ou a uma

³⁴⁴ “Non si tratta pertanto di rifiutare la concezione dialettica della storia, purché non si pretenda, con questa, di regolarizzare il corso secondo uno schema che non deve essere imposto, ma emergere di volta involta dallo sviluppo storico effettuale, che procederà a sbalzi e con effetti a distanza. Tanto più questo dovrà tenersi presente per la storia dell’arte, anche se non si trate di storia dell’apparizione nel mondo dall’opera d’arte come realtà pura, ma come storia dell’apparizione nel mondo dell’opera d’arte, in quanto che qui, più che nella storia economico-politica, le perioedizzazione risulteranno apparenti e non omogenee, e l’intreccio d’intenzionalità, la cui motivazione è da ricercare in primo luogo nell’individuo avanti che nelle forze ambiente, sostituirà un gioco dialettico individuale all’origine di quelle grandi onde di flusso e di riflusso che sembra consegnare la storia stessa dell’arte nella sue grandi successioni”: ad esempio, dal romanico, al gotico, al rinascimento, al barocco, tanto per contenersi nello svolgimento storico a noi più noto e familiare. E come la dialettica struttura costituzionalmente lo stesso proporsi dell’oggetto nell’affabulazione creativa – quello che noi abbiamo chiamato la costituzione dialettica dell’oggetto” – così, com una catena di reazione, per lo più irrecuperabili e veloci, avviene la contrapposizione di un artista all’altro, di un gusto ad un altro gusto, il complesso tessuto materia un’epoca” (BRANDI, 1966, p 93-94, tradução minha).

questão ligada aos parâmetros sociais relacionados à quando foi feita, portanto, neste sentido, a própria crítica pode ser levada por diferentes sentidos.

Brandi buscou a resposta para compreender a investigação partindo da causa, no contexto do desenvolvimento científico do início do Século XX, que veio do princípio de indeterminação. Para Brandi, a indeterminação reconfigurou o princípio de causalidade da forma como era compreendida pela mecânica clássica. Assim, a questão da causa para o fato histórico vem de causas empíricas ou por experiências baseadas em regras, ou, até mesmo, por motivações que podem levar a compreender que o resultado de uma obra é consequência de uma causa. “Mas é claro que a dialética da história, justamente por ser reduzida da história, ou seja, do passado, é observada, mas não predeterminada: é uma leitura panorâmica da história expressa em uma linguagem específica, a da lógica”.³⁴⁵

A história também pode ser lida de uma outra forma, que é a causal, como um princípio complementar, como dois aspectos do fenômeno que resultam em determinações contraditórias. Para Brandi,

é a flexão com a qual articulamos o passado a um nível superior, não uma lei para conhecer o futuro no seu desenvolvimento real: nem mesmo o presente, na medida em que exige, para ser verificado, um desprendimento, uma distância, que por definição o presente, como o próprio momento da vida e as costas da história, não pode proporcionar. Daí a falácia de todas as ideologias que extrapolam o movimento dialético detectado no passado e afirmam predeterminar o desenvolvimento da história futura.³⁴⁶

Portanto, a reflexão sobre a história da obra de arte deve recusar qualquer reconhecimento na sua forma individualizada como realidade pura. A investigação deve manifestar plenamente como história da sua aparição no mundo. Esse reconhecimento deve vir de um indivíduo em frente a obra e da manifestação do lugar na força do momento presente da obra, compreendendo que sua história não é linearmente homogênea e não deve buscar o contexto econômico ou os aspectos psicológicos do artista ou do contexto social humano, mas deve ser reconhecida na própria matéria disponibilizada no momento presente.

³⁴⁵ “Ma è chiaro che la dialettica della storia, appunto perché desunta dalla storia, è cioè dal passato, si constata, ma non si predetermina: è una lettura panoramica della storia espressa in un determinato linguaggio, in quello della logica” (BRANDI, 1966, p. 92, tradução minha).

³⁴⁶ “è la flessione con cui ci articoliamo il passato, a livello superiore, non una legge per conoscere il futuro nel sviluppo effettuale: neppure il presente, in quanto necessita, per essere verificata, di un distacco, di una distanza, che per definizione il presente, come frangente stesso della vita e sponda della storia, no può dare. Donde la fallacia di tutte le ideologie che extrapolando il movimento dialettico rilevato nel passato pretendono il predeterminar lo sviluppo della storia futura”. (BRANDI, 1966, p. 93, tradução minha).

Neste sentido, por se tratar de obra de arte, não se deve ir no sentido de uma investigação sobre uma causa, ou sobre um efeito relativo à provocação de uma possível causa, ou, ainda, por uma investigação objetiva no campo das ciências exatas, nem mesmo reconhecer a estrutura física a partir de uma análise previsível, nem buscar uma possibilidade quantitativa ou uma análise estatística. Mas se deve compreendê-la partindo de dois pontos em um mesmo fenômeno, porque assim a determinação é sempre contraditória. Para Brandi, a questão deve ser colocada da seguinte forma:

Agora, a história é feita do passado, não há história do presente: no presente, para a história, há um desdobramento no ato que vem a ser conhecido através do testemunho. A arte, por outro lado, não é dada no passado, não se refere a ela de uma forma testemunhal. A arte está no presente.³⁴⁷

Brandi considerou que a história e a crítica devem ser vistas de duas formas: primeiro, por uma indagação sobre a estrutura da obra, no instante da presença do observador no momento que se deu a experiência; segundo, como uma indagação sobre o significado, ou como uma indagação científica.

Sobre a historiografia de uma paisagem, deve-se buscar a estrutura que resulta sobre o que se apresenta na imagem, no conjunto entre a velhas e as novas intervenções, ou nas partes abandonadas, faltantes ou já transformadas. Porém, esse reconhecimento esclarece sobre a impossibilidade de uma história na sua totalidade, que, desta forma, demonstra a descontinuidade em lugar do que se busca compreender como “*continuum* da história”. Também é um reconhecimento que não deve buscar a história como um conto (narrativa), ou reconhecer o fato, ou fatos históricos, na busca de uma causa ou uma finalidade.³⁴⁸ Sobre isso, Brandi esclarece: “Mesmo uma história que se diz universal nada mais é do que uma justaposição de algumas histórias locais, no sentido de que (ou entre os quais) os espaços vazios são muito mais numerosos que os cheios”.³⁴⁹

³⁴⁷ “Ora, la storia si fa del passato, non c’è storia del presente: nel presente, per la storia, c’è uno svolgimento in atto che viene ad essere conosciuto mediante per una attività testimoniale. L’arte invece no si dà nel passato, non se ne riferisce in via testimoniale. L’arte è nel presente” (BRANDI, 1966, p. 19, tradução minha).

³⁴⁹ “Anche una storia che sidica universale altro non è che una giustapposizione di algune storie locali, in senso alle quali (o tra le quali) i vuoti sono molto piú numenrosi dei pieno” (BRANDI, 1974, p. 292, tradução minha).

2.2.4 A astanza segundo a datità ótica

A astanza segundo da datità ótica é um ponto importante da estética brandiana e da estética de Paolo D’Angelo, nas discussões sobre o reconhecimento das obras de arte pelos dados visuais da imagem.

Paolo D’Angelo compreende que, para que essa experiência estética aconteça, deve haver uma discussão a partir de um aporte filosófico que reflita sobre a presença dos predicados estéticos que se apresentam na imagem da obra. Trata-se, aqui, da identificação das várias formas de manifestação artística, como paisagem, ambiente natural, pintura, poesia, teatro. Para o autor, “os predicados estéticos são aqueles que requerem o gosto para serem empregados, e o gosto é a capacidade de empregar termos estéticos”.³⁵⁰ Portanto, para D’Angelo, os termos utilizados devem revelar os valores que identificam tal obra, utilizando as infinitas possibilidades disponíveis.

Para D’Angelo, a propriedade estética se sobrepõe a qualidade sensível, mas deriva desta. Portanto, os termos utilizados para descrever os “atributos estéticos” não são restritos a uma língua no seu contexto atual, e existem antes mesmo do termo estético, referem-se a ornamentos, objetos danças, cantos. É importante chamar atenção que esses atributos estéticos são muito mais amplos do que se entende por qualquer atividade artística que compreendemos hoje. Para o autor, isso acontece porque existe uma experiência estética mais ampla que aquela artística.

Assim, ele não reconhece somente os termos que se referem aos dados perceptivos e aos que identificam as obras de arte, mas sim os que dizem respeito a outras manifestações: “pode ser uma forma de começar a perceber que falar de uma experiência estética pode não ser sequer uma construção puramente artificial, atribuível apenas a uma teoria”.³⁵¹ Entretanto, “constatar a existência de termos estéticos e registrar a variedade dos seus campos de aplicação ainda não significa, evidentemente, o que têm em comum e o que nos permite identificá-los”.³⁵²

³⁵⁰ “i predicati estetici sono quelli che richiedono gusto per essere impiegati, e il gusto è la capacità di impiegare i termini estetici” (D’ANGELO, 2011, p. 39, tradução minha).

³⁵¹ “può essere una strada per cominciare a comprendere che parlare di un’esperienza estetica potrebbe anche non essere un puro costruito artificiale, imputabile soltanto ad una teoria” (D’ANGELO, 2011, p. 38, tradução minha).

³⁵² “Constatare l’esistenza di termini estetici e registrare la varietà dei loro campi di applicazione non significa ancora, certamente, indicare che cosa essi abbiano in comune e cosa ci permetta di identificarli” (D’ANGELO, 2011, p. 39, tradução minha).

Desta forma, o autor compreendeu que esses termos podem vir de outras épocas e, muitas vezes, fazem referência a aspectos de valores, que podem utilizar uma série de termos distintos, como acontece com os que consideram as avaliações emotivas e acabam utilizando termos que não são estéticos, mas são descrições sentimentais, portanto, querem distintas teorias para que possam ser discutidos e identificados.

Assim, D'Angelo compreendeu que os termos valorativos são importantes, mas não suficientes, e defendeu que se deve criar critérios de identificação, que muitas vezes podem ser *louváveis* e, em outras ocasiões, poderão ser *censurados*,³⁵³ mas o filósofo considera que, mesmo compreendidos de maneiras diferentes a cada tempo, “continuam a ser os dois lados do mesmo processo de avaliação.”³⁵⁴ Para ele, é difícil estabelecer um *fim nítido*, mas nesses termos não se pode eliminar um empenho no sentido estético, ou “o esforço para fechar um elenco de categorias estéticas é destinado sempre a ser frustrado”.³⁵⁵

Para melhor expressar sua ideia sobre esses termos estéticos, D'Angelo trouxe o exemplo de como Cesare Brandi descreveu uma pintura de Girolamo Romanino (1485-1566):

A circulação da luz que plastifica não só a cor, mas também a textura das figuras, dá à pintura a crisma do novo século, mas deixa a pintura com uma cadência ligeiramente terrestre, que mal é redimida pela suculência do tom. Na realidade, existe no Romanino um sabor a sumo de fruta madura, de uma cor crua como a polpa de uma melancia, mas ao mesmo tempo a pastosidade induzida pela luz, que é como se estivesse a remodelar a cor, garante uma ampla difusão, uma atmosfera de ar quente, em que a cor é produzida como uma exsudação.³⁵⁶

D'Angelo se refere à leitura feita por Brandi sobre a pintura de uma paisagem, a partir de termos muito próprios para fazer compreender a obra pelas cores, os tons terrosos escolhidos pelo artista asseguram a atmosfera de uma área quente. Assim, demonstra que o reconhecimento de uma determinada paisagem deve ser direcionado para identificar os termos estéticos contidos na imagem da paisagem, e esses são sempre passíveis de serem diferentes a cada tempo e a cada lugar. Ou seja, compreende que pode tratar-se de uma experiência sempre distinta daquela que acontece no campo científico e no campo da

³⁵³ D'ANGELO, 2011, p. 41.

³⁵⁴ “sono pur sempre le due facce di uno stesso processo valutativo” (D'ANGELO, 2011, p. 41, tradução minha).

³⁵⁵ “lo sforzo di chiudere l'elenco delle categorie estetiche, è destinato ad essere sempre frustrato” (D'ANGELO, 2011, p. 41, tradução minha).

³⁵⁶ “La circolazione di una luce che plasticizza oltre al colore anche la stessura delle figure, conferisce al dipinto come il crisma del nuovo secolo, ma lascia alla pittura una cadenza di gusto un po' terrano, che appena è riscattata dalla sugosità timbrica. In realtà c'è nel Romanino il gusto dei succhi della frutta matura, di un colore crudo come la polpa di un cocomero, ma nello stesso tempo la pastosità indotta dalla luce che è come se rimpastasse il colore, assicurando una stesura larga, un'atmosfera d'aria calda, in cui il colore si produce come un'essudazione” (D'ANGELO, 2011, p. 42, tradução minha).

experiência do cotidiano. Considera-se, assim, que não há “pretensão de demonstrar a nossa escolha, mas apenas argumentá-la e de torná-la plausível”,³⁵⁷ porque acredita-se que os termos estéticos devem vir não para demonstrar as nossas escolhas, ou para ir na busca de descobrir as determinações e escolhas feitas no momento da criação da obra, mas, sobretudo, para D’Angelo, deve-se observar como a escolha dos dados óticos foram empregadas. Esses predicados estéticos não pertencem a uma classe, “porque é precisamente disso que se trata, uma escolha”.³⁵⁸

Assim, para D’Angelo, ao analisar se uma paisagem é arte ou não, é preciso levar em conta que sempre existe uma relação com um juízo e uma valoração feita sobre o passado, mas nunca se deve ir no sentido da busca dos motivos adotados por aqueles que viram as paisagens anteriormente, porque esses serão sempre obscuros. Uma tentativa de avaliar se a paisagem é ou não arte nunca é decisiva, não se pode ter a pretensão de fechar em uma redoma uma definição sobre “as variáveis históricas dos fatos artísticos”, pois isso seria uma tentativa de afastar ou negar “o procedimento efetivo do reconhecimento” ou “que o conhecimento da artisticidade implica sempre, inevitavelmente, o reconhecimento de um valor estético”.³⁵⁹

Portanto, para D’Angelo, a arte figurativa é diferente das artes verbais, “uma vez que a poesia usa sinais arbitrários sucessivos no tempo, e a pintura usa sinais naturais copresentes no espaço, segue-se que os verdadeiros objetos da pintura são corpos, e os da poesia são ações”.³⁶⁰ Assim, para saber se uma paisagem é ou não uma obra de arte, deve-se tratar e buscar sobre o que se vê.

O estudo de Cesare Brandi sobre os códigos expostos pelas obras de arte no momento do reconhecimento e também sobre a crítica foi tratado especialmente em *Teoria Generale della critica*, de 1974, quando demonstrou a sua estética nas escolhas feitas pelo artista no processo de constituição do objeto, e sobre a percepção da obra, coextensiva ao espaço que pertence.

Cesare Brandi criou alguns termos para construir seu pensamento sobre a estética da obra de arte. Com o termo *astanza*, buscou identificar o momento do reconhecimento da

³⁵⁷ “non avremo la pretesa di dimostrare la nostra scelta, ma soltanto di argomentarla e di renderla plausibile” (D’ANGELO, 2011, p. 44, tradução minha).

³⁵⁸ “Perché appunto di questo si tratta, di una scelta” (D’ANGELO, 2011, p. 45, tradução minha).

³⁵⁹ “che il riconoscimento di artisticità implica sempre, inevitabilmente, il riconoscimento di un valore estético” (D’ANGELO, Paolo, 2011, p. 57, tradução minha).

³⁶⁰ “Poiché la poesia si serve di segni arbitrari successivi nel tempo, e la pittura di segni naturali compresenti nello spazio, ne segue che i veri oggetti della pittura sono i corpi, e quelli della poesia sono le azioni” (D’ANGELO, Paolo, 2011, p. 170, tradução minha).

obra de arte, no tempo presente, que diz respeito ao átimo da percepção dos dados óticos, que acontece com a visão. Trata-se do que acontece com a consciência ao perceber um objeto coextensivo ao espaço. Brandi compreendeu esse momento como um esquema espontâneo, como um dado comum que acontece a cada percepção e para cada estado de consciência, mas, por ser uma percepção visual, é mais acentuado, pois pode acontecer com qualquer coisa, como um objeto inanimado, uma pessoa ou um animal. Portanto, a forma como se percebe um espaço, que vem do esquema espontâneo da percepção, pode ser acessada por diversos eixos de organização primária. Na *Gestalt-psychologie*, Brandi estudou sobre a forma que percebemos um objeto e, assim, definiu que a percepção de um objeto é estruturada junto ao espaço – e sobre essa percepção no espaço se dará uma *flagranza*. Trata-se, aqui, da base da perspectiva que se apresenta na relação comum entre a *astanza* e a *flagranza*. Essa percepção adverte que o objeto pertence ao espaço.

O reconhecimento de uma obra de arte, para Brandi, diz respeito ao que chamou de *dados óticos*, que são as escolhas feitas pelo artista durante o processo de constituição do objeto: quando escolhe o uso de determinada luz que possa produzir mais ou menos sombras, assim como as cores que foram representadas desde a antiguidade como elementos de códigos, as linhas que podem indicar um limite, um centro de irradiação do espaço, ou podem, também, indicar direção e profundidade. Além do claro e escuro, que na pintura pode representar o volume em três dimensões, já na arquitetura e na escultura realiza planos que podem fixar a luz e a sombra. Em um segundo momento, Brandi tratou sobre o que acontece com a consciência quando percebe a obra, na conformação dos dados óticos que se resume fenomenologicamente e reconhece que é sempre percepção visual de alguma coisa.

Para Brandi, os códigos que se apresentam à consciência não são vistos e reconhecidos isoladamente, ele compreendeu, assim, a paisagem no contexto e na relação, onde se apresentam todos os objetos que a constituem, como as obras de arquitetura, uma escultura, um jardim, um centro histórico, uma cidade, uma ruína – tudo deve ser reconhecido junto ao espaço natural em que a paisagem está inserida. Esse reconhecimento é uma experiência que compreende a unidade dos dados figurativos que definem e identificam a estética de cada paisagem.

Sobre isso, Roberto Barzanti comenta sobre a forma que Brandi reconhece a paisagem: “A paisagem que vemos é efetivamente decifrada utilizando códigos que derivam da educação e se referem à pintura não menos do que à natureza”.³⁶¹ Para Brandi:

Os próprios termos que devem ser utilizados para descrever essa planície maravilhosa são termos de pintura: a sua luz não é a do sol, mas a que se dá como um denominador comum às coisas. É a luz que iguala e distingue, caracteriza e unifica: e a cor, de fato, já não é cor ou mal é cor como diferenciação local, quase uma “tinta simpática” à visão.³⁶²

Trata-se, aqui, do momento da recepção da obra de arte, que acontece no átimo da percepção. Esse momento foi definido por Brandi como momento *astante*, o momento em que a obra é reconhecida no instante da presença, e, por ser arte, não pode ser compreendida além do que se apresenta à visão. Conforme esclarece Paolo D’Angelo, para Brandi, a *astanza* é a realização da presença da obra de arte na realidade, mas a obra é distinta dessa mesma realidade e, ao mesmo tempo, é colocada fora do fenômeno da mesma realidade. Para D’Angelo, Brandi coloca o problema ontológico da diferenciação dessas duas realidades, em que não existe outro modo possível de se colocar como realidade, senão realizando uma *astanza*.

Assim, Brandi compreendeu o termo *astante* para indicar a particular forma de presença realizada pela obra de arte, que se reativa infinitamente naquele *eterno presente* que lhe deu vida. Trata-se de um presente que não contrasta com a sua história desde o ato do nascimento da obra, mas, por ser historicamente determinada em uma consciência, em uma época e em uma sociedade, se adequa a diferentes considerações, por exemplo: quando, em um determinado presente histórico, a obra vai ser considerada um monumento. Essa qualificação não muda a obra, que vai ser sempre a mesma, irreproduzível e irreversível, vai permanecer sempre na sua identidade pura. Assim, “a obra de arte realiza uma presença; mas sabemos que, ao realizar uma presença, a obra de arte, ao mesmo tempo, se distingue dos fenômenos [...] Mas para realizar uma presença, colocar-se como *astante* é colocar-se de um

³⁶¹ “Il paesaggio che vediamo si decifra in realtà usando codici che derivano dall’educazione e rimandono alla pittura non meno che alla natura” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 196, tradução minha).

³⁶² “I termini stessi, che si devono impiegare per descrivere questa piana meravigliosa, sono termini di pittura: la sua luce non è quella del sole, ma è quella che dà come un comune denominatore delle cose. È luce che equalia e distingue, caratterizza e unifica: e il colore, appunto, non è piú colore o lo è appena come una differenziazione locale, quasi un ‘inchiostro simpatico’ alla visione” (BRANDI, 2001. p. 62, tradução minha). Este texto, também foi publicado no *Corriere della Sera*, em 14 de agosto de 1973.

modo absoluto e original”.³⁶³ Portanto, “por *flagranza* entendemos a presença que a consciência realiza face a uma realidade existente, enquanto, por *astanza*, a presença particular que a consciência sente face à realidade pura da arte”.³⁶⁴

É uma distinção que acontece na forma que a arte se apresenta na realidade, que, por um lado, é obra de arte e, por outro, um modo de estar presente junto com as coisas comuns que Brandi chamou de realidade existencial. Dessa forma, reafirmou a obra de arte na sua *fisicidade*, que está na relação entre todos os dados materiais utilizados para a sua apresentação na realidade. Esses dados vão controlar os conceitos da Gestalt e da estrutura da imagem, e, conseqüentemente, o nascimento da imagem como puro objeto intencional que se fecha no objeto físico. Sobre isso, Paolo D’Angelo comenta que o pensamento de Brandi busca ver a forma da obra ao se apresentar ao mundo, como um “objeto” na realidade, isso é o que atesta o seu certificado de existência, que fica na oposição à *flagranza* da realidade. Brandi trata essa questão como: “a *astanza*, antes de ser essa *astanza* particular que é a obra de arte, é a *flagranza* em que se baseia a certeza da existência”.³⁶⁵

Brando explica a experiência da seguinte forma:

Se estou diante de uma obra de arte, posso não a perceber como tal; mas se a percebo, a sua presença não será menos direta e imediata, e, no entanto, essa presença estará ligada à certeza de não ser um fenômeno, de modo que não pode haver ambigüidade entre a *astanza* da obra de arte, que se revela através de uma determinada fenomenicidade, e a abstenção dos fenômenos como fenômenos em direta *flagranza*.³⁶⁶

Com essas definições, Brandi compreendeu que a base da *astanza* dos dados óticos reside na autonomia do espaço inerente à imagem. Essa fundamentação foi introduzida com base na fenomenologia quando assume os dados da estrutura da imagem através da percepção visual e, assim, a finalização vem no sentido da estrutura da percepção. A construção desses dados tem início no momento autoral da obra, que o autor chamou de

³⁶³ “L’opera d’arte realizza una presenza; ma noi sappiamo che, nel realizzare una presenza, l’opera d’arte si pone al tempo stesso altra dal fenomeno. [...]. Ma realizzare una presenza, porsi *astante*, è porsi in modo assoluto e originário” (BRANDI, 1966, p. 19-20, tradução minha).

³⁶⁴ “per *flagranza* entendiamo la presenza che la coscienza realizza a contatto di una realtà esistente, mentre, per *astanza*, la particolare presenza che a coscienza prova di fronte alla realtà pura dell’arte” (BRANDI, 1966, p. 55, tradução minha).

³⁶⁵ “L’astanza, prima di essere quella particolare astanza ché dell’opera d’arte, è la *flagranza* su cui si fonda la certezza della esistenza” (BRANDI, 1966, p. 62, tradução minha).

³⁶⁶ “Se mi pongo di fronte ad un’opera d’arte, può darsi che non la recepisco in me come tale; ma se la recepisco, la sua presenza non sarà meno diretta ed immediata, eppure a questa presenza si conetterà la certezza del suo non essere fenomeno, talché non potrà esservi ambigüità tra l’astanza dell’opera d’arte, che mi si rivela attraverso una determinata fenomenicità, e il porsi *astante* del fenomeno come fenomeno in diretta *flagranza*” (BRANDI, 1966, p. 20, tradução minha).

códigos, que estão contidos na consciência do artista que vai escolher em utilizar determinadas técnicas e não outras, vai utilizar determinadas cores ou formas para realizar e expressar materialmente uma imagem. Conforme colocado por Brandi, o momento *astante* é o momento da revelação da imagem pelos dados modelados, quando passa a ter uma relação entre volumes, cores, luz, sombras e linhas, que expressam a estrutura espacial da imagem. Neste caso, Brandi chamou a atenção sobre a matéria, e como ela pode interferir nas características e na forma final da obra, trazendo o exemplo de uma pintura em aquarela ou a óleo, que são técnicas distintas e, assim, podem interferir no resultado final da imagem.

Cesare Brandi colocou o momento do reconhecimento não sob uma visão restrita da obra de arte na sua individualidade, mas tratou da percepção como uma experiência que não pode acontecer fora da relação da obra com o espaço e com o tempo que a circunda. Na prática, é importante salientar que, no mesmo sentido, o reconhecimento também não pode acontecer fora da relação do espaço e do tempo, porque o espaço e o tempo são parte do conteúdo da imagem.

Nesta relação, Brandi confirmou que não é possível que a estruturação originária da percepção induza o objeto percebido a uma semantização automática daquele objeto, porque a legibilidade do objeto o separa de um plano diverso ou de um diverso momento da consciência. Desta forma, Brandi reconhece que essa exigência não antecipa a *astanza*, mas a revela na *flagranza* no seu modo originário, autônomo de produzir-se na percepção. Brandi compreende que, neste instante, o objeto da percepção visual coloca o espaço como objeto, e compreende que o próprio céu azul ou nebuloso, é objeto. Trata-se aqui da análise fenomenológica que concebe esta continuidade.

Brandi reconhece que esse espaço pertinente não é configurado pelo exterior do objeto, mas sim pelo interior do objeto externo: “Por essa razão, a área espacial relevante é configurada não do exterior para o objeto, mas do interior do objeto para o exterior; é uma auréola invisível que o objeto desenvolve e que pode entrar em conflito com outras áreas espaciais”.³⁶⁷ Sobre essa questão, ele trouxe como exemplo o direito de visão ou (vista) de uma paisagem: “Por exemplo, o direito de ver, a proibição de construir – ou plantar outras

³⁶⁷ “Per questa ragione l’area spaziale pertinente viene a configurarsi non dall’esterno all’oggetto, ma dall’interno dell’oggetto all’esterno; ‘un alone invisibile che l’oggetto sviluppa e che può entrare in conflitto con altre aree spaziali” (BRANDI, 1974, p. 279).

árvores – além de um certo limite, tudo isso corresponde ao reconhecimento de um espaço pertinente que não coincide com o espaço efetivamente possuído”.³⁶⁸

Trata-se, para ele, da contiguidade que pode vir também sem conflito. Depois de compreender essa questão a respeito do problema da expansão sobre um lugar vazio, chamado de *vazio de poder*, a colocou no sentido do espaço disponível, quando perde o seu conteúdo primordial, que chamou de (centro) irradiante. Para Brandi, é uma oposição que está na base do contexto espacial que acontece entre a *astanza* e a *flagrança*:

Todas as modalidades de *astanza*, que são dadas através da percepção óptica, são baseadas na pertinência de uma área espacial ao objeto ou imagem: mas enquanto na experiência vivida essa pertença de área ou se cristaliza em instituições legais ou faz parte do vasto e ilimitado mosaico de áreas espaciais contíguas, que é justamente o espaço da experiência; na *astanza*, a pertença a uma área será excluída desse mosaico e vai se elevar a uma espacialidade autônoma, por assim dizer imponderável, afastada da gravitação. Então, a oposição que já caracteriza o espaço inerente em relação ao espaço ambiente, irá se tornar evidente na oposição da espacialidade inerente a todo o espaço da experiência.³⁶⁹

O problema foi colocado sobre os espaços autônomos e individuais, bem como na relação desses espaços com o espaço do ambiente, e sobre o espaço pontuado pelo pensamento moderno, em relação às configurações espaciais mais antigas e aos espaços criados pela “abstrata geometria euclidiana”.³⁷⁰

Assim, Brandi colocou na base da *astanza* dos dados óticos a autonomia do espaço inerente à imagem,³⁷¹ portanto, é um fato de expressão, e não um fato de conteúdo, mas se refere à declinação da forma, pertencente ao plano da experiência. Sobre isso, estabeleceu que a substância só vale quando se torna forma. Desta forma, o tema da espacialidade é o que engloba todos os problemas relativos à forma dos dados óticos. “Mas, neste ponto, pela especificidade que a espacialidade assume no campo da arquitetura, devemos primeiro

³⁶⁸ “Ad esempio, il diritto di veduta, la proibizione di costruire – opiantare alberi di altro fusto – al dilà di un certo limite, tutto ciò corrisponde al riconoscimento di un spazio pertinente che non coincide con quello effettivamente posseduto” (BRANDI, 1974, p. 279, tradução minha).

³⁶⁹ “Tutte le modalità dell'astanza, che si danno attraverso la percezione ottica, si baseranno su questa pertinenza d'un'area spaziale all'oggetto o all'immagine: ma mentre nell'esperienza vissuta questa appartenenza di area o si cristallizza addirittura in istituti giuridici o rientra nel vasto, illimitato mosaico di aree spaziale contigue, quale è appunto lo spazio dell'esperienza; nell'astanza, l'appartenenza di area si eccettuerà da quel mosaico e assurgerà a spazialità autonoma, per così dire imponderabile, sottratta alla gravitazione. Allora l'opposizione che già caratterizza lo spazio inerente rispetto allo spazio ambiente, si evidenzierà nell'opposizione della spazialità inerente a tutto lo spazio dell'esperienza” (BRANDI, 1974, p. 280, tradução minha).

³⁷⁰ BRANDI, 1974, p. 280.

³⁷¹ BRANDI, 1974, p. 281.

examinar o modo fundamental da espacialidade inerente à imagem, uma abstração feita pela tectónica arquitetónica”.³⁷²

Neste sentido, encaminhamos a discussão conforme recomendado por Cesare Brandi, ao reconhecimento dos códigos da arquitetura, como fundamento essencial para a compreensão da paisagem.

2.2.5 O reconhecimento (dos códigos) da arquitetura

Cesare Brandi teve um olhar especial e dedicou grande parte de seus estudos à arquitetura, especialmente em *Arcadio o della Scultura: Eliante o della architettura*, de 1956, quando tratou do problema a partir de uma complexa teoria capaz de introduzir um novo olhar sobre a arquitetura como obra de arte. Esse estudo teve início, especialmente, no campo da crítica, sobre as intervenções da arquitetura funcionalista e organicista nos antigos centros urbanos e ao exercício de projeto propostos por arquitetos e críticos favoráveis a essas correntes, que defendiam o rompimento do espaço criado nos centros antigos. Não negou que essa arquitetura poderia ser uma obra de arte, mas sua defesa vem no sentido do não rompimento do tecido harmonioso desses espaços já consolidados há muito tempo.

Neste sentido, o autor desenvolveu a sua pesquisa sobre arquitetura buscando compreendê-la, especialmente, pelas características figurativas e pela sua importância fundamental na conformação de uma paisagem. Brandi compreendeu a arquitetura a partir da sua relação com o espaço a qual está construída. Com isso, essa relação foi colocada como a condição primordial para que uma obra de arquitetura seja considerada uma obra de arte.

Para tanto, Brandi, demonstrando sua grande capacidade crítica, partiu de um plano filosófico a partir de uma fenomenologia da história e da arte, instituindo a arquitetura como imagem, de uma profunda investigação, que proporcionou uma mudança de olhar sobre a história da arte e da arquitetura. Fez, portanto, uma leitura da arquitetura e das cidades não sob o ponto de vista da história, como uma sucessão contínua do tempo, mas a partir da sua estrutura, da espacialidade e da perspectiva criada por elas. Para Brandi, a arquitetura pertence às artes figurativas; vem de um processo intuitivo e de uma lógica que coloca a arte no campo da ação e do conhecimento. Massimo Carboni compreendeu a relação da arquitetura e da história da seguinte forma: “porque – entre as artes visuais – é precisamente

³⁷² “Ma a questo punto, per la specificità che assume la spazialità nel campo architettonico, occorre esaminare in primo luogo la modalità fondamentali della spazialità inerente all'immagine, astrazione fatta dalla tettonica architettonica” (BRANDI, 1974, p. 292, tradução minha).

na arquitetura que acolhemos o exemplo histórico-concreto – como disciplina e como operação estética – do que temos até agora retornado à reflexão brandiana em termos predominantemente teórico-filosóficos e metodológicos”.³⁷³

Sendo assim, a arquitetura, na estruturação teórica de Cesare Brandi, não nasce do processo criativo da *constituição do objeto*, como as outras artes, mas nasce de um esquema em que está fixada uma necessidade prática, e, para ser exteriorizada, é necessária uma prática que a coloque em uma relação primordial com o lugar. Essa ação necessária se trata da elaboração da tectônica e vem do saber técnico, que a converte em uma *figuratividade*. A questão foi resolvida através do *esquema kantiano*,³⁷⁴ que está no mesmo processo de escolha dos elementos para conformar a figuratividade. Nesse processo, foi introduzido o ornato, que foi discutido em *Arcadio o della Scultura: Eliante o della architettura*, quando Brandi definiu como “aquela especial fecundação fantástica em que o apoio se transforma em coluna, as vigas em arquitrave, etc.”.³⁷⁵ Portanto, o ornato é resultado do mesmo processo que leva a forma arquitetônica, que para D’Angelo, “Brandi pretende o disparo que transita na arquitetura, do esquema para a forma e, portanto, o que torna a construção não mais simplesmente tectônica, mas figurativa, em suma, ‘arte’”.³⁷⁶ Assim, afirmou que a forma não descende da necessidade, mas é o resultado das escolhas feitas durante o processo criativo.

A materialidade promovida pela tectônica foi compreendida por Brandi como responsável pela exteriorização da arquitetura, que vem de uma prática que depende da utilização de materiais disponíveis, técnicas, saberes locais e da condição social de cada comunidade. Esse lastro é fundamental para que aconteça a arquitetura como arte, como cultura, e a possibilidade de manifestação como *realidade pura*. Deste modo, legitimou-se a

³⁷³ “Perchè – tra le arti visuali – è proprio nell’architettura che scegliamo l’esemplificazione storico-concreta – come disciplina e come operatività estetica – di ciò che finora della riflessione brandiana abbiamo restituito in termini prevalentemente teorico-filosofici e metodologici” (CARBONI, 2004, p. 107, tradução minha).

³⁷⁴ No *esquematismo*, Kant encontrou as bases para colocar o esquema como responsável por uma seleção de elementos que se abrem para a figuratividade e, dessa forma, resumir a figuratividade fenomenologicamente. Esse processo vem de uma intuição e de uma lógica que coloca a arte no campo da ação e do conhecimento. Para Massimo Carboni o esquematismo “está na arte escondida nas profundezas da alma humana”. Kant, na *Crítica da razão pura*, permite “remover” a heterogeneidade constitutiva entre fenômeno e categoria: a imagem-esquema, *Bild-scheme* em Heidegger, é uma seleção elementar do real, em que o contínuo do estímulo sensorial é assumido na percepção discretamente. Carboni aqui, perceber não é meramente um registro espelhado do fato fenomênico, mas um levantamento e uma escolha dos traços pertinentes. (CARBONI, 2004, p. 53, tradução minha).

³⁷⁵ “quella speciale fecondazione fantastica per cui il sostegno si tramuterà in colonna, le travi in architravi, e via dicendo” (BRANDI, 1956. p. 129, tradução minha).

³⁷⁶ “Brandi intende lo scatto che fa transitare, in architettura, dallo schema alla forma, e dunque ciò che rende l’edificare non più semplice tettonica, ma figurativitàe, insomma, ‘arte’” (D’ANGELO, 2006. p. 89, tradução minha).

prática, uma prática profundamente relacionada às características do local que está enraizada nas informações originárias contidas nos materiais inerentes ao lugar, ou seja, quando é criada a relação primordial da arquitetura com o lugar.

A tectônica estará então para a arquitetura na mesma relação idêntica em que a conformação está para a forma, e não porque se conhece uma relação análoga, mas porque é a mesma. Na tectônica, a substância cognitiva oferecida pela necessidade prática – e é necessidade prática não só aquela que leva à casa, mas também aquela que conduz ao monumento fúnebre e ao templo – exterioriza-se, veste-se na conformação, e, nesse momento, materializando-se na intuição, determina e especifica também o conceito.³⁷⁷

Brandi coloca, desta forma, a responsabilidade do encaminhamento prático para a elaboração da tectônica, necessariamente, em uma técnica que torne possível a realização do esquema como condutor da tipologia e da forma. Com isso, evidenciou-se, mais uma vez, que a forma não descende unicamente da necessidade, mas é o resultado das escolhas feitas durante o processo criativo, incluindo os materiais inerentes ao lugar.

As escolhas para a exteriorização da arquitetura abriram um caminho por onde Brandi instituiu o ritmo na figuratividade da arquitetura. Para que isso fosse possível acontecer, seria preciso quebrar a passividade da geometria que conduz a tectônica, é a tectônica que dá o esquema do ritmo, não o ritmo. O ritmo, para Brandi, está na relação da arquitetura com o espaço e com o tempo da obra no momento da percepção, que, ao ser modulado, “torna-se indiscutivelmente em uma fenomenologia”. Trata-se de uma experiência que coloca a imagem da arquitetura, da pintura, da escultura e, incluímos aqui, da paisagem, como um valor autônomo, no qual se encontra a estética da obra de arte. Da mesma forma, coloca a arquitetura na tentativa de evitar qualquer obstáculo que a impeça de ser revelada como imagem na sua totalidade. Aqui, para Brandi, é a crítica que vai definir se é arte ou não, pois é o arquiteto que busca o ritmo como elemento funcional, compreendendo que o ritmo no espaço é tempo e o ritmo no tempo é espaço.

Essa fenomenologia do ritmo varia de acordo com o quadro de pensamento em que está historicamente inscrita: pode ter sido chamada desenho, relevo, perspectiva, composição, agora vai ser chamada linha funcional, planitude, tom. E, certamente, como a palavra varia, nem as listas podem ser obrigatórias, nem o objeto que designa permanece inalterado: assim, no desenho, se se pretendia,

³⁷⁷ “La tettonica starà allora all’architettura nello stesso identico rapporto in cui la conformazione sta alla forma, e non perché sai um rapporto análogo, ma perché è il medesimo. Nella tettonica, la sostanza cognoscitiva offerta dal bisogno pratico – ed è bisogno pratico non solo quello che porta alla casa, ma anche quello che conduce al monumento funebre e al tempio – si exteriorizza, si riveste, si elabora in conformazione, e, in quel momento, materializandosi all’intuizione, determina e precisa anche il concetto” (BRANDI, 1956, p. 124, tradução minha).

obscuramente, atingir até mesmo o ritmo da imagem, na realidade apareceu abertamente o relevo do natural através da linha, enquanto na linha funcional se pretendia circunscrever a potencialidade da linha para sugerir não apenas um esboço, mas o próprio desenrolar da forma no espaço tridimensional, e com isso o elemento do ritmo escondido mais de perto, embora o ponto de vista ainda sofra de uma posição naturalista e imitativa, em relação à pintura.³⁷⁸

Sobre isso, Paolo D'Angelo também explica que Brandi desvenda a discussão, ao fazer uma distinção entre

a realidade pura da realidade existencial, mas ao mesmo tempo, traçando a gênese da imagem, ou seja, o processo criativo, articulando nos dois momentos da constituição do objeto e da formulação da imagem, e para designar como substância cognitiva aquilo que do existente permanece na imagem e, em suma, para desenvolver toda a complexa teoria da arquitetura de sua estética.³⁷⁹

D'Angelo observou ainda que Brandi, nesse momento, buscou um caminho por onde reorganizou profundamente o conjunto da sua teoria, demonstrando que a arte nasce como realidade pura, totalmente separada da consciência, em uma epifania irreduzível e totalmente fechada em si mesma. Trata-se, portanto, de um processo que liga de forma permanente a ação ao conhecimento, que só se tornam diferentes se puderem ser resolvidos na ligação da imagem e da figuratividade.

A arquitetura para Brandi é a arte mais complexa de ser compreendida, principalmente pela dificuldade e pelos equívocos que vêm desde os primeiros estudos sobre as construções arquitetônicas, que não foram compreendidas como uma *aspiração à forma*. O autor trouxe essa questão, especialmente, ao discutir sobre a relação entre o “o antigo e o novo nas antigas cidades italianas”,³⁸⁰ colocando a preservação dos centros históricos e urbanos como um problema urbanístico e estético. Trata-se de um problema definido a partir de uma dificuldade de entendimento das obras de arquitetura, por serem reconhecidas, por um lado, como um bem utilitário, quando denominadas capela, casa, teatro, sendo assim

³⁷⁸ “Tale fenomenologia del ritmo varia a seconda della cornice di pensiero in cui storicamente si iscrive: si poté chiamare disegno, rilievo, prospettiva, composizione, ora si denominerà linea funzionale, plasticità, tono. E certo, variando nella parola, né gli elenchi possono essere mai tassativi, non rimane inalterato neppure l’oggetto che designa: così nel disegno, se oscuramente si voleva colpire anche la ritmica dell’immagine, in realtà vi compariva apertamente il semplice rilievo dal naturale a mezzo della linea, mentre nella linea funzionale si intese circoscrivere la potenzialità della linea a suggerire non già un mero contorno, ma lo snodarsi stesso della forma nello spazio a tre dimensioni, e con ciò si stringeva più da vicino l’elemento di ritmo che vi si nascondeva, per quanto il punto di vista risentisse ancora di una posizione naturalistica e imitativa, nei riguardi della pittura” (BRANDI, 1962, p. 58-59, tradução minha).

³⁷⁹ “la realtà pura dalla realtà esistenziale, ma al tempo stesso a ripercorrere la genesi dell’immagine, ossia il processo creativo, articolando nei due momenti della costituzione d’oggetto e della formulazione d’immagine, e a designare come sostanza conoscitiva quel che dell’esistente rimane nell’immagine e insomma a sviluppare tutta la complessa architettura teorica della sua estetica” (D’ANGELO, 2006, p. 74, tradução minha).

³⁸⁰ BRANDI, 2019, p. 33-56.

identificadas pela sua função, e, por outro lado, quando são reconhecidas como monumento por sua grandiosidade, passando a ser vistas não como arte, mas como satisfação de uma necessidade.

Ainda, colocou uma outra via de análise que é aquela sobre o ornato, quando os ornamentos são identificados isoladamente, como se não fizesse parte da gênese da criação arquitetônica. O ornato, para a arquitetura, não é um elemento decorativo, mas é parte imprescindível do processo de criação. Segundo Brandi, o ornato é o primeiro passo para a conformação acessar a forma, citando o pensamento de Brandi ao tratar sobre o ornato em:

primeiro processo imaginativo a ser inferido a partir da conformação para esvaziá-la da realidade existencial e aproximá-la da condição de pura figuratividade da imagem [...], não como uma incrustação arbitrária e subserviente, mas como uma integração original da nudez funcional da tectônica, a fim de ascender à imagem.³⁸¹

Brandi compreendeu essa trajetória como responsável por um desvio de olhar sobre a arquitetura, um desvio equivocadamente que a retirou do campo da estética, da espacialidade e da perspectiva. Viu, portanto, a arquitetura como parte fundamental da caracterização e da identificação e, ao mesmo tempo, responsável por grande parte do processo de conformações e sobreposições, que estão presentes na extensão das inserções impulsionadas pelas necessidades sociais e práticas individuais que permanecem, intrinsecamente, submersas nas marcas deixadas pelo tempo em uma paisagem. Neste contexto, estão inseridos os traços da história e o verdadeiro campo em que a paisagem tem sua origem, que é o da estética.

Neste processo, Brandi colocou o máximo de sua teoria, que está, justamente, na obra como uma experiência humana mediante à sua relação com o espaço, para ocupar todo o sentido para que aconteça a arquitetura como arte. Nesta perspectiva, afirmou que “qualquer grande arquitetura nasceu da intuição precisa dessa lei básica, e não da descoberta de uma nova tectônica ou técnica tectônica, nem de um novo ornato”.³⁸²

Todo esse processo pelo qual passa uma obra de arquitetura, Brandi ligou diretamente à sua inserção no espaço pré-existente e pré-ordenado, quando essa assume a sua individualidade e se coloca irredutível ao espaço existencial, em uma conformação que cria um espaço incindível a ela. Desta forma, compreendeu a criação e a individualidade da

³⁸¹ “primo processo immaginifico che si inferisca alla conformazione per svuotarla di realtà esistenziale e avvicinarla alla condizione di pura figuratività dell’immagine [...] non come incrostazione arbitraria e subentrante, ma come originaria integrazione della nudità funzionale della tettonica per ascendere all’immagine” (BRANDI, 1956, p. 128, tradução minha).

³⁸² “Qualsiasi grande architettura è nata dalla precisa intuizione di questa legge basilare, e non dal reperimento di una nuova tettonica o tecnica tettonica né di un nuovo ornato” (BRANDI, 1967, p. 47, tradução minha).

arquitetura que está no espaço externo e interno a si mesma, que é independente da espacialidade criada na sua relação com o espaço existencial.

Sobre o tema da espacialidade da arquitetura, Brandi baseou-se no profundo estudo da obra do arquiteto renascentista Filippo Brunelleschi³⁸³ (1377-1446), fazendo uma síntese do seu pensamento sobre a arquitetura no plano da estética, sobre o processo criativo e sobre os temas da perspectiva e da espacialidade, que mudou a maneira do homem de ver o espaço e a conformação da imagem no seu interior.

O arquiteto italiano, conforme inferiu Brandi, colocou esses temas no caminho da fenomenologia quando introduziu no espaço-natureza uma forma contínua, incluindo os espaços dos jardins nos espaços das cidades, das praças, dos pátios. Fechou, dessa forma, o espaço no próprio homem, afirmando, como definidor da arquitetura, que sem espaço não existe arquitetura. Ao reduzir tudo o que é visível na pirâmide ótica, Brunelleschi reportou, instantaneamente, qualquer externo em um interno, conforme afirmou Leon Battista Alberti (1404-1472) no seu *Trattato sulla pittura*, de 1429-1935. Dessa forma, Cesare Brandi concorda que Brunelleschi, ao colocar o tema da espacialidade da arquitetura, introduziu toda a arte figurativa no tema do interno e a questão da espacialidade no ato da percepção, ou seja, para ele, a consciência era responsável pela formalização da espacialidade dos dados formais, a partir dos dados fenomênicos.

O nascimento da nova arte do Renascimento na Europa aconteceu em um momento inclinado para a construção de um novo mundo, que compartilhava com o pensamento humanista. Foi neste contexto que Brunelleschi se voltou à cultura do passado para criar a nova arte. Para o arquiteto,

O "fatto novo" é, portanto, esta aceitação do elemento arquitetônico antigo, não como uma transposição de outra palavra de outra língua, mas como uma palavra sem correspondente em outra língua. E foi o conjunto destas palavras sem correspondente, intraduzíveis, que teve de recuperar um sentido não tanto com base no contexto antigo de onde vieram, mas no sentido do novo em que foram inseridas.³⁸⁴

³⁸³ Brandi dedicou vários ensaios e capítulos de algumas de suas obras mais importantes sobre a obra de Filippo Brunelleschi (1377-1446). Especialmente em *Eliante o dell'Architettura*, de 1956, e *Codice e struttura nelle arti figurative com um corso monográfico sul Brunelleschi*, de 1967-1968.

³⁸⁴ "Il 'fatto nuovo' è dunque questo accettare l'elemento architettonico antico, non come una trasposizione di altro vocabolo di altra lingua, ma come parola senza corrispondente in altra lingua. Ed era l'insieme di queste parole senza corrispondente, intraducibili, che da allora dovevano recuperare un senso non tanto in base al contesto antico da cui risultavano, quanto in senso a quello nuovo in cui si inserivano" (BRANDI, 1956, p. 146, tradução minha).

Assim nasceu a nova arte e a nova arquitetura, não como uma cópia do antigo, mas no entendimento da constituição da obra a partir de uma análise fenomenológica da estética, quando a obra ingressa no mundo e é apresentada aos olhos e à mente. Desta forma, colocando o desenho no sentido da imagem, Brunelleschi compreendeu a independência do artista no processo de constituição da obra, rompendo, assim, com o significado simbólico da arte.

A arquitetura foi usada no Renascimento como uma “estaca” na criação da nova espacialidade. Com isso, a linha deixou de ser um limite de separação do espaço. Para Leon Batista Alberti (1404-1472), a linha “torna-se desenho, passa da geometria plana para o espaço tridimensional, que pretende resumir dentro de si mesmo: e como tal, o desenho, tendo-se tornado o tema de espaço, passará como base de todas as artes figurativas”.³⁸⁵

Segundo Brandi, a questão foi apresentada por Brunelleschi na “dimensão espacial inalienável da arquitetura”, ou seja, “aquela do interno e externo”; tanto o interno como externo e o externo como interno, esta em oposição, mas não em contradição, a função estrutural a qual se determina a espacialidade arquitetônica. Nesta dimensão, “o problema era tornar o exterior com a mesma espacialidade que o interior, ou seja, imune, não afetado pelo espaço-ambiente, a matriz da sua própria espacialidade, dentro da qual, nota-se, tornou-se interno a si próprio”.³⁸⁶

Com esse rigor construtivo, Brunelleschi conjugou o seu pensamento em uma linha não traduzida no seu significado, mas partindo de uma leitura efetiva sobre a proporção homogênea da perspectiva que delinea o espaço da perspectiva na continuidade do espaço-natureza. Brandi compreendeu que não se trata de uma semelhança, mas de uma ordenação como aconteceram com os espaços dos jardins que foram ordenados no ritmo contínuo do espaço das cidades, das praças e dos pátios.

Desta forma, Brunelleschi reduziu o campo visual na pirâmide ótica e, assim, concebeu e repassou tudo ao espaço interno e externo, introduzindo a arte do Renascimento e toda a arte figurativa ao tema do interno. Trabalhando desta forma, abriu a *estrutura em profundidade*, na perspectiva vista por ele como uma descoberta que não está diretamente ligada a uma acomodação com o espaço natural.

³⁸⁵ “diviene disegno, passa dalla geometria piana allo spazio tridimensionale, che intende compendiare in se: e se come tale il disegno, divenuto la sigla dello spazio, passerà alla base di tutte le arti figurative” (BRANDI, 1956, p. 155, tradução minha).

³⁸⁶ “Il problema era di rendere l'esterno con la stessa spazialità dell'interno, e cioè immune, indenne dallo spazio-ambiente, matrice della propria spazialità, entro cui, si noti, divenisse interno a se stesso” (BRANDI, 1956, p. 161, tradução minha).

Cesare Brandi discutiu a questão sobre a forma que a figura assume no espaço, reinsertando imediatamente o espaço na figura, e com isso colocou o problema da arquitetura como interno, a partir da tridimensionalidade, quando o ponto de distância diminui o objeto pela visão. Interrogou: “ou seja, para os problemas da estrutura em profundidade, mas esta estrutura em profundidade, que nada mais é do que relatar o espaço na figura?”³⁸⁷

Com esta configuração, Brandi reconhece a paisagem na relação da arquitetura com o espaço, e esta relação conforma a imagem com todos os elementos figurativos que a circunda. Portanto a paisagem estética, está conformada na estética da arquitetura.

Com este novo repertório, Brandi reconheceu que a arquitetura alterou o ritmo das praças e dos pátios, porque a arquitetura tem o seu espaço externo e interno em si mesma, mas, “quer queira ou não”, sempre compõe o espaço que a circunda. Sobre isso, Filippo Travisani³⁸⁸ reconheceu que, para Cesare Brandi, em seu plano conceitual,

Colocou a arquitetura, que, na sua interação com a paisagem e, mais geralmente, com o território, assume o carácter de urbanismo. Esta arte difícil, mesmo quando considerada na sua expressão mais estritamente monumental, nunca está desligada do contexto que a história lhe possa ter dado.³⁸⁹

Aqui, Cesare Brandi colocou o exercício da crítica da arquitetura que, sob o olhar de Cesare de Seta,³⁹⁰ foi alinhada no sentido da estrutura da forma arquitetônica na conformação do espaço e, dessa forma, tomou uma posição contrária à arte como linguagem. Neste contexto, estabeleceu o lastro da arquitetura no olhar sobre a materialidade onde está impressa a sua imagem como obra de arte, e compartilhou o reconhecimento com os valores culturais, e a arquitetura como documento e monumento. Assumiu, desta forma, o motivo que leva a uma crítica sobre o que se apresenta ao observador, afirmando seu pensamento sobre o que se revela na estrutura da imagem da arquitetura:

Se a essência da linguagem reside na comunicação, a essência da arquitetura não se revela na comunicação. A casa não comunica que é uma casa, não mais do que a rosa comunica que é uma rosa: a casa, o templo, o edifício teral se coloca, se

³⁸⁷ “ossia per i problemi della struttura in profondità, ma questa struttura in profondità, che altro è se non riportare lo spazio nella figura?” (BRANDI, 1967-68, p. 13, tradução minha).

³⁸⁸ Filippo Travisani em estudo sobre a rica concepção de ruína na Teoria da Restauração, construído por Cesare Brandi (ROMITI, 1998, p. 54-58).

³⁸⁹ “ha posto l’architettura che, nella sua interazione con il paesaggio e, più in generale, com il territorio, assume piuttosto i caratteri dell’urbanistica. Tale difficile arte, anche quando è considerata nella sua espressione più strettamente monumentale, non risulta essere mai avulsa dal contesto che la storia può averle dato” (ROMITI, 1998, p. 55, tradução minha).

³⁹⁰ Prefácio de Cerare di Seta para *Disegno dell’architettura italiana*, 2016.

tornam *astanti* ou como realidade fatural ou como a realidade da arte, mas não são meios de comunicação: só secundariamente transmitem informação.³⁹¹

Paolo D'Angelo³⁹² compreende que nesses estudos sobre arquitetura parece que Brandi fecha o problema meramente aplicativo, trazendo uma estética geral que mostra como essa pode ser verificável ou aplicável em uma arte particular como a arquitetura. Reconhece ainda a capacidade de Brandi ao emitir juízo de grandíssima respeitabilidade e “de repensar sobre novas bases a inteira história da arte”.

Aqui Brandi inclui os códigos que identificam a espacialidade da arquitetura e a sua conformação no espaço da paisagem. Com esse princípio, independente do processo que envolve as demais obras de arte, colocou o esquema na consciência do artista e, assim, fez compreender a individualidade de cada manifestação artística.

A arquitetura para Brandi passa por um processo de projeção que vai intermediar a escolha dos materiais e, neste mesmo processo, introduzir, além do ornato, o estilo como parte intrínseca da criação arquitetônica e da organização da estrutura em relação ao espaço já organizado. O esquema é colocado como uma forma de conhecimento, como responsável pelo próprio espaço interno e externo a si mesmo e, por sua vez, o espaço que o circunda. Essa relação com o espaço é o princípio básico pelo qual passa a obra de arquitetura, é o que define a artisticidade da arquitetura e é a condição fundamental para que a arquitetura seja obra de arte. Sobre esse processo pelo qual passa a arquitetura criado por Brandi, Vittorio Ugo³⁹³ compreende não como a busca em representar uma imagem, mas sim um sistema espacial estruturado que legitima e localiza o esquema como objeto físico e como código genético.

Desta forma, a estética foi colocada por Brandi no tema da espacialidade e da perspectiva, como códigos da arquitetura, que estão na relação que acontece entre o objeto manufaturado e o espaço e, que estão no sentido da imagem e da artisticidade da obra. Não se trata de uma regra fixa, mas de uma ação projetual que sempre se renova e se revela na materialidade e, desta forma, se apresenta conjunta ao espaço existente. Esse procedimento, é o resultado de um juízo de valor e não se propõe a comunicar alguma coisa. Brandi afirmou

³⁹¹ “Se l'essenza del linguaggio sta nella comunicazione, l'essenza dell'architettura non si rivela nella comunicazione. La casa non comunica d'essere una casa, non più di quanto la rosa comunichi di essere una rosa: la casa, il tempio, l'edificio termale si pongono, si rendono *astanti* o come realtà di fatto o come realtà d'arte, ma non sono tramite di comunicazione: solo in via secondaria trasmetteranno delle informazioni” (BRANDI, 1967, p. 37, tradução minha).

³⁹² D'ANGELO, 2006, p. 84.

³⁹³ UGO, Vittorio in RUSSO, 1986, p. XC.

que a arquitetura não comunica e, assim, rejeitou qualquer identificação entre a arte e a linguagem.

A relação de qualquer obra de arte com a sua espacialidade foi tema básico da estética brandiana, que é entendida como uma ligação que existe entre o espaço físico do ambiente no qual a obra é imersa, a obra com os meios físicos que portam a sua imagem e os elementos que estão presentes entre a obra e o espectador. Aqui, reconhece a identidade estética da paisagem, uma estética que por se tratar da obra de arte deve passar por um processo de constituição, que fica velado na imagem que se apresenta na realidade da existência. Esse é o caminho que conduz a crítica sobre a estrutura da mesma imagem e que refuta qualquer possibilidade de acesso ao campo formalista da paisagem, ou à qualquer redução em uma fórmula gramatical.

Em *Strutura e architettura*,³⁹⁴ obra de 1967, Cesare Brandi buscou o argumento para compreender a obra a partir da estrutura da forma, que está colocada essencialmente em relação ao espaço. O tema da estrutura foi desenvolvido para mostrar a natureza da percepção, e a totalidade do espaço/obra arquitetônica que, só é possível ser realizada na presença da imagem. Sobre isso, voltou sua atenção para os edifícios que formam o espaço urbano, os centros históricos e a paisagem, porque esses edifícios nascem em um determinado tempo, têm estilos diferentes, sugerem um uso e possuem uma diversidade de elementos, por isso não podem ser decompostos ou analisados individualmente, mas é a imagem do conjunto que deve ser analisada.

Trata-se aqui de uma abertura que é oferecida pela estrutura da obra. Com isso, Brandi introduziu o tema da espacialidade e o tema da perspectiva, que podem ser envolvidos nas várias formas de ver e, ainda, podem vir da semântica como um conceito de totalidades, como uma soma de partes. Mas a estrutura compreendida pelo crítico deve estar na sua relação com as artes figurativas, porque não faz parte de um processo que busca agregar as partes que estão próximas, ou de uma estrutura interna que não é visível no sistema externo, como um esqueleto.

³⁹⁴ Trata-se de um estudo, por onde o autor quis demonstrar, que; “A diferença torna-se então clara entre a investigação estrutural que persegue a física atômica, destinada a descobrir a estrutura última da realidade empírica, a investigação ontológica por excelência, e a investigação estrutural destinada a essa realidade que pertence ao próprio homem, da qual a atividade semântica é a arte integral e fundamental, mas que não a esgota. O outro polo é dado pela própria presença, a flagrante que a consciência da realidade: esta presença não terá, portanto, a estrutura (ontológica) da realidade, na medida em que essa realidade aberta tem na consciência uma estrutura própria, tal como é percebida, uma estrutura que compõe o sistema e que não resulta do somatório da percepção. (BRANDI, 1967, p. 27).

Para Brandi, essa estrutura que se apresenta a um observador está fora e independente do sujeito. Trata-se do que se apresenta não no *continuum* da consciência, mas no *continuum* do fluir do tempo, e diz respeito a uma totalidade simultânea que se torna um sistema fechado. Aqui, Brandi se destaca com uma notável e clara impositação para denominar este momento da presença da obra na consciência do receptor, que chamou de *astanza* – que diz respeito ao átimo do reconhecimento no instante presente, que se fecha em um sistema único na estrutura da imagem e qualquer alteração dessa relação vai repercutir sobre o sistema e vai conduzir à destruição da *astanza*, ou produz uma nova *astanza*.

A crítica da estrutura construída por Brandi diz respeito à totalidade que “será emprestada da terminologia arquitetônica, de fato a primeira afirmação clara de uma totalidade que é realizada através de relações internas, e não funciona como uma soma de partes, encontra-se na teoria Gestalt”.³⁹⁵ Esta observação diz respeito à visão de um objeto no espaço, que é o espaço da *flagranza*. A questão foi analisada por Brandi no sentido da fenomenologia, que estabelece a indissolubilidade do objeto ao espaço e, por um outro lado, não se trata da contiguidade entre *algo que contém e um conteúdo*, mas trata dos dados visuais que chamou de códigos da *astanza*, que dizem respeito ao espaço inerente à imagem que pertence ao *plano de expressão*, compreendendo a espacialização inerente não como um conteúdo, mas como uma declinação à forma que pertence ao *plano da expressão*.

Para a elaboração formal que diferencia cada espacialidade figurativa, Brandi não criou nem buscou um glossário de dados, mas indicou os dados mais imediatos que envolvem a percepção da arquitetura, como volumes, cores, luzes, sombras, modulação plástica, porque os dados que pertencem a obra de arquitetura estão nas infinitas formas de realizar a espacialização, essa é a riqueza inesgotável da história da arquitetura.

Para Brandi, a arquitetura é distinta das outras artes, porque não é um bloco impenetrável, mas é como uma forma que, ao se colocar como espaço interno e externo a si mesma, não se apresenta como a “materialidade da árvore”, mas representa uma forma de expressão que a individualiza como uma estrutura. Portanto, a visualização da arquitetura como fenômeno, da forma como coloca Brandi, mostra, no espaço da *flagranza*, o externo como externo e o interno como interno. Aqui, o código é transportado no que consiste na

³⁹⁵ “verrà mutuata dalla terminologia architettonica, in realtà la prima enunciazione chiara di una totalità che si realizza per le relazioni interne e non funziona come una somma delle parti, si trova nella teoria della Gestalt” (BRANDI, 1974, p. 95, tradução minha). Trata-se do esquema espontâneo que dispõe do material percebido organizado por diversas formas, em que resta o que é irreduzível, ou seja, o objeto estruturado em um certo modo.

estrutura da perspectiva do espaço que contém a arquitetura, trata-se da pirâmide ótica que realiza o espaço interno e o espaço externo, criado, efetivamente, pela arquitetura.

Assim, reconhecer uma obra de arquitetura não deve vir da investigação sobre o que consiste na forma e no conteúdo da arquitetura, deve vir, para Brandi, da expressão que não está ligada a uma comunicação, mas sim ao que é arquitetura na sua essência. Mas concordou que existem características da arquitetura que são vistas de forma isolada e não aparecem como um único elemento. Sobre isso, trouxe o exemplo do código da estrutura da arquitetura, demonstrando a sequência de colunas de um templo grego, que pode significar uma época de construção e o emprego de um determinado espaço relativo a este tempo, como um espaço de poder ou religioso. A coluna que se distribui entre a base, a coluna, o capitel (Ábaco, Equino Collarino) e o entablamento pode ser caracterizada como uma série de monemas ou como um sintagma. Essa configuração, que diz respeito à estrutura, não se trata de unidades mínimas que compõem a coluna, mas sim de uma “unidade da mínima presença”, onde os degraus, a base, o fuste, o colarinho, o equino, o ábaco, são a coluna.³⁹⁶

Assim, Brandi colocou os códigos que fazem parte da arquitetura como elementos fundamentais da configuração da paisagem, que dizem respeito à estrutura da forma e ficam ligados não a um significado, mas à espacialidade que expressa no momento do reconhecimento, e que se revela na sua particular estrutura dimensional que a distingue do espaço existencial, que não está mais no sentido fenomenológico que a circunda, mas na própria estrutura da arquitetura. Na sequência espacial produzida no conjunto que forma as cidades, podem ser encontradas as linhas que convergem ou divergem, que conduzem a um ponto, que se alargam, e voltam a convergir a um ponto no infinito.

Nessa mesma posição privilegiada, Brandi introduziu o ritmo na realização da fenomenologia, e assim pode ser identificado nas múltiplas modalidades de apresentação da arte, como o desenho, o relevo, a linha, as cores, as composições, a utilização da luz e das sombras, etc. São valores; não são como os elementos gramaticais, não se trata de um conhecimento, mas pode se tornar conhecimento só enquanto toma consciência de um objeto. Introduziu esses valores na própria essência da perspectiva, conforme esclareceu em *Carminé*: “não é a linha que desperta a imagem, mas é o objeto que desperta a linha, e é dado, então, numa das suas possíveis aparências”.³⁹⁷

³⁹⁶ BRANDI, 1974, p. 275-299.

³⁹⁷ “Non è la linea che suscita l’immagine ma è l’oggetto che suscita la linea, e si dà, allora, in una delle sue possibili apparenze” (BRANDI, 1962, p. 122, tradução minha).

Maximo Carboni explica o momento em que Brandi coloca a crítica em uma reatualização da obra como:

Espaço e tempo existencial – preciso deles para perceber concretamente que o objeto existente que imagino formulado está na obra de arte voltada à existência; mas servir-me-ão precisamente para testemunhar que, na forma pura perante a qual me coloco, a espacialidade e a temporalidade ideais se fundem, assumidas no status das suas condições *a priori*.³⁹⁸

Para Carboni, Brandi determina a possibilidade da revelação da arte no tempo e no espaço, quando se fundem, e para o historiador isso permeia o ritmo e leva a arte a ser revelada como realidade pura. Portanto, Carboni compreende que nesse encontro entre o tempo e o espaço, Brandi esclareceu como se dá encontro que exprime a atuação cognitiva e, assim, permite ver o que é reconhecível da figuratividade e, que neste momento ao organizar a perspectiva, introduziu o ritmo nas múltiplas modalidades que definem a fenomenologia. Massimo Carboni compreende ainda que, para Brandi, o ritmo pode ser tratado como um “sigilo” que alcança a formulação da imagem. Neste contexto, os planos etimológicos e arqueológicos da teoria ou da história também não podem ser reduzidos a um valor simbólico ou ter uma vocação estilística, nada deve ser decifrado como uma mensagem.

Segundo Vittorio Ugo, trata-se de uma relação entre a teoria, a história e a crítica, que criam territórios particulares e independentes, mas todas são necessárias uma à outra. Ugo colocou a questão da seguinte forma: se a teoria do projeto de arquitetura busca informação sobre o processo produtivo no sentido das escolhas de materiais históricos e se a crítica busca analisar a história comparando e avaliando a utilidade estética que contém determinada forma, “a teoria da arquitetura analisa, estabelece e mantém relações com todo o universo histórico do conhecimento e da cultura, com todos os modos de pensamento, com a reflexão filosófica”. E, portanto, isola claramente o campo disciplinar, controlando a permeabilidade entre os seus limites”.³⁹⁹

³⁹⁸ “Lo spazio e il tempo esistenziali – mi servono per percepire concretamente quell’oggetto esistente che immagine formulata è nell’opera d’arte tornata ad essere; ma mi serviranno precisamente per attestare che nella forma pura di fronte alla quale mi pongo si fondono spazialità e temporalità ideali, assunti nel loro status di condizioni a priori” (CARBONI, 2004, p. 30-31, tradução minha).

³⁹⁹ “la teoria dell’architettura analizza e fonda i rapporti che questa intrattiene con l’universo storico del sapere e della cultura, con l’insieme dei modi del pensiero, con la riflessione filosofica. E perciò stesso isola con chiarezza il campo disciplinare, controllando la permeabilità dei suoi confini”. (UGO, Vittorio in RUSSO, 1986, p. XCI).

2.2.6 A crítica da paisagem de Paolo D'Angelo e de Cesare Brandi

Para Cesare Brandi e Paolo D'Angelo, o reconhecimento das obras de arte, dentre elas, a paisagem, deve vir seguido por uma crítica, porque é a crítica que vai encaminhá-la como uma obra de arte e ao confronto com os critérios adotados pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

Dessa forma, colocou-se a experiência no caminho do juízo que leva à crítica, que na sua compreensão, para que essa experiência aconteça, deve haver uma discussão a partir de um aporte filosófico que reflita sobre a presença dos predicados estéticos que se apresentam na imagem da obra. Trata-se aqui de uma avaliação do valor estético que deve ser fundamentada por uma teoria que possibilite entender o que acontece entre a matéria e a imagem da obra.

A estética como filosofia da experiência influenciou profundamente a crítica de Cesare Brandi, uma crítica que teve grande importância para a arte italiana e para a arte do século XX. Trata-se de uma crítica que dá acesso a uma reflexão estética que se coloca no sentido da “história figurativa da imagem”,⁴⁰⁰ que é encaminhada sobre os dados formais da imagem. Refere-se, portanto, ao sentido da percepção da imagem, que acolhe o que o autor chamou de códigos, ou seja, são os elementos eleitos pelo artista no momento da constituição do objeto e da sua formação, para ser apresentada na realidade existente.

A crítica de Cesare Brandi foi influenciada por uma elaboração filosófica sobre a obra de arte, na qual os termos da arte foram envolvidos em um esquema encaminhado no sentido da figuratividade e pela qual reestruturou seu pensamento, marcando o valor, no campo de conhecimento, que fica entre o signo e a imagem. A questão, foi discutida especialmente, em *Segno e imagine*,⁴⁰¹ quando criou um discurso afirmando que a arte não é comunicação e, sendo assim, os princípios adotados para a elaboração de uma crítica sobre ela devem vir no sentido da cultura. Com isso, Brandi buscou desvendar a questão no que envolve as artes figurativas, na relação entre signo e imagem, e revelou a arte no seu pleno valor como imagem e como a *facie* da civilização. O caráter histórico-crítico de sua obra levantou o profundo problema dos últimos dois séculos em relação à ruptura com o passado das artes, a ruptura com a estética e com a cultura, quando a arte foi colocada na dependência de uma interpretação ou do sentimento do crítico.

⁴⁰⁰ D'ANGELO in RUSSO, 1986, p. 18.

⁴⁰¹ A primeira edição de *Segno e immagine* é de 1960, porém estamos utilizando aqui a edição de 2009.

Com esse pensamento, Brandi confirmou definitivamente “a necessidade de uma reflexão estética para o exercício da crítica” e ainda defendeu sobre a necessidade de uma crítica filosófica, especialmente ao introduzir o discurso sobre a espacialidade da obra e a sua relação com o espaço existencial.

Brandi colocou essa reflexão teórica no sentido contrário da pura visibilidade de Fiedler, e também em oposição aos críticos – chamados de *conoscitore*, que são os estudiosos, tradicionalmente conhecidos como “entendidos”, que buscam a obra partindo de uma visão reduzida a elementos gramaticais ou pelos seus significados. São observadores que para falar da arte basta “uma intuição, bons olhos e muita experiência”, atribuindo os objetos a uma classe limitada de objetos, e reduzindo esses a um “tipo” que busca suas bases em categorias.

Paolo D’Angelo reconhece que a crítica criada por Brandi é uma crítica fechada,

mas não [...] fechada ao que está fora do texto. É uma crítica que é quase asceticamente projetada para a leitura do dado formal da imagem, mas não redutível a um reconhecimento formalista, porque toda a instrumentação teórica de Brandi, como vimos, visava precisamente evitar que o estilo fosse isolado como um resquício de superfície, um inventário sem ter em conta a gênese profunda da obra.⁴⁰²

Sobre essa base, Cesare Brandi revelou sua crítica como um passo importante do seu meticuloso pensamento, em que caracterizou um método sobre a constante aplicabilidade da reflexão teórica sobre a estética. Trata-se de uma crítica que tem na sua base a *bipartição* que acontece na consciência de um receptor ao indagar a estrutura da obra. E, por uma segunda via, parte de uma indagação que vai ser determinada por uma cultura que pode influenciar o expectador. Portanto, Brandi compreendeu a crítica em uma relação dialética que acontece entre a obra e o expectador, e da forma que este deve compreendê-la no sentido do processo ultrapassado em um transcurso de tempo, que está colocado sobre um motivo que provoca o espectador, como uma ativação que diz respeito à obra na sua presença, quando este a reconhece. Mas, ao mesmo tempo, a mesma consciência vai reconhecer que se trata de uma experiência passiva que acolhe todo o processo pelo qual passou a obra, em uma instância que permanece fechada e isolada na mesma imagem.

⁴⁰² “ma non [...], chiusa a ciò che è fuori del testo. È una critica quasi asceticamente proiettata verso la lettura del dato formale dell’immagine, ma non riducibile a rilevazione formalistica, perché tutta la strumentazione teorica brandiana, lo abbiamo visto, era tesa proprio a evitare che lo stile venisse isolato come resto di superficie, inventario senza riguardo alla genesi profonda dell’opera” (D’ANGELO, s.d., p. 8, tradução minha).

Essa relação que acontece entre quem percebe e o percebido encontrou na obra de Martin Heidegger, especialmente a diferença originária que existe entre o ser e o existir, que diz: “O esquecimento do ser – escreve ele – é o esquecimento da diferença entre ser e existir. [...] O esquecimento do ser é parte da própria essência do ser, que é velada por esse esquecimento”.⁴⁰³ Para Heidegger, não se trata aqui da consequência de um pensamento descuidado, mas

o esquecimento pertence, assim, essencialmente ao destino do ser, a aurora deste destino começa precisamente como revelação do presente, na presença. Ou seja, a história do ser começa com o esquecimento do ser, mas com isso, no entanto, o ser mantém a sua essência, a sua diferença em relação com o existente.⁴⁰⁴

Dessa forma, a percepção e a recepção da obra foram introduzidas como um divisor de águas, levando a um primeiro plano, momento em que a obra fica na dependência de uma consciência que vai recebê-la e, assim, conduzi-la sobre o problema que acontece entre a imagem e a realidade. Paolo D’Angelo⁴⁰⁵ identifica esse momento pensado por Brandi como o momento em que a modernidade pensa a arte como compreensão da realidade, que está colocado sobre o caráter produtivo e construtivo da atividade artística. Entretanto, Brandi buscou a arte na sua gênese tendo como base a constituição do objeto, no momento em que a consciência do artista faz uma reflexão e uma seleção entre alguns aspectos, em vez de outros, ao tratar sobre os dados perceptivos que estarão na imagem quando apresentada à realidade. Esse pensamento já estava expresso em *Carmine* da seguinte forma: “O resultado é o objeto constituído, ou seja, uma imagem que não é de forma alguma uma duplicação do objeto, mas em que o objeto tem substância cognitiva e figurativa, dependendo do uso que a consciência faz da imagem”.⁴⁰⁶

Sobre isso Luigi Russo⁴⁰⁷ compreende que, graças a Brandi, a imagem conseguiu um investimento importante, por ser enraizada no processo da consciência, que intenciona

⁴⁰³ “L’oblio dell’essere – scrive – è l’oblio della differenza fra essere e esistente [...] L’oblio dell’essere fa parte dell’essenza stessa dell’essere, che da quell’oblio è velato”. (BRANDI, 1974, p. 82, tradução minha).

⁴⁰⁴ “L’oblio appartiene così essenzialmente alla destinazione dell’essere, che l’aurora di questa destinazione comincia precisamente come disvelarsi dal presente nella presenza. Questo vuol dire: la storia dell’essere comincia con l’oblio dell’essere, ma con ciò tuttavia l’essere conserva la sua essenza, la differenza con l’esistente” (BRANDI, 1974, p. 82, tradução minha).

⁴⁰⁵ D’ANGELO in RUSSO, 2006, p. 23.

⁴⁰⁶ “Il risultato è l’oggetto costituito, ossia un’immagine che non ha affatto il duplicato dell’oggetto, ma in cui l’oggetto ha sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell’uso stesso che dell’immagine farà la coscienza” (D’ANGELO, Paolo in RUSSO, 2006, p. 22, tradução minha).

⁴⁰⁷ RUSSO, 2006, p. 10.

através do “esquema pré-conceitual”, alimentando e definindo a dinâmica da constituição das formas culturais, tornando-se epistêmica e dando o conhecimento da *epoché* histórica.

Assim, Brandi cercou-se de um método para pontuar elementos que dispõem a arte em um movimento, que a leva a ser compreendida na sua relação como o eterno tempo presente e, dessa forma, a ser reconhecida na suspensão que acontece nesse mesmo momento presente, porque o passado não existe fora do presente e o ambiente da obra não está mais consonante ao momento da criação. Mas, em outro sentido, deve-se compreender que a obra não é permanente e imutável na sua relação com um determinável ambiente, mas é sempre relacionada a ambientes do espaço presente.

Sendo assim, a crítica brandiana não vem no sentido de uma busca de significados, ou a partir de uma decifração de signos, ou como elemento semântico, mas o autor adverte que, para todas as artes, a crítica é pertinente à expressão dos dados visuais que dizem respeito à espacialização, que se trata da visão imediata que vai ter acesso direto à imagem e, com isso, a transforma em estrutura. São esses dados que ficam responsáveis pelo aporte intelectual para a crítica que sucede o momento da *astanza*.

Neste sentido, em relação à crítica da paisagem, o autor estabeleceu que esta, deve ser descrita sobre o que acontece na relação entre os produtos do homem no espaço da natureza, que diz respeito à figuratividade de uma paisagem. Assim, para Brandi, a paisagem não é um objeto isolado, mas sim uma complexa construção, que, por nascer da estética, deve ser vista a partir dos seus dados óticos. Sendo assim, é a crítica que deve reconhecer que, junto aos dados óticos percebidos visualmente, não pode eliminar os dados sensíveis e memoriais que esses dados óticos suscitam ao mesmo tempo.

Trata-se, aqui, de uma construção filosófica e estética que, por vias distintas, se encontra na estética e na paisagem como um bem cultural e como uma construção no campo da história. Esse é um modo particular de reconhecer a paisagem e também a possibilidade que essa seja reconhecida na sua relação temporal, por meio de uma crítica conferida sobre a imagem.

Cesare Brandi fez, da mesma forma, uma crítica à história relacionada a uma experiência descrita nos termos mais comuns, que são aplicados também às obras de arte. Foi uma crítica colocada no terreno concreto sobre a percepção dos dados estéticos, que estão presentes nos códigos da história da arte. Assim, estabeleceu-se a negação de qualquer possibilidade em aceitar a crítica da história sobre alguma medida absoluta, porque a história, para Brandi, conta com uma ambiguidade estrutural na sua forma de ser entendida, que está

na raiz da intencionalidade fundamental da consciência, ao colocar a percepção no momento *astante* da realidade e, depois, quando busca interrogar sobre o que significa ou o que é arte.

Brandi colocou uma ambiguidade no que acontece com a investigação da história, primeiro quando busca a obra na sua estrutura, segundo quando busca compreender a presença do fato percebido. A primeira vai perseguir o aspecto real da história, de maneira que:

a crítica, ao visar à reinserção da obra de arte na história, e assim assumindo o ponto de recepção da estação, irá variar sobre um campo duplo, refletindo a dupla historicidade da própria obra. Mas se essa segunda fase de crítica for praticamente reduzida ou impedida pela escassez de referências histórico-culturais, isso não significa que a identificação da obra de arte como tal será enfraquecida ou comprometida.⁴⁰⁸

Portanto, Brandi diz que a crítica deve ser encaminhada na direção da estrutura da paisagem, que se coloca no tempo presente da *astanza*, ou na história da historiografia, que resulta das imagens percebidas. Neste sentido, ele acreditou na impossibilidade de uma história da totalidade, ao reconhecer a descontinuidade que acontece ao longo da continuação temporal, retirando, assim, a história do campo da lenda. Da mesma forma, o autor acreditou que a crítica, pode ser induzida a procurar uma continuação, ou um encadeamento justificado por uma causa, na busca de identificar um acontecimento final.

Com esse pensamento, Brandi se opôs à direção que coloca a história no tempo passado, na busca de um significado que explique a história por meio de uma linguagem do intelecto e da lógica. Também compreendeu que a crítica da história da arte não deve buscar o processo genético, que de maneira intencionada busca recuperar a origem da obra, nem mesmo deve vir do olhar sobre qualquer medida absoluta para distinguir dados que se sobrepõem aos dados originais, porque buscar encontrar qualquer coisa no processo que antecede a obra materializada só é possível se encontrar um significante.

Assim, o autor não aceitou a descrição das influências de qualquer tradição que possam vir das contínuas culturas, porque, para ele, não existe uma coerência interna que possa compatibilizar essa continuidade, “portanto, não a alma ou a sensibilidade de uma época, não os grupos, as escolas, as gerações ou os movimentos, nem mesmo o caráter do

⁴⁰⁸ “la critica, all'atto in cui mira al reinserimento dell'opera d'arte nella storia, e quindi assume il punto di stazione della recezione, spazierà su un duplice campo che rispecchia la duplice storicità dell'opera stessa. Ma, se questa seconda fase della critica sarà praticamente ridotta o impedita dalla penuria di referimenti storico-culturali, non per questo l'individuazione dell'opera d'arte come tale potrà ritenersi affievolita o compromessa”. (BRANDI, 1966, p. 54, tradução minha).

autor no jogo de trocas que ataram a sua vida e a sua criação, mas a própria estrutura de uma obra, de um livro, de um texto”.⁴⁰⁹

Renato Bonelli comentou sobre a estética e a crítica atuais que passam por uma grave crise, mas para ele esse é um problema da própria crítica e da forma de reconhecer a arte.

Como se pode ver, o momento presente encontra a estética e a crítica acampadas em lados opostos, uma vez que uma não foi capaz de fornecer à outra o sistema conceitual idôneo da problemática específica do seu campo. [...] Isto porque o ato determinante de compreender a obra de arte nasce e procede de uma ação crítica, e é expresso como a necessidade concreta de explicar e verificar a imagem única na instância viva da fruição artística. É a estética que nasce da crítica, não esta daquela.⁴¹⁰

Na mesma linha do pensamento brandiano, a crítica da paisagem para Paolo D’Angelo diz respeito à experiência que acontece sobre o que reflete sobre a presença dos predicados estéticos da imagem de uma paisagem. Sendo assim, deve ser fundamentada por uma teoria que possibilite compreender, entre a materialidade do que se apresenta, a percepção e a imagem daquela paisagem. Esclarecendo, desse modo, que só com esse pressuposto é possível avaliar esses predicados da arte, porque eles não dependem da lógica contida na base física da mesma obra.

A crítica sobre a paisagem estética, segundo D’Angelo, não pode ser resolvida pelos dados históricos, mas o crítico defende que se deve usar termos que possam falar da experiência estética de uma maneira que possibilite identificar as várias formas de manifestação artística, como a paisagem, um ambiente natural, uma pintura, a poesia, o teatro. Para o autor, “os predicados estéticos são aqueles que requerem um gosto para serem empregados, e o gosto é a capacidade de empregar termos estéticos”.⁴¹¹ Portanto, os termos utilizados devem revelar os valores que identificam tal obra, utilizando as infinitas possibilidades disponíveis.

⁴⁰⁹ “Non dunque l’anima o la sensibilità d’un’epoca, non già i gruppi, le scuole, le generazioni, o i movimenti, e neppure il personaggio dell’autore nel gioco di scambi che ha annodato la sua vita e la sua creazione, ma la struttura propria di un’opera, di un libro, di un testo” (BRANDI, 1974, p. 21, tradução minha).

⁴¹⁰ “Come si vede, il momento attuale trova estetica e critica accampate su posizione contrapposte, poiché l’una non è stata capace di fornire all’altra il sistema concettuale idoneo della problematica specifica del proprio campo. [...]. Questo perchè l’atto determinante della comprensione dall’opera nasce e procede dall’azione critica, e si spiega come esigenza concreta di spiegare e verificare l’immagine singola nella viva istanza della fruizione artistica. È l’estetica che nasce dalla critica, non questa da quella” (BONELLI, 1995, p. 43, tradução minha).

⁴¹¹ “i predicati estetici sono quelli che richiedono gusto per essere impiegati, e il gusto è la capacità di impiegare i termini estetici” (D’ANGELO, 2011, p. 39, tradução minha).

Essa conformação da crítica colocada por D'Angelo não impõe nada, não pode pretender alguma coisa, não busca saber sobre o significado do que está codificado, mas deve discutir sobre diversos juízos, confrontando opiniões.

Evidenciou, desta forma, a estética à luz de uma experiência por parte do artista, na experiência do observador e na própria atitude da crítica, que deve ser encaminhada sobre a busca em saber que se trata de uma propriedade que funda o valor estético. Portanto, trouxe a experiência estética como uma *metateoria*, que coloca o fenômeno em um segundo nível, trata-se de uma experiência voltada à compreensão da arte na sua verdade, mas, ao mesmo tempo, não deve influenciar qualquer outra possibilidade sobre ela. D'Angelo acredita que a crítica deve ser orientada de maneira concreta a produção artística e isso reforça a ideia de não criar qualquer possibilidade de projetá-la no sentido contrário ao que se vê, ou sobre algo distinto ao que se apresenta na imagem.

Sendo assim, considera que não é possível aceitar qualquer termo que busque uma sistematização para descrever uma experiência estética, porque cada arte é singular e abraça características muito particulares, mas, para D'Angelo, é a experiência estética que vai valorizar a arte. Demonstra-se, desta forma, a estética como teoria da percepção, como filosofia da arte, como teoria da beleza e como filosofia da história da arte, e sua estética como filosofia da experiência, mas não reconhece a obra de arte na sua excepcionalidade, fora de qualquer experiência do cotidiano, porque acredita não caber reconhecê-la no seu passado inacessível, nem mesmo projetá-la no futuro que ainda não existe. Para D'Angelo,

se a experiência estética é uma constante antropológica e, portanto, relativamente independente das variações históricas, as formas concretas em que essa experiência se sedimenta são variadas, e várias, em particular, têm sido as vicissitudes que marcaram aquilo que se constitui como o seu meio privilegiado e intencional, a própria arte.⁴¹²

Para Paolo D'Angelo, a crítica da paisagem estética, da mesma forma, diz respeito à experiência que acontece no momento presente, quando um observador percebe a presença dos termos estéticos na imagem da paisagem que se apresenta em sua frente. Sobre a paisagem, Brandi construiu sua teoria no sentido de todas as artes, entre essas, a paisagem. Compreendeu a crítica da paisagem como uma experiência que vem de uma complexa

⁴¹² “se l'esperienza estetica è una costante antropologica, e dunque relativamente indipendente dalle variazioni storiche, le forme concrete nelle quali questa esperienza si sedimenta sono varie, e varie in particolare sono state le vicissitudini che hanno segnato quella che si costituisce come suo tramite privilegiato e intenzionale, l'arte stessa” (D'ANGELO, 2011, p. 204, tradução minha).

conformação voltada a reconhecer a paisagem a partir da estrutura de sua imagem, quando um observador reconhece aquela imagem como obra de arte.

Neste sentido, os dois autores compreendem que a crítica não pode vir dos dados históricos, mas, para D'Angelo, essa deve utilizar termos que falem da experiência estética e demonstrem as várias formas de manifestação artística que se apresentam naquela paisagem. Para Brandi, a crítica de uma paisagem deve empregar os mesmos termos utilizados para escrever uma obra de arte, como a pintura, a partir do que chamou de códigos, como a luz e as cores, mas, junto a esses, os espaços criados pelas obras de arquitetura na natureza. Desta forma, os dois autores compartilham do mesmo pensamento ao afirmar que, para a crítica da paisagem, nada pode ser imposto, não pode buscar um significado, mas sim deve vir, conforme Brandi, do que se apresenta na materialidade do que é percebido, já D'Angelo compreende como dados objetivos da paisagem percebida. Mas os dois, da mesma forma, concordam que essa crítica, não pode eliminar os sentimentos e emoções suscitados pelo crítico.

Assim, a crítica está colocada na especial experiência do observador, que pode vir do cotidiano, que para D'Angelo se trata de uma “constante antropológica”, por isso independe das variações históricas. Para Brandi, a descrição crítica não deve sofrer qualquer influência das contínuas culturas e do desenrolar da história, mas sim deve vir da estrutura da própria paisagem.

2.3 O exercício da crítica da paisagem construída por Cesare Brandi

É o exercício da crítica que traz à luz a compreensão e o encaminhamento do produto da ação humana como possibilidade. O exercício da crítica ficou registrado nos escritos que Cesare Brandi fez sobre as paisagens que visitou, a partir de relatos que são referenciais atinentes às experiências vividas pelo autor, especialmente sobre as vivências na infância, que trouxeram a realidade que descreveu em um preciso desenho. Brandi mostrou o estilo do viajante que se desloca a partir de um andar calmo, elucidativo e atento a cada ambiente, com suas particularidades históricas, a cada obra de arte, monumentos, cidades e áreas de campo, esclarecendo a cada ponto que para conhecer uma paisagem é fundamental conhecer a população local, seus costumes e sua cultura. Envolveu, desta forma, uma maneira muito particular de ver a paisagem a partir dos componentes humanos, revividos a partir dos traços figurativos dos elementos que a compõem e a identificam. Roberto Barzanti, estudioso da obra brandiana, comenta que Brandi estava convencido que “não basta estudar as obras por

procura fotográfica – a narrativa transmite notas de viagem e interpretação de monumentos, textos conhecidos e contextos humildes, ambientes e arquitetura, cozinha e história num *continuum* sem fôlego”.⁴¹³

Barzanti comenta ainda que Brandi descreveu as paisagens italianas partindo de um valor moral e ético, mesmo quando fala das destruições e do sofrimento causado pela guerra, com um tom indignado ao denunciar a falta de apelo das comunidades para a salvaguarda das paisagens e do patrimônio artístico da Itália. Sobre isso, Barzanti comenta sobre a escrita de Brandi, que traz uma metáfora corpórea traduzida por uma leitura orgânica, ao desvendar o mundo “construído com o esforço humano”.⁴¹⁴

Sendo assim, por meio de uma crítica especialmente original, Barzanti acredita que Brandi mostrou sua aproximação com distintas realidades locais, nunca delineando a paisagem fora do seu contexto *teórico*, mas sempre com o mesmo empenho que descreveu sobre as outras obras de arte. A arte, para Brandi, conforme expressou Vittorio Rubiu na nota do editor da obra *A passo d'uomo*,⁴¹⁵ “portanto, à medida humana, é o seu título porque 'arte', disse Brandi, ‘não é um excedente, não é um luxo, mas uma realidade própria, aquilo que não é dado mas que o homem se dá’”.⁴¹⁶ Com essas palavras, Vittorio Rubiu afirma que Brandi descreve sobre os lugares que passou como “dentro de um desenho preciso”.⁴¹⁷ Parece, aqui, que Brandi definiu a base do seu pensamento sobre a paisagem, e, com esses princípios, a arte a partir da dupla jornada que se encontra entre a reflexão teórica e a estética, colocando ambas no sentido de uma crítica que a torna legítima e possível.

Para melhor ilustrar as paisagens reconhecidas por Brandi, nossa escolha foi buscar no próprio exemplo deixado pelo autor sienense, selecionando alguns textos que demonstram um pouco sobre o seu olhar em relação às diversas paisagens pelas quais passou. Nossa escolha, em primeiro lugar, são, especialmente, as viagens que fez em sua terra natal, Siena, localizada na região Toscana, onde descreveu as distintas paisagens que fazem parte da região. São escritos que imprimem profundos sentimentos e emoções sobre histórias,

⁴¹³ “non basta studiare le opere per procura fotografica – il racconto convoglia appunti di viaggio e interpretazione di monumenti, testi noti e umili contesti, ambienti e architetture, cucina e storia in un continuum che non lascia respiro” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 194, tradução minha).

⁴¹⁴ “costruiti con fatica dell'uomo” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 195, tradução minha).

⁴¹⁵ Brandi, em *A passo d'uomo* (2004a), descreve especialmente a viagem que fez à Rússia, e chama a atenção para as pessoas, os costumes, gentilezas, comidas. Fazendo uma experiência de cada lugar, buscando conhecer os moradores e suas formas de vida.

⁴¹⁶ “dunque a esatta misura umana, è il suo titolo perché ‘l'arte - disse Brandi - non è un sovrappiù, non è un lusso, ma la realtà propria, quella che non è data ma l'uomo si dà” (BRANDI, 2004a, p. 13, tradução minha).

⁴¹⁷ “all'interno di un preciso disegno” (BRANDI, 2004a, p. 13, tradução minha).

vivências da infância com a família, experiências com amigos, seus costumes e memórias, que foram invocadas pelo caminho percorrido entre os espaços urbanos e nos campos, e são aguçadas pela cultura e pelos sons, cheiros e sabores desses lugares.

Com essa sequência de lugares, queremos mostrar que a paisagem de Brandi não é restrita somente a uma vista, ou ao que diz respeito aos estímulos visuais, mas também queremos mostrar o quanto o autor compreendeu a paisagem com um olhar ampliado, quando inclui até as festas religiosas e as comidas típicas de um lugar. Para Brandi, isso caracteriza a cultura de um lugar e demonstra o caráter cultural da paisagem.

Entretanto, ele não ficou restrito somente a dados subjetivos e sentimentais, que é o que se compreende hoje como dados imateriais da paisagem. Ele também tratou das cidades, das praças, das perspectivas partindo da descrição sobre os aspectos materiais do espaço no tempo presente do olhar do observador atento, que compreende a historicidade do lugar a partir dos códigos que dizem respeito às obras de arquitetura, como a espacialidade, as perspectivas, bem como as cores e a vegetação, que são elementos figurativos de cada lugar que descreveu.

Partindo da sua cidade natal, Siena, Roberto Barzante na introdução de *Aria di Siena*, obra de 1987, declarou que o autor descreveu sua forte cultura ancestral, não esqueceu nomes, nem figuras, nem as identidades de um lugar que contém muitas contradições e discussões, além de “um gosto pela provocação excitante e prazerosa”. Ainda ressaltou que as descrições deixadas por Brandi são um rico patrimônio artístico e cultural da paisagem, que resultam em um fascínio nunca atenuado pelos costumes. Brandi não se restringiu somente ao espaço da cidade de Siena, mas descreveu as paisagens das cidades vizinhas e a relação conformação geográfica da região Toscana. Registrou as memórias do lugar de lutas, de convivências, de destruições, que o fizeram refletir sobre as intervenções modernas que pretendiam ficar inseridas nos centros antigos. Para Brandi, “a cidade é a própria expressão do homem, na medida em que vive com o homem e faz civilização e cria cultura, a cidade também deve ser capaz de suspender o homem do seu fluxo ininterrupto de trabalho forçado e de trabalho escravo”.⁴¹⁸ Aqui, Barzanti reconhece o valor político e uma conduta moral no seu relato, sem medo.

⁴¹⁸ “La città, che è l’espressione stessa dell’uomo in quanto vive come l’uomo e fa civiltà e crea la cultura, la città deve anche poter sospendere l’uomo dal suo flusso ininterrotto di affanni e di lavori forzati” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 199, tradução minha).

A seleção de textos busca demonstrar a crítica de Cesare Brandi sobre a paisagem, descrevendo desde os sentimentos, que eram provocados por cada lugar que passou na cidade, nos campos ao seu redor, até os costumes culturais, bem como a sua relação com o todo o território da Toscana.

Para demonstrar a crítica sobre os códigos da arquitetura na perspectiva do espaço urbano, saímos do espaço da Toscana e voltamos para a viagem que Brandi fez à Sicília em 1949, especialmente na cidade de Noto, quando descreveu a estreita e longa via. Segundo J. F. Yvars, no prólogo de *Sicilia mia*, 2017, o olhar de Brandi era como “andar e ver”.⁴¹⁹ Assim são reconhecidas as viagens de Brandi: “tudo é conforme vemos”, e essa pode ser uma síntese da forma de descrever as paisagens.

Outro desvio da Toscana foi a viagem a Veneza, onde o autor percorreu sobre a relação da arquitetura gótica com o mar e descreveu a paisagem a partir dos mesmos códigos que descrevia para narrar uma pintura. Terminamos nosso trajeto pelas viagens de Brandi voltando a Toscana, precisamente em Florença, onde o autor analisou os espaços externos das praças como espaço interno e descrevendo as perspectivas criadas pela obra de arquitetura de Brunelleschi, especialmente o *Duomo de Santa Maria Del Fiore*, quando reconheceu a perspectiva circular criada pela cúpula.

Iniciamos, portanto, pela descrição que fez do cotidiano da sua infância, a partir de uma atenção profunda sobre as ligações que acontecem entre sentimentos e sensações causadas pela experiência do andar, que aos poucos foi desvendando cada lugar, cada espaço, cada cultura. É uma experiência que acontece no momento presente e remete ao tempo percebido nos anos da infância e da juventude, que transparece nos muros e nas histórias contadas pelos mais velhos. São sentimentos e emoções provocados pelo espaço de cada paisagem a qual passou. Conforme escreveu:

Nasci numa rua bonita, nobre e escura, num edifício antigo, com sinos de ferro forjado, que os transeuntes gostavam de tilintar contra a parede. O som prateado espalhou-se, no silêncio, ajudando naturalmente à insônia. Isto, como os sinos da hora batidos no Campanone, é a memória mais distante: e agarrou-me o coração.⁴²⁰ Quando eu tinha sete ou oito anos de idade, o meu pai começou a levar-me com ele para o campo. Tivemos dois, um a que nunca fomos, e era o que estava fora de Porta Tufi. O pai tinha passado lá a sua infância e gostava muito dela. Mas a vila era pequena e nessa altura já éramos tantos que não entramos. Essas caminhadas

⁴¹⁹ “Livros de andar e ver”, a maneira islâmica, como chamava Ortega y Gasset em *El espectador* nos cadernos e apontamentos de viagem (YVARS, J.F. [prólogo] in BRANDI, 2017, p. 11).

⁴²⁰ “Sono nato in una strada bela, nobile e buia, in un vecchio palazzo con le campanelle di ferro battuto che, di note, i passante amavano di fare tintinnare contro il muro. Il suono argentino si spandeva, nel silenzio, naturalmente aiutando l’insonnia. Questo, con i rintocchi delle ora battute sul Campanone, è il ricordo più lontano: e mi stringeva il cuore” (BRANDI, 1987, p. 23, tradução minha).

para o Tufi começaram quando já estava frio; quando o óleo estava a ser feito, e a oliveira estava dentro de Siena, mesmo debaixo do Convento Tolomei, onde mais tarde fui à escola. Gostei muito daquele ar saturado da oliveira, com o calor úmido e o cheiro ácido e saboroso do azeite: e na oliveira comemos pão gorduroso, o que agora chamamos bruschetta, na vingança romana sobre o resto de Itália. E era uma fatia maravilhosa de pão com um pouco de alho e o nosso delicioso azeite sienês.⁴²¹

Brandi percebeu a paisagem na cultura de cada lugar, que também é expressa nas festas religiosas, relacionadas aos costumes, às tradições e às características da população do lugar, e à influência causada nas cidades vizinhas. Fez a conexão natural desses aspectos com as características geográficas da paisagem e da região, que têm na trama das estradas o elo de ligação com as localidades vizinhas. Sobre essa questão, Barzanti também salienta que Brandi, ao descrever sobre “a geografia de uma região reacende a nostalgia dos jogos domésticos perdidos: ‘A Úmbria é um pouco como o jogo do ganso: um caminho obrigatório com muitas praças, e aí pára-se e volta-se para trás’”.⁴²²

Em Sant'Agnese a Vignano, o santo é celebrado com uma bela missa cantada e um almoço ainda mais bonito. Os turistas, que no inverno estão todos em Siena, regressam, porque essa não é uma elegante estância de férias [...] A bela Giulia estava apenas a dois passos abaixo da Cura, e da vila podia ver Siena, que não há cidade mais nobre para ser vista de longe, compacta e desenhada como numa estampa, e uma zona rural toda variada e clara, até ao Monte Amiata, que resolve o horizonte com um flash de azul e o pôr-do-sol de rosa: a montanha mais bela da Toscana. A festa é frequentemente combinada com a neve: desta vez chove, mas o céu é arejado, sem qualquer sinal de nevoeiro, seja do lado de Arezzo, da Maremma, ou de Firenze. É uma pena que não haja jogo de bola, e que, novamente por causa da água, não haja tiroteio, nem brigidini, nem mentiras, como em outros anos: nem no parvis são assinados os camponeses, que são bonitos e civilizados nestas paragens tão próximas de Siena, mas que já não usam aqueles pamêles de palha de Florença, que agora permanecem apenas em postais, nem os envelopes, nem o avental de seda com flores.⁴²³

⁴²¹ “Quando ebbi sette o otto anni il babbo cominciò a portarmi com sé, se andava in campagna. Ne avevamo due, una in cui non si andava mai a stare, ed era quella fuori Porta Tufi. Il babbo ci aveva passato l’infanzia, e c’era molto affezionato. Ma la villa era piccola e ormai si era tanti che non ci si entrava. Queste passeggiate ai Tufi cominciavano che era già freddo; quando si faceva l’olio, e l’oliviera era dentro Siena, proprio sotto il Convitto Tolomei, dove poi andai a scuola. Mi piaceva molto quell’aria satura dell’oliviera, col caldo úmido e l’odore sapido ed aspro dell’olio: e all’oliviera si mangiava il pane unto, quello che ora per la rivalse romanesca sul resto dell’Italia si chiama la bruschetta. Ed era una meraviglia la fetta di pane abbruscato, com un po’ d’aglio e il nostro buonissimo olio senese” (BRANDI, 1987, p. 24, tradução minha).

⁴²² “La geografia di una regione riaccende la nostalgia di perduti giochi domestici: “L’Umbria è un po’ fatta come il gioco dell’oca: un percorso obbligato con tante caselle, e l’ci si ferma e là si ritorna indietro” (BARZANTI in ROMITI, 1998, p. 198).

⁴²³ “A Sant’Agnese a Vignano si festeggia la santa con una bella messa cantata e un pranzo anche piú bello. Ritornano i villeggianti, che d’inverno stanno tutti a Siena, perché questo non è un luogo di villeggiatura elegante, [...]. La bella Giulia stava proprio due passi sotto la Cura, e dalla villa si vedeva Siena, che non c’è città piú nobile a scobrirsi di lontano, compacta e disegnata come in una stampa, e una campagna tutta variata e límpida, fino al Monte Amiata che risolve l’orizzonte con un fastígio di azzurro e, al tramonto, di rosa: il piú bel monte della Toscana. La festa si combina spesso con la neve: questa volta piove, ma il cielo è arioso lo

Brandi descreveu a paisagem partindo dos costumes dos moradores da pequena cidade, as diversidades culturais provocadas pelas estações do ano, pautadas pelas temperaturas que caracterizam cada estação, expressando distintas cores que ficavam marcadas nas entranhas dos espaços urbanos e das áreas agrícolas. Aqui demonstrou uma capacidade de mergulhar com interpretações e visões restritas aos espaços internos da cidade, que remetem a sentimentos, sensações e impressões, que são retirados pelo olhar distanciado da paisagem ao fazer referência a totalidade do que vê, quando desenha a paisagem com palavras e, ao mesmo tempo, sem jamais perder as características peculiares das cores e formas, a descreve junto as belezas naturais,

Depois houve um longo período de inverno – e em Siena o inverno dura metade do ano, uma cidade cheia de encontros, onde o vento arrebate. Até março, quando a estação estava apenas começando a abrandar, o meu pai levava-me para o outro campo, para Vignano, para fazer vinho. Ele comprava o cordeiro e, na cozinha congelada em Vignano, o cozinhava o cordeiro. As raparigas camponesas poderiam ter servido, mas o pai preferiu fazê-lo sozinho.⁴²⁴

Mas para mim este passeio que significou a primavera foi o acontecimento mais bonito do ano. Finalmente deixaria Siena à sua sombra gélida. Em vez, disso adorei Siena, vista de Vignano. Nenhuma vista é mais bela: a cidade está toda estendida no horizonte com o grupo da Torre del Mangia, a torre do sino e a cúpula do Duomo no meio, e em redor de todas as casas antigas, de um belo tijolo vermelho e cinza: nos dois extremos duas pequenas montanhas, Montieri e Monte Maggio. Verdadeiramente parece pintado.⁴²⁵

A paisagem compreendida por Cesare Brandi foi abraçada por um olhar, não somente no espaço da cidade, mas viu este olhar na sua intrínseca relação com o espaço natural, descrevendo assim as características geográficas, ambientais e do espaço natural. Esses dados não foram vistos pelo autor da mesma forma que se investiga os dados científicos, mas foram descritos também como valores figurativos da paisagem, que são os mesmos

stesso, senza punta nebbia, né dalla parte d'Arezzo, della Maremma, o di Firenze. Peccato che non si può giocare a palline, e che, sempre a causa d'acqua, non c'è il tiro a segno, i brigidini, le mente, come gli altri anni: né sul sagrato si firmano le contadini che sono belle e civile da questa parti così vicine a Siena, ma non pertanto piú quelle pamèle di paglia di Firenze, che ormai restano soltanto sulle cartoline, né il bustinho, né il grembio di seta a Fiori" (BRANDI, 1987, p. 27, tradução minha).

⁴²⁴ "Poi c'era un lungo período invernale – e a Siena l'inverno dura metà dell'anno, una città piena di riscontri, dove il vento porta via. Finchè a marzo, quando appena cominciava a mitigare la stagione, il babbo mi portava nell'altra campagna, a Vignano, per tramutare il vino. Si comprava l'agnello e, nella cucina gelata di Vignano, il babbo cucinava l'agnello. Sarebbero potute servire le contadine, ma il babbo preferiva far solo" (BRANDI, 1987, p. 24-25, tradução minha).

⁴²⁵ "Ma per me questa passeggiata che significava la primavera era l'avvenimento piú bello dell'anno. Finalmente se sarebbe lasciato Siena, la sua ombra gelida. Invece mi piaceva tanto Siena, veduta da Vignano. Nessuna vista è piú bela: la città è tutta distesa all'orizzonte con il gruppo della Torre del Mangia, del campanile e dalla cupola del Duomo al mezzo, e attorno tutte case antiche, di um bel rosso mattone e grigie: ai due estremi due monticelli, Montieri e il Monte Maggio. Veramente sembra dipinta" (BRANDI, 1987, p. 25, tradução minha).

dados óticos que o autor utiliza para descrever uma pintura, como as formas e os desenhos construídos pelas linhas, curvas, volumes, conforme podemos ver nas descrições que fez sobre as características geográficas que envolvem a visão do entorno da cidade e que desvendam a paisagem que envolve a região da Toscana. Sobre os aspectos geográficos de Siena, descreveu:

Como todos sabem, Siena senta-se em três colinas, para o colocar à maneira Sienesa [...] Estes três nós são de altura nórdica, mas como Siena está longe do mar, cuidadosamente separada do mar por uma cadeia de montanhas e montes, todos arredondados pelo tempo, se não fosse pelos passos das curvas do Gerfalco, Siena está no meio de um continente, sem rios, sem lagos, se não lagos secos, como Pian del Lago, ou aqueles sedimentos do fundo primordial do lago, o Creta, e é lama seca.⁴²⁶

A percepção de Brandi sobre a história do passado vem das obras de arquitetura, sobre a cidade, acessa, assim, a história dos artistas e suas obras, que são importantes para a cultura de cada cidade, e também conformam e identificam cada paisagem. Trata-se da historicidade do lugar, que denota o tempo presente da experiência estética vivida na paisagem.

Mas talvez se possa começar a compreender, a partir deste lamentável preâmbulo, porque não se pode falar de Siena sem falar do que Siena foi, e sem querer qualificá-la como cidade morta, porque não está morta, mas sim jovial e briguenta, é sempre o que Siena foi que dá conta de Siena hoje, e se há alguma cidade que deveria ter sofrido menos com a faca do projetista, é Siena, e se algo de bom ainda permanece em Siena, é onde esta faca não ficou presa, e Siena tem as suas mutilações como uma estátua antiga que foi decapitada ou que perdeu um membro: permanece sempre uma estátua, a estátua da civilização antiga. [...] Siena permanece sempre a cidade medieval, a cidade única [...] porque é uma cidade e não um país.⁴²⁷

Mas a estrutura arcaica é o que conta, mesmo para a Siena de hoje. Esta estrutura não era arcaica no século XIII, não era arcaica no século XIV; mas tornou-se arcaica pouco tempo depois, quase depois da perda daquela superioridade política pela qual foi colocada contra Florença. A cidade voltou a fluir para dentro de si mesma, e, como reteve a mais arcaica toscana, conteve-se na sua urbanística do

⁴²⁶ “Como tutti sanno, Siena è in collina su tre poggi, per dirla alla senese, [...]. Questi tre poggi sono di nordica altezza, ma poiché Siena è lontana dal mare, accuratamente separata dal mare da catena di monti e monticelli, tutti arrotondati del tempo, se non fosse per le falcate delle tornate di Gerfalco, Siena è in mezzo ad un continente, senza fiumi, senza laghi, se non laghi prosciugati, come Pian del Lago, o quei sedimenti del fondo del lago primordiale, le Crete, ed è fango secco” (BRANDI, 1987, p. 32, tradução minha).

⁴²⁷ “Ma forse si può cominciare a capire, da questo preambolo dolente, perché non si possa parlare di Siena senza parlare di quello che fu Siena, e, senza volerla qualificare una città morta, perché morta non è, anzi gioviale e rissosa, è sempre quel che fu Siena a dar conto della Siena d’oggi, e se vi è città che meno doveva subire il coltello dell’urbanista è Siena, e se qualcosa di buono resta ancora a Siena, è dove questo coltello non s’è conficcato, e Siena si porta le sue mutilazioni come una statua antica che sia decapitata o abbia perso un arto: sempre resta una statua, la statua della civiltà antica. [...]; sempre resta Siena la città medioevale, la città unica [...] perché città e non paese” (BRANDI, 1987, p. 25, tradução minha).

século XIV, dentro do último círculo de muralhas que ainda sobrevive, ainda a abraça.⁴²⁸

Siena permanece sempre, por mais ofendida que seja pelo novo Salicotto, pela Piazza della Posta, pelo falsificado Santuário Caterno, só para mencionar os casos mais pretensiosos e desoladores: Siena permanece sempre a cidade medieval, a cidade única, neste sentido, mais que San Gimignano, mais que Viterbo, porque é uma cidade e não um país, porque é uma cidade de grandeza que tem o homem público como princípio e fim, e mede o homem, mas o homem medieval.⁴²⁹

A sensibilidade com que Brandi descreveu suas paisagens e a precisão da sua crítica são capazes de identificar todo o rigor e coerência da sua construção teórica sobre a estética. Desta forma, é possível compreender sua preocupação e apreço pelas paisagens e a forma como reconheceu a paisagem como obra de arte.

não só a beleza da cidade mas também a sua estrutura medieval, que, embora tenha sofrido vários ataques, continua a ser a mais bem preservada de todas as cidades que existem na Itália [...]

Aqueles que, no final do século passado e no início deste, tentaram recuperar um plano da cidade romana do mapa de Siena, apesar do silêncio quase absoluto das fontes, não quiseram ter em conta o fato de a estrutura urbana da cidade se ter revelado uma estrutura medieval típica e não uma estrutura romana.⁴³⁰

A partir da viagem à Sicília, na cidade de Noto, onde morou por pouco tempo para dar aulas na Facoltà di Roma da Palermo, descreveu suas impressões sobre as ruas de Palermo, percorrendo a perspectiva criada pelas obras de arquitetura na Via del Crocifero, explorando o longo caminho sobre a perspectiva que organiza o espaço interno da cidade que converge no espaço natural. Aqui, não tratou de cada monumento isoladamente, mas os compreendeu a partir dos códigos da perspectiva conformada pela sequência de linhas horizontais e verticais que dão o ritmo da perspectiva do lugar. Trata-se de uma descrição sobre a estrutura da rua, encaminhada pela perspectiva e pelo ritmo das fachadas, por onde

⁴²⁸ “Ma la struttura arcaica è quella che conta, anche per la Siena di oggi. Questa struttura non era arcaica nel Diecento, non lo era nel Trecento; ma lo diventò subito dopo, quasi dopo la perdita di quella superiorità politica per cui se contrappose a Firenze. La città rifluì in se stessa, si riabbeverò in se stessa, e come mantenne il toscano più arcaico della Toscana, si contenne nella sua urbanistica trecentesca, entro l’ultima cerchia di mura che ancora sussiste, ancora l’abbraccia” (BRANDI, 1987, p. 36, tradução minha).

⁴²⁹ “Sempre resta, Siena, per quanto offesa dal nuovo Salicotto, dalla piazza della Posta, dal falsificato Santuario cateriniano, solo per dire i casi più pretensioso e strazianti: sempre resta Siena la città medioevale, la città unica, in questo senso, più di San Gimignano, più di Viterbo, perché città e non paese, perché di una grandiosità che ha come inizio e termine l’uomo pubblico, misura l’uomo, ma l’uomo medioevale” (BRANDI, 1987, p. 35, tradução minha).

⁴³⁰ “non soltanto alla bellezza della città ma alla sua struttura medioevale, che per quanto abbia subito vari attentati, è ancora la più conservata fra quante città esistono in Italia. [...]. Quanti, alla fine del secolo scorso e ai primi questo, s’intentarono a recuperare dalla pianta di Siena una pianta di città romana, a dispetto del quasi assoluto silenzio delle fonti, non volevano tener presente il fatto che la struttura urbanistica della città si rivelava una tipica struttura medioevale e non già una struttura romana” (BRANDI, 2001, p. 75, tradução minha).

se pode ver através do olhar, narrado a partir do “andar a passos lentos”, “em uma velocidade variável como é o passo do homem”.⁴³¹ A partir das consonâncias e dissonâncias que podem existir, Brandi mostrou que a perspectiva é o caminho construído na exata medida do caminhar do homem na paisagem:

para esta Atlântida do século XVIII ou fata morgana, ergue-se lentamente das densas oliveiras e amendoeiras como uma espuma verde, pronta para fechar sobre a aparência dourada, mas de um ouro tenro e rosado como o mel.

Em Noto entra-se por um arco triunfal do século XIX, um pequeno arco que se parece um pouco com um modelo rústico do de L'Etoile, e se introduz em uma rua muito reta e plana [...] mas que, no início, se para alguma coisa é impressionante, é pelo seu comprimento invulgar, quase um quilômetro, numa aldeia. A altura modesta das primeiras casas, a sua estranha correlação com a largura da rua, é a medida certa, italiana, de uma respiração calma que acompanha o coração lento daqueles que podem correr sem fadiga. Quando começa, é uma aldeia amigável e modesta; mas assim que se dá alguns passos, as imensas praças inclinadas começam a abrir-se à direita como palcos, as fachadas retas sobem como tubos de órgãos e as ruas, as ruas laterais prodigiosas, sobem como as perspectivas íngremes do início do século XV. Ainda não se sabe, e é incrível que os investigadores tenham demorado tanto tempo a escavar os arquivos, quem eram os arquitetos do Noto [...]

A partir desta transposição de uma perspectiva real para uma perspectiva falsa, o ritmo arquitetônico recebe uma aceleração extraordinária, uma ênfase que é como se a rua viesse ao nosso encontro em vez de nós a encontrarmos. Os tapetes de pedra no chão, as cornijas dos telhados, os peitoris das janelas. As varandas estão acorrentadas a tal velocidade em direção ao ponto remoto no horizonte onde convergem [...] nesta convergência, que nem mesmo uma arquitetura com bicos de água, como o grande passadiço da Villa d'Este no Tivoli, pode realmente alcançar uma maior mobilidade interna. O efeito da falsa perspectiva [...] mostramos a espacialidade da arquitetura, tão inviolável como a da pintura e da escultura. Estas ruas, então, em vez de resolverem num efeito mais decorativo do que estrutural, como alguns críticos poderiam facilmente deduzir, exasperam a própria qualidade da arquitetura, a de criar a sua própria espacialidade e proibi-la de existir, o que só será tolerado.

[...] o céu, por assim dizer, ou para melhor o dizer, enquadra a única abertura livre, sugerindo vigas invisíveis de um lado para o outro da rua para o convencer da espacialidade interior que lhe corresponde. E no fundo, a igreja de Montevergine, côncava entre duas torres sineiras, com essa ideia – ainda – do grande nicho do Belvedere, conclui no diâmetro de poucos metros o falso horizonte, e o único congruente para uma rua, que é uma imagem de pedra tão soberba.⁴³²

⁴³¹ BRANDI, 2004, p. 12.

⁴³² “pues esta dieciochesca Atlántida o fata morgana, lentamente se alza de entre los olivos tupidos y los almendros como de una espuma verde, dispuesta a cerrarse sobre la aparición dorada, pero de un oro tierno y rosado como la miel”.

“Em Noto se entra por un arco de triunfo del Siglo XIX, un pequeño arco que parece un poco la maqueta rústica del de L'Étoile, y se emboca una calle rectísima y plana [...] pero que, al principio, si por algo impresiona es por la recta de una longitud inusitada, casi un kilómetro, en un pueblo. La altura modesta de las primeras casas, sua estricta correlación con la anchura de la calle, es sólo la medida justa, italiana, de una respiración tranquila que acompaña el corazón lento del que puede correr sin fatiga. Tal como empieza, es un pueblo amable y modesto; pero apenas se dan unos pasos, enseguida a la derecha empiezan a abrirse las plazas inmensas e inclinadas como escenarios, suben las fachadas rectas como tubos de órgano e las calles, las prodigiosas calles laterales, se encaraman como las empinadas perspectivas de principios del Cuatrocientos. Todavía no se sabe, y es increíble que los investigadores hayan tardado tanto en escarbar en los archivos, quiénes fueron los

Saindo da Sicília, e chegando a Veneza, Brandi continuou o desenho das paisagens por onde passou, pincelando com palavras, as cores da arquitetura dos palácios Góticos, refletidas nas águas da lagoa do Mar Adriático. Este desenho feito por Brandi, esta como um atestado ou uma confirmação da aplicabilidade de sua construção teoria e da sua estética, no sentido da paisagem, ao descrever os espaços, no aspecto da matéria a partir de luzes e sombras.

Mas aqui revela-se precisamente a diferença entre código e estrutura: o código é largamente gótico, com um grande afluxo oriental, mas a estrutura não é de todo gótica. E, como se pode definir como gótico uma estrutura tão maravilhosamente barroca, com tudo firme na parte superior e espaço vazio na parte inferior? O que importa, no Palácio dos Doges, é que seja construído com um material insubstancial, mas indubitável: sombra, por oposição à grande lâmina luminosa e colorida da sua elevação superior. No pórtico inferior e nas galerias, a sombra liga-se à luz como num balcão de mármore preto e branco: o estremecimento lânguido da luz da lagoa reflete-se tanto na sombra como nas partes de luz. A osmose contínua entre a luz exterior e a sombra interior constitui o que num tecido é a urdidura e a trama: se as dividirmos, perdemos tudo. É precisamente isto que faz da arquitetura veneziana - especialmente da arquitetura civil - um caso único; além disso, esta simbiose característica de luz e sombra, passou quase identicamente para a Renascença: que, reconhecidamente, se baseia na visão clássica renovada, mas também assume esta estrutura bivalente que nem Florença nem Roma têm. A interioridade, como tema espacial, é reconstituída em Veneza, não só com base na perspectiva, em que o exterior, na pirâmide óptica, também se torna interior: mas como um dado e um fato dos edifícios espelhados na água: então, para o lençol de água que é leve como o céu, a maravilhosa e fatal troca ocorre entre a solidez da pedra e a fluidez da água, entre a luz que flui sobre a pedra e a luz que a água envia de volta. Assim, a arquitetura veneziana tem a qualidade da pintura antes de ser pintada: [...]. Assim, a arquitetura civil gótica veneziana não muda o seu tema espacial porque é sempre um interior dentro de um interior e a sombra torna-se material como o mármore. [...]. Esta arquitetura sobre palafitas é delimitada pelo mar como se fosse terra, e o céu envolve-o suavemente para não o diluir como o

arquitectos de Noto [...] nosotros nos limitaremos a subrayar aquellos aspectos de Noto que, más aún que los monumentos, contribuyen a fijar la fisionomia inconfundible e inigualabile de la ciudad. En este sentido nada es más extraordinario que estas calles laterales, en pendiente, maravillosamente empedradas con cuadrículas de lava e de piedra blanca; y, aunque empinadas, no parecen en pendiente en perspectiva, en las encurridizas, veritiginosas perspectivas massolinianas, en embudo, como tolvas al revés”.

“De esta transposición de una perspectiva real a falsa perspectiva el ritmo arquitectónico recibe una aceleración extraordinaria, una puesta en evidencia que es como si la calle viniese a nuestro encuentro más que nosotros a ella. Las alfombras de piedra del suelo, las cornisas de los tejados, los alféizares. Los balcones se encadenan a tal velocidad hacia el remoto punto del horizonte donde convergen, [...], en esta convergencia, que realmente ni siquiera una arquitectura se surtidores de agua, como del gran paseo de Villa d’Este en Tívoli, puede alcanzar una mayor movilidad interna. El efecto de falsa perspectiva, [...], nos manifiestan la espacialidad propia de la arquitectura, tan inviolable como la della pintura e la de la escultura. Estas calles pues, en lugar de resolverse en un efecto más decorativo que estructural, como cierta crítica fácil podría deducir, exasperan la cualidad misma de la arquitectura, la de crear una espacialidad propia e vedarla a la existencia, que será sólo tolerada”.

“[...], el céu, por assim dizer, ou para melhor dizer, enquadram a única abertura livre, sujerem vigas invisíveis de um lado a outro da rua para convence-la da espacialidade de interior que a corresponde, E ao fundo, a igreja de Montevergine, côncava entre os campanários, com aquela ideia – ainda – do grande nicho do Belvedere, conclui no diametro de poucos metros do horizonte postíço, e o único congruente para uma rua, que é de tal forma, soberba imagem de pedra” (BRANDI, 2004, p. 93, 95, 98, tradução minha).

céu do norte o faz para os pináculos góticos, mas para o anexar como uma sombra que se liga à luz.⁴³³

Buscamos novamente a experiência de brandi pela região da Toscana, onde o autor fez um dos desenhos mais delicados e precisos da paisagem de Florença. Aqui, demonstrou a sua estética ao tratar da espacialidade das praças medievais da cidade que foram formadas lentamente desde o período medieval. Nesses escritos, buscou mostrar a historicidade compreendida por ele através de uma precisa descrição das estruturas, que trouxe uma leitura inédita da história da arquitetura, demonstrada pela espacialidade criada pelos palácios e monumentos, alinhados a uma perspectiva circular, que conforma o espaço externo da praça como interno. Trata-se da leitura dos códigos criados pela arquitetura que estão no tema do espaço interno e externo, a obra de arquitetura e a praça como espaço interno.

O Palazzo Vecchio ou Palazzo della Signoria, com a forte assimetria da entrada e da torre, parece ter sido concebido como uma função da imposição angular, quase como uma função da visão em perspectiva: é um envelope fechado no qual as esbeltas janelas de bifore parecem estar abertas em desafio, sempre em perigo de a massa da parede se fechar sobre ele, mas este é o motivo mais elegante do famoso edifício, e, de um ponto de vista espacial, é claramente como um afloramento do interior para o exterior. Fundada em 1299, já estava concluída em 1307, a torre em 1304 estava equipada com um sino, mas só foi concluída em 1306-1309. [...] Assim, o Palazzo Vecchio é contemporâneo do Palazzo Publico de Siena, que foi claramente iniciado em competição com o de Florença, e terminado, no nó central, em 1310 [...] A grande novidade do Palazzo Publico em Siena, que sanciona uma nova fase da arquitetura gótica toscana, é dada não só pelo requintado módulo das janelas de lanceta tripla baseado no quadrado e no triângulo equilátero, mas também pela disposição "urbanística" do próprio Palazzo, que está em sintonia com o quadrado e que, no seu percurso quebrado, segue a curvatura do próprio quadrado, fechado como um anfiteatro, e que por isso mesmo repropõe o tema do interior também para o exterior. Mas aqui não há nenhum recinto de arquitetura

⁴³³ “Ma qui si rivela proprio la differenza fra codice e struttura: il codice è in gran parte gotico, con largo afflusso orientale, ma la struttura non è affatto gotica. E, come si può definire gotica una struttura così meravigliosamente baricefala, con tutto il sodo in alto e il vuoto in basso? Quel che conta, nel Palazzo Ducale, è d’essere costruito con una materia inconsistente ma indubitabile: l’ombra, in contrapposizione alla grande lama luminosa e colorita del suo alzata superiore. Nel portico inferiore e nelle logge l’ombra si connette alla luce come in un commesso di marmo bianco e nero: il languido fremito della luce lagunare si riflette tanto nelle parti in ombra che in quelle in luce. L’osmosi continua fraesterno-luce e interno-ombra costituisce quel che in un tessuto è la trama e l’ordito: se si scindono, si perde tutto. È proprio questo fa dell’architettura veneziana – soprattutto civile – un caso unico; inoltre, tale caratteristica simbiosi di luce ed ombra, trapassava quasi identica nel Rinascimento: il quale, certo, si fonda sulla visione classica rinnovata ma assume per altro questa struttura bivalente che non ha né a Firenze né a Roma. L’internità, come tema spaziale, si ricostituisce a Venezia, non soltanto sulla base prospettica, per cui anche l’esterno, nella piramide ottica, diviene interno: ma per dato e fatto delle costruzioni specchio nell’acqua: allora, per lo specchio d’acqua che è luce come il cielo, avviene lo scambio meraviglioso e fatale fra la solida della pietra e la fluidità dell’acqua, fra le luce che scorre sulla pietra e la luce che l’acqua rimanda. Per cui, l’architettura veneziana ha qualità di pittura prima di essere dipinta: [...]. Pertanto l’architettura gotica civile veneziana non cambia tema spaziale perché è sempre un interno in un interno e l’ombra diviene materia come il marmo. [...]. Questa architettura su palafitte è confinata nel mare come fosse terra, e il cielo l’avvolge dolcemente non per stemperarla come fa il cielo del Nord per le guglie gotiche, ma per annetterla come l’ombra si connette alla luce” (BRANDI, 2016, p. 85-87, tradução minha).

árabe, como na praça de San Nicola di Bari: a Piazza dell Campo está contida dentro do círculo apertado dos edificios, como se o céu fosse verdadeiramente o seu telhado abobadado natural. Portanto, é um interior que também é exterior.⁴³⁴

Porém, para Brandi, é a partir da perspectiva, que a cúpula de Santa Maria del Fiore em Florença foi organizada por Brunelleschi, a partir do espaço visual que torna a da igreja o centro de toda a região da Toscana, por um ponto concêntrico, que se irradia em infinitos pontos. Desta forma, Brandi viu a grandiosa obra de Brunelleschi, a partir da qual criou uma nova disciplina e uma nova forma de pensar, ao propor o exercício do desenho das plantas centrais, retirando a perspectiva do centro e a colocando no domínio de uma rotação, encaminhando o ponto focal no sentido da circunferência do horizonte. Assim, Brandi mais uma vez confirma sua teoria crítica, ao encaminhar seu olhar no sentido dos códigos da arquitetura que estão na relação entre o espaço externo e interno criados pela cúpula, a partir da oposição entre a perspectiva central e a perspectiva circular.

O tema espacial do interior, como Brunelleschi o identifica, não se refere, portanto, apenas ao interior: nem é diferente o significado do ponto focal único, que não só coordena todas as linhas do fundo do topo e dos lados, mas faz, nesta convergência, toda a espacialidade compacta e fechada como um sólido um.

Quer seja um ponto para onde convergem todos os ortogonais, ou um eixo vertical para onde convergem todas as direções, o problema não muda [...] não tinha sido a tarefa gráfica de resolver um problema de visão, mas a demonstração à vista de como a partir de um espaço natural aberto e sem limites se podia passar a uma espacialidade centralizada e rigorosamente concluída.

A cúpula externa tem uma interioridade que não coincide com o interno da cúpula [...], do ponto de vista da concepção espacial, complementam, ou melhor, acentuam a função radiante do tambor, com aqueles nichos côncavos em oposição ao desenvolvimento convexo, e espelhos quase queimados para materializar os raios direcionais gerados pelo eixo vertical da cúpula, ao qual tudo está ligado, mas unindo, e não justapondo.

Assim Brunelleschi, apesar de se ter enxertado numa era anterior com uma abordagem muito diferente, conseguiu tomar posse do presente e dobrá-lo na estruturação espacial que desejava: nunca de fora apareceu um monumento mais soberanamente concordante e modulado do que a parte apsidal de Santa Maria del

⁴³⁴ “Il Palazzo Vecchio o della Signoria, con la forte assimetria dell’ingresso e della torre sembra pensato in funzione dell’imposto angolare, quase in funzione della visione prospettica: è un involucro chiuso in cui le sottili bifore sembrano aperte per sfida, sempre col pericolo che la massa muraria ci si richiuda sopra, ma è questo il motivo più elegante dell’edificio famoso, e, dal punto di vista spaziale, è chiaramente come un affiorare dell’interno all’esterno. Fondato nel 1299 era già compiuto nel 1307: la torre nel 1304 fu dotata di una campana, ma solo nel 1306-1309 fu portata a compimento. [...]. Perciò il Palazzo Vecchio è contemporaneo del Palazzo Pubblico a Siena, iniziato chiaramente in gara con quello di Firenze, e finito, en el núcleo centrale, nel 1310, [...]. La grande novità del Palazzo Pubblico di Siena che viene a sancire una nuova fase dell’architettura gotica toscana, è data non solo dal modulo squisito delle trifore basate sul quadro e sul triangolo equilatero, ma dall’impianto “urbanístico” del Palazzo stesso che fa tutt’uno con la piazza e che, nel suo andamento a spezzata, asseconda la curvatura della piazza stessa, chiusa come un anfiteatro, e che proprio per questo ripropone il tema dell’interno anche per un esterno. Ma qui non c’è il recinto dell’architettura araba, come nella piazzetta del San Nicola di Bari: l’invaso della Piazza del Campo si contiene nel giro serrato dei palazzi come se veramente il cielo fosse la sua copertura a volta naturale. Quindi è un interno che è anche esterno” (BRANDI, 2016, p. 72-75, tradução minha).

Fiore. Concordante com o modulado numa espacialidade que se fecha na cúpula como numa copa maior e em cuja sombra todo o povo toscano se pode verdadeiramente avaliar: nem se pode dizer que estou a forçar, nisto, a impressão que Alberti tinha muito claramente, de como, com a cúpula, tinha sido realizada uma espacialidade interna.

[...] para Brunelleschi, não era o código, mas a estrutura, e neste caso, a estrutura em cunha da cúpula devolveu, muito mais do que uma calota esférica, a ventilação circular das direções desse interior.⁴³⁵

Trata-se, aqui, de uma crítica na qual Brandi encaminhou o seu olhar sobre o que compreendeu como paisagem, colocando-a na base da sua teoria para descrever as paisagens como múltiplas e únicas. Ao reconhecê-la como um desenho, porque, para ele, no desenho está o fundamento da arte, o autor insere a paisagem entre as demais obras de artes, demonstrando seu forte lastro teórico e crítico. Para Brandi, para determinação da crítica da paisagem e o seu reconhecimento como obra de arte, o que importa não é eliminar qualquer tipo de interpretação ou definição da arte, mas sim “o caminho para alcançar a estrutura da forma, na conformação do espaço e a sua presença”.⁴³⁶

Neste capítulo, buscamos mostrar a proximidade da teoria de Cesare Brandi com o conceito de paisagem estética de Paolo D’Angelo. Conforme demonstrado, é o espaço da estética que liga o pensamento dos autores, quando compreendem a paisagem como uma experiência que acontece na consciência de um indivíduo, em dois momentos: primeiro, no

⁴³⁵ “Il tema spaziale dell’internò, come lo individua il Brunelleschi, non a riferisce dunque al solo interno: né altro è il significato del punto focale único, che coordina non solo tutte linee del basso dell’alto e dei lati, mas rende, in questa convergenza, tutta la spazialità compatta e chiusa come um solido”.

“Che si tratti di un punto a cui vengono fatte confluire tutte le ortogonali, o di un asse verticali a cui concorrono tutte le direzioni, il problema non cambia: [...], non era stato il compito grafico per risolvere un problema della visione, ma la dimostrazione a vista di come dallo spazio naturale aperto e sconfinato si potesse passare ad una spazialità accentata e rigorosamente conclusa”.

“La cupola esterna ha una sua interiorità che non coincide con l’internò della cupola. [...], dal punto di vista della concezione spaziale si integrano, anzi accentuano la funzione irradiante del tamburo, con quelle nicchie concave in opposizione allo sviluppo convesso, e quasi specchi ustori per materializzare i raggi direzionali che genera l’asse verticale della cupola, a qual tutto si aggrega, ma coniugandosi, non giustappendosi”.

“Così il Brunelleschi, per quanto si innestasse su un’epoca precedente e d’impostazione assai diversa, è riuscito a impadronirsi del presente e a piegarlo nella strutturazione spaziale che voleva: né mai dall’esterno un monumento è apparso più sovraneamente concorde e modulato della parte absidale di Santa Maria del Fiore. Concorde e modulato in una spazialità che si richiude sulla cupola come in una più grande calotta e alla cui ombra veramente possono assidersi tutti i popoli toscani: né si può dire che forzo, in questo, l’impressione che aveva nettissima l’Alberti, di come, con la cupola, fosse stata realizzata una spazialità d’internò.”

“per Brunelleschi, non era il codice ma la struttura, e in questo caso, la struttura a spicchi della cupola restituiva, assai di più di una calotta sferica, lo sventagliamento circolare delle direzioni dell’esse interno” (BRANDI, 2016, p. 98-100, tradução minha).

⁴³⁶ “il percorso per giungere alla struttura della forma, alla conformazione dello spazio e alla loro presenza”. (BRANDI, 2016, p. 9, tradução minha).

processo de criação que ocorre pelas construções e intervenções do trabalho humano no espaço da natureza e, no segundo momento, quando a paisagem é reconhecida por uma consciência como imagem, na sua dúplici instância estética e histórica, como um bem cultural.

Sobre o processo de criação, compreendem que a paisagem é o resultado de uma sequência de acontecimentos ao longo do tempo, que são responsáveis pela relação entre a obra do homem no espaço natural. Ambos autores compreendem o segundo momento da paisagem como uma experiência de um observador, no instante presente quando é reconhecida. Trata-se, portanto, sobre o que denota o caráter da historicidade do instante presente.

Brandi, discutiu sobre os valores figurativos da paisagem, como os elementos naturais assim como as obras de arquitetura, colocadas e reconhecidas na especial leitura feita a partir dos códigos que dizem respeito à perspectiva e à sua espacialidade. Desta forma, a partir destas colocações, instituiu-se a arquitetura como um dos elementos fundamentais da paisagem e estabeleceu-se que a relação que acontece com a arquitetura e o espaço natural é a condição para que a paisagem seja obra de arte. Dessa forma, constituiu-se a leitura da paisagem pelos mesmos códigos de uma pintura, mas, por se tratar de uma obra de arquitetura, esses códigos vêm dos elementos criados para a compreensão das delimitações e conformações dos espaços e das perspectivas.

Existem diferenças na obra dos dois autores que são fundamentais ressaltar. No conceito de paisagem, Paolo D'Angelo estabelece a discussão sobre a experiência estética que acontece com a paisagem, não somente no campo das obras de arte, mas, para ele, esse reconhecimento necessita de uma teoria que possa dar suporte a esse debate. Ele buscou incluir uma investigação sobre os motivos da retirada das discussões sobre a paisagem do campo da estética, para afirmar que a paisagem é estética. Por outro lado, Cesare Brandi não construiu um conceito de paisagem, mas partiu de uma complexa estrutura, buscando compreendê-la pelo seu valor estético, como um produto da atividade humana e como obra de arte, para poder encaminhá-la a sua Teoria da Restauração.

Neste sentido, vimos que é a estética que faz a ligação do pensamento de Cesare Brandi e Paolo D'Angelo. No quadro geral, a estética compreendida pelos autores é vista a partir de uma estrutura colocada sobre as mesmas bases teóricas, para demonstrar que se trata de um processo no espaço da experiência de um observador no instante do

reconhecimento, que se coloca na relação com a matéria percebida, e da crítica no sentido da figuratividade da imagem percebida.

Trata-se, portanto, de um conceito que busca uma teoria para reconhecer que a paisagem pode ser obra de arte ou não, mas por ser história, cultura e natureza, além de portadora de valor estético, deve-se discutir sobre a sua preservação por meio de um projeto capaz de encaminhá-la ao futuro e de uma teoria que busca reconhecê-la como um bem cultural, que pode ser obra de arte ou não, mas na condição de ser portadora de valor estético, histórico e cultural, deve ser encaminhada a ação da restauração.

Os caminhos construídos pelos dois autores são distintos, mas levam ao mesmo objetivo, que é a paisagem reconhecida pelo seu valor estético. E, esta definição, nos autoriza a criar uma discussão sobre a paisagem no campo da estética, como identidade estética de um lugar, e, com essa premissa, concluímos que é possível ser interpretada pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

CAPÍTULO 3 – OS MÉTODOS E PRINCÍPIOS EXPOSTOS NA TEORIA DA RESTAURAÇÃO, DE CESARE BRANDI, INTERPRETADOS PARA O CONCEITO DE PAISAGEM COMO IDENTIDADE ESTÉTICA DE UM LUGAR, DE PAOLO D’ANGELO

Interpretar o conceito de paisagem de Paolo D’Angelo, pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi, oferece perspectivas importantes, no sentido da discussão sobre a possibilidade da abertura de um espaço no campo da restauração da paisagem, até então não discutido.

A necessidade dessa discussão foi colocada por Paolo D’Angelo, por compreender que a paisagem é estética e um produto da cultura, é parte da relação com o universo do seu cotidiano. Portanto, para enfrentar esse problema, o filósofo atribuiu a importância do enfrentamento com base em todo o acervo teórico e científico que pertence as várias disciplinas que estudam a paisagem, cada uma dentro de suas especificidades, mas, também, junto a essas, considerando a larga bagagem cultural e a capacidade para encaminhá-la em uma ação operativa.

A tutela do ambiente é pensada em termos de proteção e conservação, já a tutela da paisagem não pode ser pensada apenas em termos de preservação e proteção, pois “a paisagem é uma entidade intrinsecamente histórica e evolutiva, na qual a proteção não pode assumir apenas a forma de conservação, mas deve também ter uma componente projetual.”⁴³⁷ Neste sentido, construímos esta discussão pontuando e interpretando as possibilidades fundamentais apresentadas na Teoria da Restauração brandiana, que confere abertura para o tratamento da *paisagem como identidade estética de um lugar*.

Consideramos, mais uma vez, importante apresentarmos, no final deste capítulo, uma ilustração do pensamento de Cesare Brandi em relação à preservação e à restauração da paisagem, a partir de exemplos e problemáticas em que o autor transpôs os pontos fundamentais da sua Teoria e a complexidade que confere à preservação da paisagem.

⁴³⁷ “il paesaggio è un’entità intrinsecamente storica ed evolutiva, in cui la tutela non può esplicarsi unicamente come conservazione, ma deve avere anche una componente progettuale” (D’ANGELO, 2008, p. 162, tradução minha).

3.1 A teoria da restauração de Cesare Brandi

A Teoria de Cesare Brandi foi dirigida por meio de um plano de aplicação da sua estética, assim, partiu de um método que envolvesse reflexões *teóricas* para o enfrentamento com as ações *prática*, buscando solucionar as múltiplas situações e problemas relativos à preservação das obras de arte, utilizando-se de análises de situações concretas. O pensamento de Cesare Brandi não fazia parte do chamado restauro crítico – esse era um caso à parte –, mas se alinhava a muitas das proposições do restauro crítico que estavam enraizadas no pensamento de Renato Bonelli e Roberto Pane, por reconhecer a limitação do chamado restauro científico, ou filológico, vigente até então. A visão crítica do restauro como ato de cultura não preconizava a repristinação; ao contrário, pedia o respeito absoluto ao documento histórico. A teoria de Brandi e o restauro crítico não eram oposições homogêneas, e as oposições entre os diversos autores envolvidos foram muito importantes para a consolidação de outras maneiras de pensar. O restauro crítico não era um pensamento hegemônico, mas as oposições entre as propostas foram muito importantes para a consolidação do novo pensamento.⁴³⁸

Maria Ida Catalano⁴³⁹ iniciou sua pesquisa nos anos de 1936, quando foi publicado “Restauro” no volume da *Enciclopedia Italiana*, organizada por Pietro Toesca e pelo arqueólogo Carlo Albizzati, e estavam em curso grandes mudanças no campo do restauro. Até 1963, quando foi publicada a primeira edição da Teoria da Restauração de Cesare Brandi, foi um período emblemático:

Um período de tempo que logo viu delineada uma aparente antítese e uma visão especulativa, remetendo ao pensamento de Cesare Brandi – primeiro teórico de restauro, como indicará Giulio Carlo Argan – e a uma abordagem histórico-crítica que pode ser rastreada até o método de Roberto Longhi, sempre relutante em traduzir os resultados da sua especulação abstrata nos êxitos da sua experiência figurativa.⁴⁴⁰

⁴³⁸ CARBONARA, 1997, p. 271-324.

⁴³⁹ CATALANO, 1998, p. 9-10. “A importância do tema será definida mais tarde em New York, no início dos anos sessenta, no cenário internacional por um convênio de estudos onde Cesare Brandi vai intervir desempenhando um papel em primeiro plano sobre ‘O Tratamento das lacunas e a Gestalpsycologia, no XX Congresso internacional de História da Arte, em setembro de 1961’”. [“Il tema si definirà nella sua importanza più tardi, a New York, all’inizio degli anni sessanta, nella cornice Internazionale di un convegno di studi ove Cesare Brandi interverrà svolgendo un ruolo di primo piano sul *Il trattamento delle lacune e la Gestalpsycologie, in XX International Congress of the History of Art, nel Sett. 1961*]. (CATALANO, 1998, p. 9-10, tradução minha).

⁴⁴⁰ “Un arco temporale che presto vedrà profilarsi in apparente integrale antitesi una visione speculativa, riferibile al pensiero di Cesare Brandi – un primo teorico del restauro, come indicherà Argan – ed un approccio

Catalano ainda ressalta que nenhum desses casos

permitted retificar os termos da alternativa, por um lado devido ao escrúpulo conservador e à cuidadosa adesão ao tema que caracterizou a direção das restaurações de Brandi e, por outro lado, devido ao purismo intelectual de Longhi, que chegou ao ponto de colocar a hipótese de integrações exclusivamente mentais para o tratamento das lacunas.⁴⁴¹

Desta forma, a inadequação dos preceitos anteriores na área da preservação dos monumentos, devido aos critérios já ultrapassados que não respondiam à necessidade da época. Na busca de retirar o restauro exclusivamente ativado da história mais erudita, e exclusivamente da área filológica e conservativa, o grupo passou a compreender que a conservação dos monumentos era um ato crítico. Esse conceito foi mais tarde reelaborado por Cesare Brandi, em termos de correlações entre a estética e o restauro, e o momento de criação e o momento de fruição.⁴⁴² Aqui, neste longo percurso, ao superar os problemas anteriores, foi introduzida a questão que se refere ao tratamento das lacunas, que está relacionada a todas as obras portadoras de valores figurativos, e foi colocada no centro, como um ponto nodal da transformação. Catalano ainda afirma, sobre a ação de Brandi como diretor do Instituto Central de Restauro, que “parece hegemônico tanto a nível teórico como prático; pelo contrário, a contribuição de Longhi, colocada no magini na prática atual de restauração”.⁴⁴³

O restauro crítico buscou a restauração como um “caso em si”. Conforme afirma Giovanni Carbonara, não se trata de uma intervenção classificada por categorias, como no restauro científico, que propôs o restauro de completamento, liberação, inovação, recomposição. Carbonara ainda adverte sobre o restauro crítico, que não reconhece regras fixas, mas avalia caso a caso a partir de critérios e métodos necessários para cada obra individualmente, em que cada obra deve ser reconhecida e indagada criticamente e pelos seus valores históricos e estéticos, para, assim, ser encaminhada ao restauro sobre suas próprias especificidades.

storico critico che si fa risalire al metodo di Roberto Lunghi, sempre rillutante nel tradurre in forma di speculazione astratta gli esiti della sua esperienza figurativa” (CATALANO, 1998, p. 10, tradução minha).

⁴⁴¹ “che permettono di rettificare i termini dell'alternativa, da un lato per lo scrupolo conservativo e l'attenta adesione alla materia che caratterizzava la direzione dei restauri di brandi, dall'altro per il purismo intellettuale di Longhi che arrivava ad ipotizzare, per il trattamento delle lacune, integrazioni esclusivamente mentali” (CATALANO, 1998, p. 10, tradução minha).

⁴⁴² “elaborato in termini di correlazioni tra estetica e restauro, momento della creazione e momento della fruizione” (CATALANO, 1998, p. 9, tradução minha).

⁴⁴³ “apparirà egemone sul piano teorico come su quello pratico; al contrario, il contributo di Longhi, collocato ai magini nella prassi corrente del restauro” (CATALANO, 1998, p. 11, tradução minha).

O autor ainda chama a atenção sobre a rigorosa e original impostação teórica proposta por Brandi, que não se colocou em contraste com o preceito do restauro crítico, mas resolveu as suas questões ampliando e inovando sua proposta, como a prevalência da instância estética, e ampliou o seu olhar sobre a obra na sua relação com os dados ambientais e a sua ligação entre o espaço físico e a espacialidade própria da obra, e sobre a obra de arquitetura na sua relação entre construção e sítio e, antes disso, entre interior e exterior.⁴⁴⁴

3.2 Os fundamentos teóricos do restauro⁴⁴⁵

A Teoria da Restauração, de 1963, foi construída com base em estudos e experimentos dirigidos por definições, que deveriam ficar distantes do empirismo vigente da época, priorizando um texto baseado em princípios e jamais pautados por regras fixas, mas, especialmente, buscou uma prática que pudesse ser encaminhada por uma discussão teórica que abraçasse o campo de todas as artes. Para Brandi, o que define a restauração é o fato de a obra ser reconhecida como obra de arte ou como produto do fazer humano, tendo a instância estética como o centro desta experiência. O autor escreveu sobre a pintura, escultura, arquitetura, paisagem, literatura, cinema, música, sem qualquer contradição em relação à conformação geral que rege seu pensamento, não para construir um conceito ou buscar qualquer definição sobre a obra de arte, mas sua pesquisa foi no caminho da gênese que move a obra de arte em um processo que vai desde a “constituição do objeto” até a “construção da imagem como realidade pura”, quando é exposta na realidade existente.

Neste sentido, parece que Cesare Brandi acenou à abertura para a Teoria, a partir de um rigor e originalidade, ao equilibrar o aspecto estético, por uma expressão do homem, e o histórico, por estar inclusa na história humana. Disso, resultaram restaurações e intervenções criteriosas e respeitadas, bem como foi dado um grande passo no caminho da preservação das obras de arte, considerando, inclusive, incluir as paisagens. Neste contexto, buscamos interpretar a paisagem proposta por Paolo D’Angelo pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

⁴⁴⁴ CARBONARA, 2006, p. 37.

⁴⁴⁵ Em nota, Michele Cordaro comenta sobre *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, na introdução da obra publicada em (1996a) em nota: “Este texto foi publicado no *BICR*, 1950, n. 1, p. 5-12. É o texto do discurso de abertura de Brandi no curso de *Teoria e história do restauro*, junto à Escola de aperfeiçoamento em História da Arte Medieval e Moderna da Universidade de Roma, Faculdade de Letras e Filosofia, no ano acadêmico de 1948-49. Foi republicado, com alguns erros de digitação em G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, com antologia de textos, Palermo, 1974, p. 107-114” (BRANDI, 1996a).

Como diretor do Instituto Central de Restauro de 1939 a 1960, Cesare Brandi refletiu sobre o passado e a história para construir uma teoria que levasse a compreender as obras de arte e a estética, destacando-se como um dos maiores defensores da preservação das obras de arte e das paisagens de seu tempo. “A Teoria do restauro de Cesare Brandi é, antes de qualquer coisa, uma estética do restauro”.⁴⁴⁶ Essa afirmação foi feita por Luigi Russo, grande estudioso da estética de Brandi, considerando que se trata de uma obra construída a partir de criteriosas noções centralizadas em uma “teoria estética”. Portanto, avançar no estudo da Teoria é o mesmo que afrontar o tema da estética, pois essa foi a questão que fundamentou a sua restauração, conforme Paolo Antinucci. Para Brandi, a restauração é uma “aproximação e a revelação da estética da obra de arte”.

A Teoria foi criada para compreender as obras de arte e o seu valor estético e, assim, criar um debate sobre os problemas relacionados à conservação e à restauração dos bens considerados patrimônio artístico e cultural. De acordo com Brandi, é “em suma, sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou de outra instância na conservação ou na remoção das adições”.⁴⁴⁷ Pela relevância na área da restauração, a teoria foi referência para várias discussões, assim como a “Carta de Restauração”, de 1972.

Os princípios que regeram o pensamento teórico de Cesare Brandi já estavam configurados no seu discurso em *O fundamento teórico do restauro*,⁴⁴⁸ quando traçou diretrizes que pudessem afastar qualquer pensamento que possibilitasse dar soluções empíricas e provisórias ao restauro das obras de arte. A questão deveria ser resolvida partindo de preceitos com uma clara imposição teórica do problema, que pudesse alcançar uma justa solução prática como exigência fundamental para cada ação sobre as obras de arte. Neste sentido, ao se colocar contra às ações de intervenção pouco criteriosas que aconteciam naquele momento, reconheceu a restauração:

daí a conveniência de excetuar o restauro, como restauro da obra de arte, a partir do entendimento comum do restauro, e de articular o conceito de restauro não com base nos procedimentos práticos pelos quais é realizado, mas em relação à obra de arte enquanto tal, da qual recebe a sua qualificação.⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ RUSSO, Luigi in ANDALORO, 2006, p. 302.

⁴⁴⁷ BRANDI, 2004c, p. 85.

⁴⁴⁸ BRANDI, 1996a.

⁴⁴⁹ “di qui l’opportunità di eccetuar il restauro, come restauro dell’opera d’arte, dall’accezione comune del restauro, e di articolarne il concetto non già in base ai procedimenti pratici con cui si atua, ma in relazione all’opera d’arte in quanto tale da cui riceve qualificazione” (BRANDI, 1996a, p. 16, tradução minha).

Com esse pressuposto, introduziu o primeiro ponto, definido como “ponto de partida para a sua teoria”, não buscando saber que coisa é a arte, mas a individualizou como produto da atividade humana, a diferenciando dos demais produtos. Expôs, desta forma, a arte na realidade existencial quando uma determinada consciência a acolhe e reage sobre o que vê. Trata-se de uma impositação com premissa filosófica, por meio da qual buscou resolver a restauração no campo teórico, comprometida, fundamentalmente, com o encaminhamento prático que essa ação exige. Neste sentido, estando a restauração diretamente ligada ao contexto da história, ela fica vulnerável a distintos posicionamentos que acontecem em relação aos métodos e práticas, exigidos por cada tempo. Por isso, não buscou regras rígidas e fixas como um receituário para prática do restauro, mas sim calçou a “ligação do restauro com a estética”.⁴⁵⁰

Pietro Petrarola, estudioso que se debruça sobre obra brandiana, esclarece que, “na reflexão de Brandi, a estética e a teoria do restauro nascem de um pensamento entrelaçado e estreitamente relacionado, não apenas no sentido cronológico”.⁴⁵¹ Da mesma forma, Paolo

⁴⁵⁰ BRANDI, 1996a, p. 11.

⁴⁵¹ Sobre isso, Pietro Petrarola esclarece: “Aconteceu assim que Carmine e os sucessivos diálogos da série Elicona quase monopolizaram a atenção dos interessados no desenvolvimento do pensamento estético de Brandi, deixando a obra que é das suas mais conhecidas: a *Teoria da Restauração*. [...]. Publicada em 1963 como uma coleção de “escritos dedicados por Cesare Brandi à conservação de obras de arte”, a obra apareceu geralmente como sendo dirigida a profissionais da restauração, não a estudiosos da estética; tanto mais que em 1963 o quarto e último dos diálogos publicados em Elicona, Celso, já estava impresso há mais de três anos, Segno e Immagine já há três anos. O próprio carácter antológico e, na aparência, ímpar da Teoria da Restauração (na qual aparecem, juntamente com textos teóricos, outros mais ligados à operatividade concreta da conservação) talvez tenha levado a acreditar que se tratava essencialmente de um florilégio de preceitos sobre como, segundo Brandi, “se deve fazer” a restauração. [...]. Será portanto apropriado começar com o primeiro capítulo da Teoria da Restauração, que se intitula O Conceito de Restauração. É bem conhecido que as teses aí expostas já tinham sido apresentadas no ensaio de abertura do primeiro número do ‘Bolletino dell’Istituto Centrale del Restauro’, intitulado ‘*Il fondamento teorico del restauro*’, com o esclarecimento de que se tratava do texto da palestra dada em 1948 na abertura do curso de Teoria e História da Restauração na Universidade de Roma. Poucos, contudo, lembrarão que foi este mesmo – e certamente não por acaso – o título do ‘relatório feito pelo prof. Brandi na Convenção do RR. Soprintendenti’, em 1942. Assim, remonta a 1963 a 1942, uma data, ou seja, praticamente coincidente com a redação de Carmine (publicado em 1945) e imediatamente antes da redação do ensaio sobre Picasso que seria apresentado como anexo à segunda edição (1947) do Diálogo sobre Pintura, embora tenha sido composto em 1943.”

[“È avvenuto così che il Carmine ed i successivi dialoghi della serie di Elicona hanno pressoché monopolizzato l’attenzione di quanti si sono interessati agli sviluppi del pensiero estetico in Brandi, lasciando nell’opera che, pure, è fra le sue più diffusamente conosciute: la Teoria del Restauro”. [...]. Pubblicata nel 1963 come raccolta di “scritti dedicati da Cesare Brandi alla conservazione delle opere d’arte”, l’opera è infatti apparsa generalmente come indirizzata agli operatori del restauro, non agli studiosi di estetica; tanto più che nel 1963 il quarto ed ultimo dei dialoghi pubblicati in Elicona, il Celso, era in stampa da oltre un lustro, Segno e Immagine già da tre anni. Lo stesso carattere antologico e, in apparenza, disomogeneo della Teoria del Restauro (in cui compaiono, accanto ai testi teorici, altri più legati all’operatività concreta della conservazione) ha forse indotto a credere che si trattasse essenzialmente di un florilegio di precetti su come, secondo Brandi, “si debba fare” restauro. [...]. “È noto che le tesi in esso esposte erano già state presentate nel saggio d’apertura del primo fascicolo del “Bolletino dell’Istituto Centrale del Restauro”, intitolato “Il fondamento teorico del restauro” (1950, p. 5-12), con la precisazione che si trattava del testo del restauro”, intitolato “*Il fondamento teorico del restauro*”, prima prolusione tenuta nel 1948 in apertura al corso di Teoria e Storia del Restauro

D'Angelo também reconheceu a profunda ligação de todo o desenvolvimento teórico de Brandi apresentado na Teoria da Restauração, que está estreitamente relacionado à sua estética.⁴⁵²

Trata-se, portanto, da experiência vivida por um receptor que reconhece a obra como obra de arte, individualizando tal experiência em um momento particular, que acontece em um ambiente cultural, em um tempo histórico e em um determinado lugar. Brandi demonstrou com isso que a obra de arte não é somente um mero documento histórico, além de não ser possível dissimular qualquer intervenção de restauro, nem aceitar uma intervenção de restauro guiada por um silogismo estético. Entretanto, “é certo, ao contrário, que esta é a primeira vez que se procura chegar a um conceito de restauro por rigorosa dedução desde o conceito de arte”, pois, de acordo com a afirmação, “o restauro depende não dos métodos técnicos, mas do irredutível posicionamento sobre a estética”.⁴⁵³

Em *Carmine o della pittura* (1945), Brandi pré-anunciou a sua estética ao traçar os dois momentos pelo qual passa a obra de arte. O primeiro momento introduziu a fenomenologia no ato que criação da obra, processo que fica fechado e vedado, sem qualquer possibilidade de acesso, “como tal, a obra de arte não expõe o processo de autoexpressão do artista em ação”.⁴⁵⁴ O segundo, trata-se do momento quando se apresenta na realidade externa da vida, como imagem em sua *realidade pura*, e é reconhecida por uma outra consciência como obra de arte, e, neste instante, essa consciência vai reivindicar a necessidade da conservação da imagem, para que possa ser levada ao futuro. Todo o desenvolvimento teórico construído por Cesare Brandi teve forte influência de autores da área filosófica, como Edmund Husserl, Martin Heidegger e Immanuel Kant, além da

all'Università di Roma. Pochi però ricorderanno che era questo stesso – e certo non casualmente – il titolo della ‘relazione fatta dal prof. Brandi nel Convegno dei RR. Soprintendenti’ nel 1942. Si risale, così dal 1963 al 1942, ad data, cioè, praticamente coincidente con l’elaborazione del Carmine (pubblicato nel 1945) e appena anteriore alla stesura del saggio su Picasso che sarebbe stato presentato in appendice alla seconda edizione (1947) del dialogo sulla pittura, pur essendo stato composto nel 1943.”] (PETRAROIA, Pietro in RUSSO, 1986, p. LXXVII- LXXVIII, tradução minha).

⁴⁵² “No entanto, os estudiosos da estética brandiana raramente prestaram atenção à Teoria da restauração e quase nunca a colocaram no mesmo nível que os volumes estritamente teóricos de Brandi, como os diálogos do ciclo Elicona, ou *Segno e imagine*, ou *Le due vie*, ou a *Teoria Generale della critica*. A coisa é muito singular, porque você sabe que passou despercebida pelos conhecedores mais atentos do trabalho de Brandi e, na verdade, só tem sido relatada pelo menos de vez em quando”. [“Eppure gli studiosi dell’estetica brandiana raramente hanno dedicato attenzione alla teoria del restauro, e quasi mai l’hanno posta sullo stesso piano dei volumi propriamente teorici di Brandi, come i dialoghi del ciclo Elicona, o *Segno e immagine*, o *Le due vie*, o la Teoria generale della critica. La cosa è troppo singolare perché sai sfuggita ai più attenti conoscitori dell’opera di Brandi e infatti è stata almeno di tanto in tanto segnalata”] (D’ANGELO in ANDALORO, 2006, p. 315-316, tradução minha).

⁴⁵³ BRANDI, 2004a, p. 7.

⁴⁵⁴ BRANDI, 2004a, p. 11.

influência de teorias anteriores que não foram referenciadas pelo autor, mas que contribuíram, especialmente, com a formação do seu lastro teórico e com o seu pensamento sobre o restauro. Esses autores, consagrados no campo da estética e da arte, trataram especialmente sobre a preservação de monumentos e o restauro, que, na época, eram guiados por um pensamento filológico e científico.⁴⁵⁵

Assim, Brandi deixou seu pensamento estruturado a partir de um processo que vai de uma atividade de criação da arte, por onde a obra se decanta em uma imagem e tem a matéria como veículo que a coloca no espaço externo, no eterno tempo presente, e se apresenta isolada do fenômeno. Com essa complexidade teórica, estabeleceu que a obra, ao ser colocada no espaço do tempo real, vai ser reconhecida por uma experiência individual como obra de arte.

Este momento em que a obra se apresenta na realidade diz respeito ao que acontece com a imagem quando uma consciência a reconhece como obra de arte. Desta forma, estabeleceu o caráter metodológico da criação da obra de arte, que não veio por meio de uma regra fixa nem como um conceito, porque, para o autor, segundo Paolo D'Angelo, “definir a arte, se dizia, equivale a fechá-la em uma gaiola, e endurecê-la em uma de suas infinitas configurações possíveis, enquanto a arte é por natureza móvel, em mudança, sempre diferente de si mesma”.⁴⁵⁶ Instituiu, dessa forma, que cada arte deve ser reconhecida a partir de suas características essenciais e por suas especificidades individuais. Neste processo, o autor ultrapassou o pensamento de sua época, ao resolver o que acontece com cada manifestação artística, com uma teoria coerente no sentido do valor estético da arte.

Mas Brandi salientou, ainda, que não se trata de uma “estética aplicada”, mas, no fundo, foi colocada no momento do reconhecimento da obra, em que “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte”⁴⁵⁷.

Com esta configuração, Brandi delineou a restauração como um ato que inscreve o objeto nas duas instâncias estética e histórica, de forma que cada circunstância apresentada individualmente vai sempre dar prioridade ao equilíbrio entre as duas instâncias, pois ambas

⁴⁵⁵ Conforme comenta Giovanni Carbonara: “A reflexão de Cesare Brandi manifesta uma dívida implícita no que concerne à contribuição teórica de Alois Riegl, mas se nutre, sobretudo, dos aportes – convergentes nos temas da conservação e, no entanto, em si, plenamente autônomos – da experiência crítica pessoal do autor e da sua pesquisa no campo estético” (CARBONARA, 2006, p. 35).

⁴⁵⁶ “Definire l’arte, si diceva, equivale a chiuderla in una gabbia, a irrigidirla in una delle sue infinite, possibili configurazioni, mentre l’arte è per natura mobile, cambiante, sempre diversa da se stessa” (D’ANGELO, 2006, p. 28-29, tradução minha).

⁴⁵⁷ BRANDI, 2004c, p.28.

são responsáveis pela configuração da obra de arte enquanto obra do homem e enquanto existente no mundo. Afirmou, portanto, que, no âmbito da fenomenologia, deve ser examinada na essência da artisticidade do objeto no próprio local onde a estética é configurada. Sendo este um pressuposto fundamental para encaminhá-la à restauração e um princípio basilar da intervenção, conclui-se que só o que é possível pode e deve acontecer sobre a matéria, que é o suporte desta artisticidade.

3.3 A paisagem como um produto da atividade humana

Paolo D'Angelo, compreende que a paisagem é um produto da relação que acontece entre história, cultura e natureza, portanto é dinâmica e está sempre em transformação. Neste sentido, o filósofo compreende que ela não pode ser somente preservada ou tutelada, mas a sua preservação deve vir de um projeto que possa encaminhá-la para ser reconhecida pelas gerações futuras. Compreendemos, assim, que esta exigência é o que move nossa pesquisa, no sentido de encaminhar o conceito da paisagem como identidade estética de um lugar a ser interpretado pela Teoria da Restauração de Cesare Brandi.

Cesare Brandi iniciou a Teoria fazendo uma distinção entre os bens qualificados para serem encaminhados à ação da restauração. Assim, compreendeu que,

como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma dúplice instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra.⁴⁵⁸

Neste sentido, esclareceu sobre a que se destina a restauração: “entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência ao produto da atividade humana”.⁴⁵⁹ Brandi desenvolve seu pensamento a partir do que denominou “esquema pré-conceitual”, que foi condicionando ao conceito de restauro; o restauro só é possível acontecer “sobre um produto da atividade humana; qualquer outra intervenção, seja na esfera biológica seja na física não entra, portanto, sequer na noção comum do restauro”.⁴⁶⁰

Sobre essa questão, o autor fez uma ressalva ao comportamento que está vinculado à variedade dos produtos da atividade humana, que são: os produtos manufaturados da indústria e os relativos às obras de arte. A respeito dos produtos da indústria, a restauração

⁴⁵⁸ BRANDI, 2004c, p. 29-30.

⁴⁵⁹ BRANDI, 2004c, p. 24-25.

⁴⁶⁰ BRANDI, 2004c, p. 26.

se volta à reparação ou à restituição de um estado anterior, entendendo, neste sentido, que a intervenção deve tratar do restabelecimento da funcionalidade de tais produtos.

3.4 A paisagem como um bem cultural

Para D'Angelo, a paisagem deve ser vista através de pressupostos culturais, históricos e naturais, de forma igualitária, compreendendo a paisagem como fruto da estreita e prolongada relação entre a obra humana e os dados naturais. Desta forma, o filósofo defende que quase toda a paisagem, conforme compreendida pelos estudiosos ocidentais, é, juntamente, natureza e história e é também um instrumento precioso da evolução cultural, portanto, a paisagem é especialmente um bem cultural.

Sobre esse pensamento, é importante ressaltar que a Teoria de Brandi não ficou limitada somente às obras de arte, ao contrário, o autor deixou aberta a possibilidade de atualização constante do método criado por ele, abrindo a intervenção de restauro a outros bens com valor cultural, conforme exposto por Giovanni Carbonara – questão essa já vista no trabalho de alguns autores como Alois Riegl, que compreendia os monumentos de uma forma mais alargada, como elemento de rememoração. Sendo assim, a ampliação compreendida pela Teoria brandiana permite a introdução de outros fenômenos culturais para serem encaminhados à ação prática e à possibilidade de serem tutelados ou restaurados. Conforme colocado por Beatriz M. Kühnl:

O restauro e a conservação, hoje, voltam-se não mais apenas para aquilo que era entendido como “obra de arte”, mas dirigem suas atenções também às obras modestas as quais, com o tempo, assumiram conotação cultural, antes excluídas. Por isso, a ênfase crescente, na atualidade, nos aspectos documentais, e nesse sentido vai o esforço de alargamento de variados autores, baseado nos princípios brandianos, buscando interpretá-los não apenas para as obras de arte, mas para todos os “bens culturais”, lembrando-se que mesmo não sendo “obras de arte”, possuem uma configuração e estratificações no tempo, as quais devem ser analisadas e respeitadas.⁴⁶¹

Entretanto, Brandi, quando se refere às obras de arte, reconheceu que essas podem estruturalmente ter um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e os objetos das artes aplicadas. Neste caso, o comportamento para ambas modalidades deve levar em conta sua função e seu uso, mas o autor adverte que se trata de uma função adjacente à obra, se entrar na intervenção de restauro, “representará definitivamente, só um lado secundário ou concomitante”, portanto, jamais serão determinantes, compreendendo que, aqui, se trata de

⁴⁶¹ KÜHL, 2007, p. 203.

um encaminhamento no sentido da prática da preservação, ou seja, “jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte”.⁴⁶²

Sobre este assunto, Renato Bonelli (1911-2004) deixou grande contribuição sobre o restauro crítico, especialmente no que diz respeito a uma adequação elevada da crítica arquitetônica, ao se opor ao pensamento filológico e pós-positivista que predominou antes da guerra, quando esclareceu uma de suas preocupações em relação ao restauro da arquitetura, como a perda da crítica e da estética e a perda do valor cultural da arquitetura, que pode ser motivo de um retorno à velha ideia do empirismo em relação à arquitetura. Para Bonelli, a questão

trata-se sobretudo de eliminar a lacuna entre crítica e estética, entre interpretação e teoria, entre historiografia e ciência filosófica, evitando o desprendimento definitivo da história da arquitetura da penitência especulativa e o seu consequente isolamento cultural, que levaria a uma inevitável recaída no velho empirismo baseado no suposto carácter específico da arquitetura.⁴⁶³

Sobre a ampliação do que se compreende como bens culturais, Giovanni Urbani entende que hoje a discussão que envolve os produtos culturais deve vir no sentido de um método que busque não só agregar de forma equiparada os produtos da atividade humana, como as belas artes, as artes aplicadas e também os outros produtos que estão colocados igualmente como bens culturais, mas essa qualificação deve compreender as coisas que concernem à obra do homem, à sua história e à sensibilidade estética, “para nos alimentarmos do exercício livre e sempre renovado da nossa experiência”. Portanto, “o conceito de bem cultural é assim confirmado como o produto desta combinação ou troca única entre conhecimento racional e sensibilidade estética ou, como já mencionado, momento histórico e momento estético”.⁴⁶⁴ Não diz respeito somente ao aspecto estético, mas se deve ater a um método interpretativo, não para acomodar os produtos em uma categoria, mas

O significado deste método de interpretação não reside tanto no fato de, através dele, dois ou mais objetos de outra forma irreduzíveis um ao outro poderem ser agregados, por mera conveniência de classificação, na mesma categoria de bem cultural, mas antes no seu papel de premissa indispensável para a formação do

⁴⁶² BRANDI, 2004c, p. 26

⁴⁶³ “si trata soprattutto di colmare la frattura fra critica ed estetica, fra interpretazione e teoria, fra storiografia e scienza filosofica, evitando il definitivo distacco della storia dell’architettura dal pensiero speculativo ed il suo conseguente isolamento culturale, che porterebbe ad una inevitabile ricaduta nel vecchio empirismo basato sopra il presunto carattere specifico dell’architettura” (BONELLI, 1995, p. 43, tradução minha).

⁴⁶⁴ “ma piuttosto di trarre alimento dal libero e sempre rinnovato esercizio dell’esperienza che ne facciamo [...] Il concetto di bene culturale si conferma dunque come il prodotto di questa singolare combinazione o scambio della parte tra conoscenza razionale e sensibilità estetica o, come si è già detto, tramomento storico e momento estetico” (URBANI, 2000, p. 22, tradução minha).

campo em que tudo o que diz respeito ao homem e à sua história pode ser colocado como objeto de investigação científica.⁴⁶⁵

Giovanni Carbonara refere-se à ampliação feita por Brandi em relação ao que considerava como obra de arte, na apresentação da *Teoria da restauração*:

A obra de arte (pintura, escultura, expressão arquitetônica, mas também centro histórico ou paisagem), como tal e como produto ou testemunho da atuação humana em um certo tempo e lugar, coloca a dúplice instância fundamental segundo a qual, para os fins da restauração se deve estruturar: a história e a estética.⁴⁶⁶

Com isso, pressupõe que as obras para serem encaminhadas à intervenção de restauro devem ser reconhecidas pelo seu caráter documental e pela sua configuração como produto, ou seja, não como meros documentos históricos, por ser esse um processo de aprofundamento cognitivo. Mas do ponto de vista histórico-crítico, e como um bem cultural, não devem ser associadas e interrogadas na sua identidade ou sobre o seu significado, “mas no seu desempenho junto a um ‘patrimônio cultural’”.⁴⁶⁷

Beatriz M. Kühl⁴⁶⁸ destaca que as razões que motivam a preservação do patrimônio, hoje devem levar em consideração os valores cultural, científico e ético, defendendo a importância da reflexão a partir de preceitos teóricos amadurecidos, de modo que a intervenção não seja arbitrária, mas, ao contrário, seja respeitosa com o conhecimento e a memória.

Dessa forma, o alargamento do conceito cultural na concepção brandiana possibilitou uma abertura para uma preservação compartilhada em vários meios que compete a cada obra, no sentido da defesa dos documentos históricos e dos testemunhos do trabalho humano, como bens culturais, e não somente ao que compete as obras de arte. Nesses termos, encaminhamos nossa pesquisa no sentido de avaliar a paisagem partindo de um confronto com os preceitos colocados pela Teoria da Restauração.

⁴⁶⁵ “Il senso di questo metodo interpretativo non sta tanto nel fatto che mediante esso due o più oggetti altrimenti irriducibili l’uno all’altro, possono essere aggregati, per mero comodo di classificazione, nella medesima categoria di bene culturale, quanto piuttosto nel suo ruolo di premessa indispensabile alla formazione del campo entro cui ogni cosa che concerne l’uomo e la sua storia può porsi come oggetto d’indagine scientifica” (URBANI, 2000, p. 23, tradução minha).

⁴⁶⁶ BRANDI, 2004c, p. 11

⁴⁶⁷ BRANDI, 2004c, p. 11.

⁴⁶⁸ KÜHL, 2011, p. 2. “Preserva-se, hoje, por razões de cunho cultural – pelos aspectos formais, documentais, simbólicos e memoriais –, científicos – pelo fato de os bens culturais serem portadores de conhecimento em vários campos de saber – e ético – por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações presentes e futuras da possibilidade de conhecimento de que esses bens são portadores”.

3.5 O reconhecimento da paisagem como identidade estética de um lugar, como obra de arte e o conceito de restauração

A Teoria da Restauração foi escrita de modo a demonstrar a estética como um valor que está presente no campo de todas as artes. Conforme abordado no esquema pré-conceitual da Teoria, qualquer obra de arte ou produto da atividade humana está na dependência do momento do reconhecimento, quando é reconhecida ou não como obra de arte e como um “produto especial do fazer humano”, por parte de um indivíduo que a reconhece como obra de arte e, dessa forma, a excetua dos demais produtos comuns. Com esse pressuposto, Brandi afastou-se de qualquer possibilidade empírica, vinculando o reconhecimento a um método e ao processo histórico e crítico. Essas considerações são consonantes com o conceito de paisagem construído por D’Angelo, quando afirma que a paisagem como um fenômeno perceptivo deve entrar no âmbito da experiência estética e, portanto, os estudos devem definir a diferença de uma e outra, que está especialmente no que concerne ao reconhecimento e à preservação.

Desta forma, o reconhecimento de uma obra no primeiro corolário apresentado na Teoria diz respeito a “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte”.⁴⁶⁹ Essa é uma colocação sobre a obra de arte na sua condição individual e na sua essência pura, como imagem, mas a imagem apresentada não diz respeito ao seu percurso no tempo, porque a cada vez que é reconhecida, em um tempo distinto, ela é recriada e experimentada esteticamente. Aqui, Brandi criou um dispositivo na Teoria da Restauração que, conforme salientou Giovanni Carbonara,⁴⁷⁰ deverá ser articulado pela própria restauração, “não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação [...], pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário”. Colocou, desta forma, a legitimidade da obra de arte na dependência do seu ingresso no mundo, quando um indivíduo particular vive uma experiência particular e, assim, a reconhece como obra de arte. Esse processo do reconhecimento é o que legitima a existência como arte e o que a encaminha à intervenção de restauro.

⁴⁶⁹ BRANDI, 2004c, p. 28.

⁴⁷⁰ BRANDI, 2004c, p. 10.

Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem da consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo faz dele.⁴⁷¹

Esse empenho teórico foi visto por Paolo Antinucci da seguinte forma: “Brandi dirá que a obra de arte não é tanto entendida como é reconhecida. E o que é reconhecido é, juntamente com o resultado, todo o processo que a produziu”.⁴⁷² O momento do reconhecimento diz respeito ao que acontece a cada tempo histórico, não se trata de uma experiência imediata, mas sim de uma longa e plena permanência sobre a sua herança formal, que vem de um determinado tempo e lugar. Nesse mesmo processo, foi encaminhado o problema fundamental que está na relação da imagem e da realidade, que foi colocado como o fio condutor da sua reflexão, introduzindo, assim, a crítica que se projeta sobre os dados apresentados na imagem, ao mesmo tempo que se impõe sobre todos os procedimentos que asseguram o caminho da restauração. Dessa forma, afirma-se que a restauração é um ato crítico.

Beatriz M. Kühl esclarece que

o restauro (no sentido brandiano), a conservação e a preservação de bens culturais, em sentido lato, são, pois, motivados pelo reconhecimento da obra como dado cultural. O ato histórico-crítico, sobre o qual se baseia a teoria brandiana e o restauro crítico, deve ser entendido como análise da obra (alicerçada no “reconhecimento” da teoria brandiana), de sua conformação, de seus aspectos materiais e de sua transformação ao longo do tempo, pelo método fundamentado nos instrumentos de reflexão oferecidos pela filosofia e pela história.⁴⁷³

Sobre esse momento do reconhecimento, Pietro Petrarroia faz uma consideração sobre “a identidade formal da obra de arte – este parece ser o cerne da questão – é de fato definida na consciência a partir de um dado inescapável: a conformação da imagem como tramite da percepção”.⁴⁷⁴ Portanto, esse momento é a justificativa colocada por Brandi para que a restauração deva acontecer sobre os dados físicos, porque são esses os responsáveis pela transmissão da imagem. Por se tratar de um momento duplo, o conceito de restauro foi

⁴⁷¹ BRANDI, 2004c, p. 27.

⁴⁷² “[...] Brandi dirá che l’opera d’arte non tanto si comprende quanto si riconosce. E ciò che si riconosce è, assieme al risultato, l’intero processo che lo ha prodotto.” (ANTINUCCI, Paolo. Introduzione in BRANDI, 1996b, p. 18, tradução minha).

⁴⁷³ KÜHL, 2007, p. 209.

⁴⁷⁴ “L’identità formale dell’opera d’arte – questo sembra essere il nodo della questione – viene infatti a definirsi nella coscienza a partire da un dato imprescindibile: la conformazione dell’identità formale dell’immagine tramite la percezione” (PETRARROIA in RUSSO, 1986, p. LXX, tradução minha).

compreendido “não com base nos procedimentos práticos que caracterizam a restauração de fato, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação”.⁴⁷⁵

Para Brandi, esse momento do “reingresso da obra no mundo”, trata-se do momento que a obra é reconhecida, mostra o ser da obra no mundo, quando passa a fazer parte das coisas do mundo. Com esta afirmação, trouxe o primeiro corolário: “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte”.⁴⁷⁶

Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda a vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele.⁴⁷⁷

Assim, a paisagem compreendida por Paolo D’Angelo e por Cesare Brandi é reconhecida no momento específico da obra de arte ou do produto do fazer humano, na dupla polaridade estética e histórica. Este, para Brandi, é o “imperativo” para encaminhar a obra à ação do restauro, sobre a verificação do estado da matéria que lhe é própria. Vemos, por esta via, a aproximação que exprime o conceito de paisagem no conceito de restauro, quando Brandi conclui: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”.⁴⁷⁸

3.5.1 A restauração da paisagem e a matéria da obra de arte

Para interpretar o conceito da paisagem, buscamos seguir o encaminhamento dado à Teoria da Restauração por Cesare Brandi, que é motivado pelo respeito ao rigor metodológico para a evolução conservativa da obra, sempre guiada por ação crítica. A Teoria da Restauração é uma matéria complexa, e todo o trabalho de Cesare Brandi foi dedicado à aplicação prática, técnica e concreta do restauro sobre as distintas e singulares obras de arte e aos produtos da atividade do homem. Sua teoria estética busca resolver, desta forma, o difícil problema da preservação dos bens culturais.

⁴⁷⁵ BRANDI, 2004c, p. 29.

⁴⁷⁶ BRANDI, 2004c, p. 28.

⁴⁷⁷ BRANDI, 2004c, p. 27.

⁴⁷⁸ BRANDI, 2004c, p. 26.

Neste sentido, Paolo D'Angelo alicerçou o conceito de *paisagem como identidade estética de um lugar* como um fenômeno estético, colocando a paisagem sobre os dados visíveis que a configura quando é reconhecida pelos seus traços materiais. Ao mesmo tempo, para tratar dos aspectos naturais, deve-se encaminhar à profissionais competentes em cada área.

Cesare Brandi definiu que se restaura somente a matéria da obra de arte, fazendo referência às obras dos homens, que dizem respeito à materialidade da obra. Neste caso, a interpretação da Teoria da Restauração deve partir das observações sobre o que se refere à avaliação crítica do contexto cultural que configura a paisagem. “A este respeito, a matéria é entendida como ‘o que é necessário para a epifania da imagem’. Trazida de volta e circunscrita à epifania da imagem, torna explícita a divisão entre estrutura e aparência”.⁴⁷⁹

A Teoria de Cesare Brandi tem como princípio a aplicação, primeiramente, sobre o problema da matéria da obra de arte, que é tema primordial para qualquer intervenção. Dessa forma, o trabalho deve ser iniciado partindo da investigação sobre a fisicidade da imagem, como meio de apresentação da obra de arte e como suporte da mesma obra, mas não como substância daquela *realidade pura*. Com base nesta reflexão fundamental para a Teoria, esclareceu sobre a peculiaridade que deve indagar sobre a intervenção de restauração: primeiro, a matéria é o pressuposto para a realidade da obra de arte; segundo, qualquer intervenção deve acontecer somente na matéria como suporte. Desta forma, definiu “o primeiro axioma relativo à matéria da obra de arte, como o único objeto da intervenção de restauro”.⁴⁸⁰

Neste sentido, remeteu o tema da matéria da obra de arte ao momento do reconhecimento que a consciência faz da obra, quando ingressa no mundo. O problema foi encaminhado a partir da complexidade das condições e premissas determinadas para esta experiência, que, pelo fato de ser matéria, não autoriza a compreensão da obra como um simples objeto, pois, por ser obra de arte, esta condição denota que o substrato material vai servir como suporte da imagem. Sendo assim, ao dizer que se restaura somente a matéria da obra de arte, Brandi compreendeu que é primordial um aprofundamento no sentido do conceito da matéria em relação à obra de arte. Para resolver essa questão, partiu dos aspectos da estrutura fundamental da experiência no momento do reconhecimento sobre a

⁴⁷⁹ “Sotto questo aspetto la materia si intende come ‘quanto serve all’epifania dell’immagine’. Riportata e circoscritta all’epifania dell’immagine, esplicita lo sdoppiamento fra struttura e aspetto” (BRANDI, 1996, p. 18, tradução minha).

⁴⁸⁰ BRANDI, 2004c, p. 35.

artisticidade da obra, que é a mesma artisticidade responsável pelo encaminhamento à atuação prática, no sentido que “a consistência física da obra deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana”.⁴⁸¹

Aqui, o autor ressaltou o problema que envolve a instância da utilidade, que, como visto, mesmo sendo fundamental e presente para as obras de arquitetura, “não poderá ser levada em consideração de forma isolada para a obra de arte, mas tão-só com base na consistência física e nas duas instâncias fundamentais, a partir das quais se estrutura a obra de arte na recepção que a consciência faz dela”.⁴⁸² Dito isso, encaminhou o restauro confiado aos meios físicos que dizem respeito ao suporte da obra, com o intuito da transmissão da obra ao futuro. Para que esse pressuposto seja possível, é fundamental a contemporização e a representação da instância estética e a instância histórica, porque ambas “representam a dialética da restauração, exatamente como momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal”.⁴⁸³

Brandi instituiu a restauração como um ato histórico-crítico, e dessa forma a configurou como um dado de pertinência relativa, por ser relacionada a cada tempo e a cada espaço onde se encontra. Nesse transladar no tempo e no espaço, o reconhecimento que a consciência faz dela é relativo a culturas distintas – diferentes contextos sociais, econômicos, políticos e científicos –, às considerações da crítica, que diz respeito à individualidade de cada crítico-restaurador, e às épocas passadas, e por isso devem ser pensadas para as épocas futuras.

Ao colocar a matéria como local de manifestação da imagem, a consciência privilegia ver o lado artístico que diz respeito à consistência física da obra, desta forma, coloca como ponto primordial a restauração da estrutura da imagem. Portanto, compreende que se deve prolongar a durabilidade da matéria se apropriando de todos os esforços científicos de pesquisas aprofundadas, que se colocam como possíveis a cada materialidade distinta. No momento presente da intervenção, esses esforços também têm pertinência relativa, por acontecerem a cada tempo histórico pelo qual passa a obra.

Assim, Brandi fundamentou a Teoria no campo das ciências humanas ao depositar a responsabilidade de todo o processo que diz respeito à arte na percepção que acontece em

⁴⁸¹ BRANDI, 2004c, p. 30.

⁴⁸² BRANDI, 2004c, p. 30.

⁴⁸³ BRANDI, 2004c, p. 33.

cada tempo. Ele colocou a preservação dos legados do passado em uma ação que acontece só no momento presente, que é o tempo da manifestação da obra e o único possível para que a intervenção aconteça, encaminhando-a mediante à possibilidade de ser reconhecida pelas gerações futuras.

Sobre as questões relacionadas à matéria da obra de arte, compreendida por Cesare Brandi, Paolo D'Angelo⁴⁸⁴ fez importantes considerações, especialmente ao tratar da consistência física da obra como o “lugar da manifestação da imagem” e como a “consistência material a qual se manifesta a imagem”, e ainda que de maneira mais *crociana*, conforme expressou o filósofo, ao tratar de “meios físicos a qual é confiada a manifestação da imagem”.

D'Angelo fez referência ao verbete “Restauro”, publicado na *Enciclopedia universale dell'arte*, especialmente sobre a indicação feita por Brandi, “precisamente que a concepção da matéria da arte deve ser ‘obtida fenomenologicamente’, porque só do ponto de vista fenomenológico se torna claro que o objeto de arte ‘é o que é necessário para a epifania da imagem’”.⁴⁸⁵ Para D'Angelo, trata-se de uma forma de reafirmar o que acontece na imagem em relação à matéria, considerando, sobretudo, que se trata da “imanência e transcendência” do objeto estético, no objeto material. Conforme explicitado por Brandi:

Uma enraizada ilusão que, para fins da arte poderia chamar-se ilusão de imanência, fez considerar idênticos, por exemplo, o mármore ainda não desbastado de uma pedra e aquele que se tornou estátua; enquanto o mármore não desbastado possui somente a sua constituição física, o mármore da estátua sofreu a transformação radical por ser veículo de uma imagem, historicizou-se através da obra do homem, e entre o seu subsistir como carbonato de cálcio e o seu ser imagem, abriu-se uma insuperável descontinuidade.⁴⁸⁶

Portanto, a intervenção de uma obra no que tange ao processo de restauro deve “definir a matéria, pelo fato de representar contemporaneamente o tempo e o lugar da intervenção de restauro”.⁴⁸⁷ Brandi introduziu, aqui, a fenomenologia como o campo possível para mostrar “aquilo que serve à epifania da imagem” e que a “matéria como epifania da imagem” é a abertura para definir a *estrutura* e o *aspecto*. É importante salientar que Brandi enfrentou o problema afirmando que a matéria é inseparável da imagem, mas a

⁴⁸⁴ Este assunto foi discutido por Paolo D'Angelo em *La teoria del restauro e l'estetica di Brandi* (D'ANGELO in ANDALORO, 2006, p. 320-321).

⁴⁸⁵ “precisamente che la concezione della materia dell'arte deve essere "ricavata per via fenomenologica", perchè solo dal punto di vista fenomenologico si chiarisce come la materia "è quanto serve alla epifania dell'immagine". (D'ANGELO in ANDALORO, 2006, p. 321).

⁴⁸⁶ BRANDI, 2004c, p. 38.

⁴⁸⁷ BRANDI, 2004c, p. 36.

estrutura e o *aspecto* são colocados como “funções da matéria na obra de arte”, portanto, a matéria foi compreendida por ele em um estágio de subordinação à obra de arte. A questão aparece na Teoria em um primeiro plano – ou seja, para a ação de restauração, a centralidade está na matéria –, quando afirma:

A consistência física da obra deve necessariamente ter precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana. Por isso, se do ponto de vista do reconhecimento da obra de arte como tal, tem prevalência absoluta o lado artístico, na medida em que o reconhecimento visa a conservar para o futuro a possibilidade dessa revelação, a consistência física adquire primária importância.⁴⁸⁸

Brandi ancorou o restauro em uma base que está na relação entre a matéria e a imagem, mas esclareceu a profunda distinção entre a matéria como “estrutura” e a matéria como “aspecto”. Sergio Angelucci trouxe essa distinção apresentada por Cesare Brandi a partir do exemplo de uma pintura: “O aspecto é a parte da matéria que contribui mais diretamente para a formação da imagem; a película de tinta, portanto, e não a tábua ou tela de uma pintura, a parte mais próxima da superfície e não a parte interior de uma coluna, por exemplo”.⁴⁸⁹ Angelucci considera que essa configuração construída por Brandi permite uma ação maior sobre a matéria estrutura que sobre a matéria aspecto. Para ele, é mais fácil trocar a tela degradada, ou mesmo esvaziar uma coluna, mantendo a parte externa, e preencher o interior com um pivô, caso tenha perdido a capacidade como estrutura portante. Isso permite que a imagem, ou seja, o aspecto da obra não seja prejudicado.

Esse assunto também foi discutido por Paolo D’Angelo, que comentou sobre o sentido dado por Brandi, apresentando duas exigências fundamentais. Por um lado, coloca a obra em primeiro plano, este primeiro plano de Brandi, D’Angelo explicou por meio da visão de Michele Cordaro, “o indispensável envolvimento de conhecimentos científicos e técnicos em torno dos materiais constituintes da obra de arte”, por outro lado, continua D’Angelo, “trata-se de desenhar uma fronteira intransponível entre a atividade de produção da obra de arte e a operação de restauro”.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ BRANDI, 2004c, p. 30.

⁴⁸⁹ “L’aspetto é quella parte della materia che concorre più direttamente alla formazione dell’immagine; la pellicola pittorica quindi e non la tavola o la tela di un dipinto, la parte più vicina alla superficie e non quella interna di una colonna, per esempio”. (ANGELUCCI, Sergio in ANDALORO, Maria, 2003, p. 291, tradução minha).

⁴⁹⁰ “all’indispensabile coinvolgimento della conoscenza scientifica e tecnica intorno ai materiali costitutivi dell’opera d’arte”; “si tratta di tracciare un confine invalicabile tra l’attività produttrice dell’opera d’arte e l’operazione di restauro” (D’ANGELO in ANDALORO, 2006, p. 322, tradução minha).

A declaração de Brandi vem como um alerta em relação ao trabalho dos restauradores, especialmente sobre a legalidade do trabalho desses profissionais. Esses, para o autor sienense, não são os artistas, e por isso não podem fazer qualquer intervenção sobre a obra artística no momento da criação, os restauradores devem ser críticos, porque o restauro não é somente um ato criativo sobre a obra, mas sim um ato crítico e técnico. Sobre isso, D'Angelo ainda fez referência às palavras de Brandi no verbete “Restauro”, publicado na *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti* em 1949, “não é criação, e os restauradores não são artistas; são, em primeiro lugar, críticos, e, em segundo lugar, técnicos”.⁴⁹¹

Nesse caminho da crítica, Brandi declarou que não se trata de uma busca sobre um juízo da forma, mas é preciso “designá-la e objetivá-la na história figurativa da imagem”.⁴⁹² Ainda afirmou sobre a importância da crítica se fazer presente em todos os meios utilizados para garantir a conservação da obra, porque ela não aceita qualquer adulteração ou qualquer refazimento de alguma parte já desintegrada, procedimentos dessa ordem podem comprometer o reconhecimento desse bem cultural no futuro.

Desta forma, a crítica foi definida no mesmo nível da complexa discussão integrada entre a teoria e a prática para o restauro, é uma questão importante que pode evitar qualquer decisão arbitrária e qualquer negação sobre o aprofundamento de pesquisas relacionadas às características materiais, e que também pode levar a soluções simplistas e banais. Portanto, a crítica pode encaminhar as questões relativas à intervenção do restauro a questionamentos e soluções renovadas sobre a importância e o respeito à especificidade da matéria que concerne a cada obra, a partir do enfrentamento dos critérios a serem utilizados sempre por métodos experimentados e já consolidados.

Sobre o que pode acontecer no momento de uma intervenção, Brandi considera que, no caso de não existir um consenso entre a instância histórica e a instância estética, a solução está na prevalência do aspecto sobre a estrutura, ou seja, sempre deve ser priorizada a instância estética. Por outro lado, no que concerne a uma solução no caso de uma ruína, é a instância histórica que deve ser levada em conta, portanto, a estrutura deve ter prevalência pelo fato da sobrevivência da obra, mas a intervenção jamais deve desfigurar o aspecto.

No centro dessa experiência, Brandi colocou a percepção da consciência que reconhece que:

⁴⁹¹ “non è creazione, e i restauratori non sono artisti; sono, in primo luogo, critici, e in secondo luogo tecnici”. (D'ANGELO in ANDALORO, 2006, p. 322, tradução minha).

⁴⁹² “designarla e oggettivarla nella storia figurativa dell'immagine” (BRANDI, 1962, p. 169, tradução minha).

a imagem não limita a sua espacialidade ao invólucro da matéria transformada em imagem: poderão ser assumidos como meios físicos da transmissão da imagem também outros elementos intermediários entre a obra e o observador. Em primeiríssimo lugar, colocando-se a qualidade da atmosfera e da luz. Também certa atmosfera límpida e certa luz fulgurante podem ter sido assumidas como o próprio lugar da manifestação da imagem, a justo título, do mesmo modo que o mármore, o bronze ou outra matéria.⁴⁹³

Essa questão, remete ao que Brandi compreendeu como paisagem, que deve ser reconhecida pelos mesmos termos que se reconhece uma pintura, que são os códigos que dizem respeito a luz, cores e tons das construções na natureza. Para Brandi, trata-se da percepção do objeto artístico, que pode aqui reconhecer uma paisagem como imagem e como realidade pura, em que a matéria não é limitada a si mesma, mas é a percepção e a crítica que vão fazer o modo de passagem da obra ao espaço existencial e, assim, reconhecer o caráter individual da espacialidade de uma cultura e de um lugar. Compreendemos, portanto, que Brandi, ao apontar para a própria atmosfera como valor intrínseco ao que se vê, coloca a crítica no sentido da “história figurativa da imagem”. E, ainda, Brandi, ao chamar a atenção para a inalienabilidade da obra do seu lugar de origem, deixa clara a coerência da Teoria com todo o desenvolvimento teórico-estético da sua obra.

Neste sentido, observamos que Brandi colocou a restauração da paisagem sobre a matéria que está relacionada aos monumentos e às demais construções que configuram a sua imagem, esta não deve ser transfigurada, porque, junto com os monumentos à sua volta e às características naturais, pode se desdobrar “em paisagens surpreendentes”.⁴⁹⁴ Entretanto, o autor adverte que, ao se tratar de uma paisagem, é primordial a proibição da “remoção de uma obra de arte de seu lugar de origem”,⁴⁹⁵ esta ação só será possível “pela única e superior causa da sua conservação”.⁴⁹⁶ Remeteu, desta forma, ao tema da paisagem, especialmente na relação da obra com o espaço de uma paisagem, como o espaço natural, que, no caso de uma obra de arquitetura, é o que a coloca na condição de obra de arte.

Neste contexto, Cesare Brandi, ao colocar o restauro como estética da recepção, introduziu a ideia de materialidade da obra, mas não como objeto isolado, pelo contrário, colocou-a na relação com o espaço a qual está inserida, compreendendo que qualquer discussão sobre a obra de arte deve partir dessa relação. Ao deduzir essa visão ampliada, permitiu a inclusão da paisagem na mesma discussão que envolve a preservação dos demais

⁴⁹³ BRANDI, 2004c, p. 39-40.

⁴⁹⁴ BRANDI, 2001, p. 277.

⁴⁹⁵ BRANDI, 2004c, p. 40.

⁴⁹⁶ BRANDI, 2004c, p. 40.

bens culturais e das obras de arte. A materialidade da paisagem, no que tange aos elementos naturais e aos sentimentos do homem, deve buscar o conhecimento de várias áreas de estudos que envolvem as ciências da natureza e as ciências humanas.

3.5.2 A restauração da paisagem e a unidade potencial da obra de arte

O tema da unidade potencial da paisagem, no conceito de Paolo D'Angelo, parte da percepção que acusa a materialidade do que é visível, e é isso que pode denunciar a coerência de determinada paisagem que sobrevive às transformações no tempo, mantendo o contexto harmônico da imagem de um lugar. Da mesma forma, a percepção pode realizar uma experiência e constatar transformações que desfiguram, contrastam e podem romper com aquela determinada imagem da paisagem, especialmente pelas intervenções dissonantes ou por demolições, que provocam uma reação desagradável em relação ao conjunto existente. Para D'Angelo, a experiência estética vivida no momento do reconhecimento da paisagem é sempre uma organização dos dados visíveis.

D'Angelo compreende que essa organização deve, da mesma forma, configurar a inserção de um novo projeto, que deve ser pensado no sentido da transformação que esse pode provocar no ambiente contíguo a esse, sendo assim, é fundamental pensar no

reconhecimento dos elementos característicos de um lugar, identificando os elementos que mais contribuem para as especificidades locais, os que são moderadamente identificáveis, os que são atribuídos ou espúrios, e constituindo, se for esse o caso, unidades paisagísticas com base numa leitura desses elementos.⁴⁹⁷

De acordo com D'Angelo, quando buscamos definir uma obra de arte, é possível ver que cada definição feita vem principalmente sobre o produto manufaturado, da adequação da praxe, e não a obra de arte em si, trata-se de saber como reconhecer “a primazia da experiência sobre o trabalho”.⁴⁹⁸ Desta forma, a obra é considerada obra de arte porque é uma experiência humana, portanto, o *primato*, para o autor, é que a indagação ontológica é útil quando ajuda a compreender o que é relevante para a nossa experiência da arte.

Para D'Angelo, a obra é capaz de constituir-se em imagem, mesmo que não se apresente na sua totalidade íntegra, portanto, considera que, ao ser restaurada, esta ação não

⁴⁹⁷ “una ricognizione degli elementi caratteristici di un luogo, individuando gli elementi che maggiormente concorrono alle specificità locali, quelli moderatamente identificanti, quelli all'otri o spuri, e costituendo, se questo è il caso, delle unità paesaggistiche sulla base della lettura di tali elementi”. (CLEMENTI, 2002 *apud* D'ANGELO, 2014, p. 51).

⁴⁹⁸ “il primato dell'esperienza sull'opera” (D'ANGELO, 2011, p. 160).

deve buscar reintegrar à parte faltante, mas deve buscar a capacidade da obra de produzir uma experiência estética.

A unidade potencial da obra de arte, conforme definido por Cesare Brandi, foi encaminhada no campo da unidade figurativa que acontece com a intuição da imagem, quando revelada no momento do reconhecimento como *realidade pura*. Com esse pressuposto, para definir a unidade potencial da obra de arte, partiu do princípio fundamental, que é descartar qualquer possibilidade de tratar a unidade da obra de arte como uma unidade orgânica e funcional, que é a característica do que é humano e físico.

Em relação à discussão sobre o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, Brandi considerou primordial reconhecer que se trata da obra no mundo, quando é recebida por uma consciência. Com essa consideração, para encaminhá-la à ação do restauro, deve-se investigar que tipo de unidade acontece naquela determinada obra, portanto, o problema foi colocado diante de uma posição relacionada a dois pontos de vista, buscando tal unidade como um inteiro ou a unidade como totalidade. Para Brandi, “se a obra não fosse concebida como um todo, teria de ser considerada como um total, conseqüentemente composta de partes: seria o mesmo que repropor o conceito geométrico que Plotino já tinha rejeitado para o belo”.⁴⁹⁹

A obra pode ser apresentada como uma composição em partes, sendo assim, considera-se que uma parte pode ser destacada das outras, como se fosse separada na própria concepção. Mas, neste caso, quando sobra uma parte que fica materialmente próxima a outra, por analogia, deve-se reconhecer que essa união será por razão da história, mas nunca terá valor estético. Brandi colocou o problema no primeiro reconhecimento da obra na sua dúplici instância, quando a consciência percebe um rompimento da unidade figurativa da obra. Explicou o caso por meio de exemplos práticos, concluindo que se, por um acaso, a obra sofreu alguma fratura que danificou uma parte, ou provocou muitas lacunas, e mesmo assim a imagem continuar existindo potencialmente como a forma, deve-se reconhecer que a obra continua a existir em cada fragmento de maneira indivisível. Mas, para esse caso, negou qualquer procedimento por analogia, porque a obra de restauro não pode ser realizada partindo de sugestões de algo que está implícito em alguns fragmentos encontrados, pois esses fragmentos não podem ser prova de autenticidade ou originalidade. Portanto, uma

⁴⁹⁹ “se a l’opera non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale, in conseguenza risultare composta di parti: equivale a ripropor l’opera il concetto geometrico che già, per il bello, fu refutato da Plotino” (BRANDI, 1996, p. 20, tradução minha).

intervenção neste sentido seria uma falsidade histórica e uma ofensa a estética. Sobre esse caso, afirma: “A imagem é verdadeiramente e somente aquilo que aparece: a redução fenomenológica que serve para indagar o existente, torna-se, na estética, o próprio axioma que define a essência da imagem”.⁵⁰⁰

Sendo a obra de arte indivisível, ou seja, não composta por partes, ao ser fragmentada, ela subsiste potencialmente como um todo em cada fragmento. Sobre isso, Brandi encaminhou dois corolários: o primeiro diz respeito a qualquer fracionamento físico da obra – neste caso, é exigida a manutenção e conexão da unidade que permanece potencialmente em cada fragmento –, o segundo caso trata da forma indivisível da obra de arte, que, caso ocorra uma divisão, deve-se buscar desenvolver a unidade potencial originária, a partir de cada um dos fragmentos que permanece.

Neste caso, o encaminhamento para o restauro deve ter como premissa principal as duas instâncias estética e histórica. Sendo assim, Brandi acreditou que a atuação do restaurador deve limitar-se “a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado originário”.⁵⁰¹ Sobre isso, trouxe uma premissa fundamental do restauro crítico, ao propor a recomposição da unidade figurativa da obra, partindo de uma análise sobre as próprias características do monumento, e afirmou que é o monumento que vai impor os limites da intervenção. Portanto, a criatividade do restaurador deve ser condicionada à matéria e às características do monumento de forma respeitosa.

Acreditamos que esses exemplos apresentados na Teoria da Restauração podem ser direcionados aos princípios que Cesare Brandi compreendeu como paisagem. Ou seja, na relação entre as obras de arquitetura que conformam os centros históricos, as cidades, o espaço natural, bem como no reconhecimento da sua dúlice instância estética e histórica.

Sendo assim, compreendemos que é possível trazer essa discussão para o contexto de uma paisagem. No caso de um rompimento da sua unidade figurativa, nenhum procedimento deve ser feito por analogia. Portanto, por ser a paisagem um bem em constante transformação, a falta de uma parte, como uma construção, um monumento ou vários monumentos, pode ameaçar a manutenção da unidade daquela imagem da paisagem. Se, ainda, a unidade figurativa da paisagem continuar existindo potencialmente como forma, pelos edifícios e monumentos que permanecem, em cada fragmento de maneira indivisível,

⁵⁰⁰ BRANDI, 2004c, p. 44.

⁵⁰¹ BRANDI, 2004c, p. 47.

a paisagem continua a existir. Neste sentido, compreendemos que, em relação à restauração da paisagem, podemos aplicar os pressupostos colocados nos parágrafos anteriores sobre o pensamento de Cesare Brandi: primeiro, é exigida a manutenção e a conexão da unidade que permanece potencialmente em cada edifício (ou fragmento de um edifício); segundo, sendo a paisagem obra de arte, indivisível, deve-se “buscar desenvolver a unidade potencial originária, a partir de cada um dos fragmentos que permanece”⁵⁰² – ou seja, buscar a unidade potencial da paisagem nos elementos de cada edifício originário, ou nos fragmentos desse.

Neste mesmo sentido, o restauro crítico, sobre o olhar de Renato Bonelli, também busca as soluções nos mesmos resultados obtidos tanto para as obras de arquitetura como para o ambiente à sua volta. Quando essas obras perdem seus valores documentais e formais, a reconstrução do conjunto interessa do ponto de vista da geometria limitada do quadro visual de determinado ponto de vista, desta forma, considera-se que: “hoje está a caminho de se tornar o historiador que, antes de pôr a mão na obra, deve e quer vir a possuir uma compreensão plena e profunda da essência íntima de qualquer arquitetura, a fim de depois poder devolvê-la à admiração de todos”.⁵⁰³

Esclarecidas essas questões, a afirmação sobre as novas intervenções que foram colocada por Brandi na prevalência de três princípios práticos: primeiro, “a visibilidade de qualquer integração jamais poderá infringir a unidade que visa restituir, mas sempre deve ser invisível a distância, e facilmente reconhecida de perto”;⁵⁰⁴ o segundo princípio diz respeito à matéria, que “é insubstituível só quando colaborar diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto, e não para aquilo que é estrutura”;⁵⁰⁵ por fim, o terceiro princípio “qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras”.⁵⁰⁶

D’Angelo salienta que as mudanças pela qual passam as paisagens no tempo podem ser responsáveis pelas modificações e transformações significativas, tanto do ponto de vista positivo como negativo, no sentido da perda do seu valor estético. Neste sentido, D’Angelo ressalta que para a preservação da paisagem, por ter que responder também aos aspectos naturais, torna-se importante ressaltar a necessidade de recuperar a capacidade de projetar

⁵⁰² BRANDI, 2004c, p. 46.

⁵⁰³ “oggi si avvia a divenire lo storico che prima di porre mano all’opera, deve e vuole giungere a possedere la comprensione piena e profonda dell’intima essenza di ogni architettura, per poterla poi restituire all’ammirazione di ognuno”. (BONELLI, 1995, p. 25, tradução minha).

⁵⁰⁴ BRANDI, 2004c, p. 47.

⁵⁰⁵ BRANDI, 2004c, p. 48.

⁵⁰⁶ BRANDI, 2004c, p. 48.

essas mudanças, não desfigurando a identidade dos lugares, mas assumindo novos valores sobre o mesmo plano.

Neste sentido, o primeiro ponto a ser tratado pela Teoria da Restauração, em relação às colocações apresentadas por Paolo D'Angelo sobre as transformações da paisagem, deve ser discutido no âmbito da *lacuna*, que para Cesare Brandi é ponto essencial e central da Teoria. No ensaio apresentado em 1961, publicado mais tarde na *Teoria da restauração com Apostila Teórica para o Tratamento das Lacunas*,⁵⁰⁷ Brandi buscou desvendar o caso das lacunas da obra de arte, ao reconhecer que “no que concerne à obra de arte, é uma interrupção no tecido figurativo”. Para ele, não devemos resolver qualquer problema em relação à lacuna por meio de uma solução empírica, mas a solução é, sobretudo, teórica. Com essa consideração, não excluiu que qualquer solução possa vir da estrutura da obra e da essência da obra de arte, mas essa solução sempre deve se adequar a cada caso e ser relativa a cada obra.

Em *Carmines o della pittura*, o autor declarou que a imagem é verdadeiramente só aquilo que aparece, remetendo, assim, o processo à redução fenomenológica, que é o meio para indagar o existente e a estética, quando Brandi introduziu o estudo sobre a redução da imagem, que chamou de *epochè*. Maria Ida Catalano⁵⁰⁸ resume esse pensamento de Brandi da seguinte maneira: em frente à imagem, essa se dissolve externamente como “postulado de integridade orgânica”, que se encontra na natureza da obra e se apresenta como unidade singular– unidade do inteiro –, ou não ser constituída em partes. Com esta formação, a obra como unidade de um todo, mesmo ao ser fraturada, vai continuar existindo potencialmente.

Para Brandi, ao aplicar a obra de arte a um tratamento fenomenológico, ou seja submetê-la a uma especial *epochè*, nós nos limitaremos a considerar a obra de arte só como objeto de experiência no mundo da vida, para nos atermos a uma expressão de Husserl.⁵⁰⁹ Desta forma, qualquer intervenção deve buscar conservá-la da forma mais íntegra possível, reforçando a sua estrutura material. Neste sentido, rejeitou qualquer possibilidade de uma “reintegração fantasiosa” ou qualquer “reintegração analógica”, e reforçou que, aqui, não se pode ultrapassar “o momento que a obra entrou no mundo da vida e, assim, adquiriu uma

⁵⁰⁷ BRANDI, 2004c, p. 121.

⁵⁰⁸ Maria Ida Catalano discute sobre o tema das lacunas, colocados por Cesare Brandi, em *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero* (1998).

⁵⁰⁹ Esta expressão, o autor fez referência ao termo utilizado por Edmund Husserl. (BRANDI, 2004c, p. 123).

historicidade em relação ao seu primeiro ingresso, através da longa ou breve elaboração que requisitou seu autor no mundo da vida”.⁵¹⁰

Portanto, Brandi, ao considerar a obra na sua estrutura material e exposta as condições ambientais, busca a solução para o problema da lacuna, que não deve vir de *uma integração por indução ou por aproximação da imagem as suas lacunas*. Neste ponto, afirmou que a atuação do restaurador não pode interferir no processo de criação da obra, criando ou pintando a parte que falta, mas o pensamento deve, “restringir nosso comportamento em relação à obra de arte ao respeito pela obra de arte, o que implica sua conservação e o respeito à integridade daquilo que chegou até nós, sem prejudicar o seu futuro”.⁵¹¹

Neste sentido, considerou o que é apresentado ao observador e o que diz respeito ao estado presente da obra, que deve ser examinada a partir do que existe e do que permaneceu autêntico. A investigação deve vir da busca em saber se a obra já sofreu alguma alteração ou se ainda está presente a unidade da sua imagem, e se a tal unidade permanece como um inteiro, e não como totalidade. Com essas observações preliminares, Brandi trouxe questões importantes como: a intervenção deverá sempre ser visível, e as soluções adotadas devem vir sempre como proposta crítica. Aqui, apresentou a ideia do *tratteggio* como forma de diferenciar a técnica feita pelo autor, devendo dar a entender caso a caso e respeitando a diversidade das obras de arte.

Sobre a percepção de uma interrupção no tecido figurativo, Brandi tratou os conceitos da *Gestalt-psychologie* no seu estudo sobre os fenômenos da percepção das formas, buscando trabalhar a interpretação da lacuna e a sua neutralização visual. Assim, a figura em relação ao fundo e em relação à organização espontânea da percepção visual, que diz respeito a parte faltante da imagem, adquire uma forma e uma cor que passam a ter importância na figuratividade de maneira negativa. Sobre isso, o autor definiu: a lacuna não prevista será percebida como figura, e a imagem “faz papel de fundo”.

O problema da lacuna, portanto, foi colocado como figura, que considerou como um problema pertinente tanto para a pintura como para a escultura e a arquitetura. Consideramos, aqui, que cabe a observação em relação à paisagem, quando um dos seus elementos figurativos é danificado ou suprimido, e essa falta vai ser percebida como figura, mas esta é fundo. Sobre isso, Brandi deduziu que para solucionar o problema deve-se reduzir

⁵¹⁰ BRANDI, 2004c, p. 124.

⁵¹¹ BRANDI, 2004c, p. 126.

o valor emergente de figura que a lacuna assume em relação à efetiva figura, que é obra de arte.⁵¹² Para tanto, buscou a solução não pela supressão da lacuna, mas reconduzindo a mesma “figura a qual colocou como fundo”. Portanto, deve-se enfraquecer a lacuna rebaixando o seu nível em relação ao nível da imagem, ou destacar a tonalidade de forma gradual, criando tons diversos daqueles da imagem com intuito de neutralizá-la. Considerou ainda que “mesmo a irregularidade casual da lacuna não mais incide violentamente sobre o tecido pictórico e, não o retrocedendo a fundo, coloca-se como uma parte da matéria-estrutura elevada a aspecto”.⁵¹³

Sobre o caso das lacunas, quando diz respeito à paisagem, compreendemos que a questão é colocada no caso de uma falta, e o problema deve ser solucionado pela escolha de materiais, cores, texturas e a partir de recuos, sem buscar que essa nova intervenção ressalte sobre a imagem, mas deve reenviar e reintegrar a imagem da lacuna.

A questão principal para Brandi é que o problema da lacuna não prejudique o futuro da obra ou altere a sua essência, bem como que o problema seja resolvido com “absoluta e fácil distinguibilidade das integrações que realizam a unidade potencial da imagem, diminuição da emergência da lacuna como figura”.⁵¹⁴

Paolo D’Angelo considera que o caso da paisagem como obra de arte pode ser explicado no campo da fenomenologia de Sartre, quando diz que a obra não é matéria, mas é imagem, e em Heidegger, que explica que “a estrutura que diferencia o modo de ser da coisa e o modo de ser da arte”.⁵¹⁵ Para D’Angelo, ser obra de arte não é ser uma coisa, mas é a capacidade de provocar uma experiência estética, enquanto a paisagem mantém suas características externas de artisticidade.

Essa consideração frente à restauração, é para D’Angelo a capacidade de restituição da obra em uma imagem mesmo quando a sua totalidade é falha, sendo assim, considera que na restauração esta capacidade deve ser explorada, não no sentido de uma reintegração da parte que falta, mas sim impedindo que a lacuna perturbe esse efeito provocado pela falta. A questão é não permitir que a obra deixe de provocar uma experiência estética, pois quando a experiência não acontece, para d’Angelo, estamos frente a uma ruína. Sobre isso, o filósofo faz referência aos princípios da Teoria da Restauração e a Brandi, colocando a dialética que acontece entre o restauro da matéria da obra de arte: “É também verdade que o banco de

⁵¹² BRANDI, 2004, p. 128.

⁵¹³ BRANDI, 2004, p. 51.

⁵¹⁴ BRANDI, 2004, p. 129.

⁵¹⁵ D’ANGELO, 2011, p. 149.

ensaio da restauração nunca é o objeto material, mas sim a experiência que se constitui através dele. A restauração também não é o único caso em que o inevitável encontro da ontologia da arte e da experiência estética é mostrado”.⁵¹⁶ Assim, para D’Angelo, “o importante de fato é que a ontologia fique ligada à experiência viva da nossa relação com a arte: caso contrário, está em constante perigo de se transformar numa busca teórica por si própria”.⁵¹⁷

3.5.3 A restauração da paisagem e o tempo em relação à obra de arte

Paolo D’Angelo traz a paisagem na sua relação com o tempo, revelada pelas intervenções humanas na natureza, de forma contínua e profunda, por milênios. Identificou o tempo no acúmulo das memórias e de seus significados, nas intervenções agrícolas, que aos poucos são transformadas e substituídas. O tempo, também, se deixa transparecer na história e na cultura material, que ficam plasmadas na imagem de um lugar, que também se transformam ao longo do tempo. É o reconhecimento que identifica o tempo presente no qual o observador se encontra imerso.

Assim, o tempo e o espaço para Paolo D’Angelo são uma categoria da percepção, que acontece na presença do observador colocado em frente a uma paisagem. O argumento de D’Angelo vem da análise que fez sobre uma paisagem vista através de uma fotografia, que é uma experiência comum em nossos dias, que trazia uma escultura de Richard Long. Para D’Angelo, a foto não diz o que realmente é a escultura em relação ao lugar que está inserida, nem a relação com o tempo em que a foto foi feita. Portanto, trata-se da representação da imagem que “é quase sempre essa reflexão que parece dizer respeito não à relação com a natureza, não à experiência do ambiente, mas apenas às convenções perceptivas, o que pode ser um problema em quase-representação”.⁵¹⁸ Para D’Angelo, a experiência estética acontece quando o observador se encontra no espaço da paisagem, e essa experiência denota o tempo no instante presente, portanto, é a experiência que denuncia a relação da obra com o tempo.

⁵¹⁶ “è vero anche che il banco di prova del restauro non è mai l’oggetto materiale, ma l’esperienza che per suo tramite si costituisce. Né il restauro è l’unico caso in cui si mostra l’incontro inevitabile di ontologia dell’arte ed esperienza estetica” (D’ANGELO, 2011, p. 160, tradução minha).

⁵¹⁷ “L’importante, infatti, è che l’ontologia resti legata ad esperienze vive del nostro rapporto con l’arte: altrimenti rischia continuamente di trasformarsi in un trastullo teorico fine solo a se stesso.” (D’ANGELO, 2011, p. 161, tradução minha).

⁵¹⁸ “è quasi sempre tale riflessione sembra riguardare non il rapporto con la natura, non l’esperienza dell’ambiente, ma soltanto le convenzioni percettive, che possono costituire problema in quasi rappresentazione” (D’ANGELO, 2014, p. 99, tradução minha).

O tempo, para Cesare Brandi, foi encaminhado na restauração a partir de uma estreita relação que acontece entre a obra de arte e o tempo presente, que é o tempo vivido pelo sujeito da percepção. Sendo assim, Brandi definiu o lugar ocupado pelo tempo conforme exposto na Teoria da Restauração:

depois de ter reconhecido a peculiar estrutura da obra de arte como unidade e explicitado como e até que ponto é possível resolver a possível reconstituição da unidade potencial, que é próprio imperativo da instância estética em relação ao restauro, deve-se aprofundar, em relação a instância histórica, o exame do tempo no que se refere à obra de arte.⁵¹⁹

Essa articulação feita por Brandi, no início do quarto ponto da Teoria, deixou explícita a unidade do seu pensamento, ao retomar a leitura da primeira impostação teórica colocada em *Carmines o della pittura*, quando traçou as diretrizes para esclarecer sobre a sua estética.

Trata-se de um processo pelo qual passa a obra que não foi colocado em um tempo cronológico, mas sim no reconhecimento que acontece a cada tempo por uma consciência, na realidade *astante*. O autor esclareceu, portanto, que a obra de arte é sempre reconhecida na sua eterna presença, em um estado de “re-fusão da imagem”, como uma “outra imagem”. Esse momento, para Brandi, diz respeito à primeira imagem, quando a obra é isolada a cada instante presente, e sempre reconhecida em um outro tempo histórico, quando vai ser “selada” em uma nova imagem. Com essa configuração, Brandi justifica que qualquer intervenção deve sempre acontecer no tempo presente da consciência, e é isso que vai definir a restauração.

Para Brandi, o tempo da obra foi diretamente ligado à sua relação com o espaço onde se encontra quem reconhece a obra. Essa premissa impõem uma condição “provisória e ilusória”, que é característica da ininterrupção do tempo, portanto, na ação sobre a obra de arte, “o tempo constitui as condições formais para cada obra de arte que se encontra estreitamente fundida no ritmo que a forma institui”.⁵²⁰

Com este esclarecimento, Brandi definiu o tempo na obra de arte, não no aspecto formal da obra, mas no aspecto fenomenológico. Trata-se dos três tempos passa a obra: o primeiro,

⁵¹⁹ BRANDI, 2004c, p. 53.

⁵²⁰ BRANDI, 2004c, p. 54.

como duração ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista; em segundo lugar, como intervalo inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; em terceiro lugar, como átimo dessa fulguração da obra de arte na consciência.⁵²¹

Partindo dessa definição, Brandi afirmou sobre a impossibilidade do restauro no primeiro tempo da obra de arte, por esse momento ser configurado como um *re-acesso* ao momento criativo, questão que considerou *fantasiosa ou grave heresia*. O segundo tempo é o tempo em que a obra é concluída, e a sua ultrapassagem no tempo é responsável pelas modificações provocadas pela ação do tempo, e, com essa bagagem, *irrompe* em uma consciência atual do observador. Neste momento, não se trata da escolha de um determinado tempo ou outro, essa questão é o que justifica a impossibilidade sobre uma retomada ao “pernicioso refazimento”, porque, a cada tempo, a obra vai ser julgada por uma cultura distinta, por se tratar do reconhecimento de uma consciência.

Desta forma, Brandi legitimou que o único momento que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente, que é o momento em que a obra de arte está no átimo do presente histórico. Assim, “o restauro como operação legítima não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história⁵²².” Da mesma forma, o restauro “impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte”,⁵²³ como evento histórico e pelo fato de ser uma ação humana, portanto, não pode ser retirada e nem sofrer qualquer intervenção que venha prejudicar ou retirar a legitimidade do processo pelo qual passou. Na prática, o valor histórico deve ser reconhecido “na diferença das zonas integradas”, quando se trata do “restabelecimento da unidade potencial” da obra.

Mas o tempo, para Brandi, também é identificado em relação à *pátina*, como uma sedimentação sobre a obra. Neste sentido, deve ser reconhecido “na conservação das atmosferas de estado precedente à restauração e ainda das partes não coevas, que representam a própria translação da obra no tempo”.⁵²⁴ Para resolver o problema da pátina é necessária uma “impostação teórica que a tire, como ponto capital para a restauração e a conservação das obras de arte, do domínio do gosto e do opinável”.⁵²⁵ Essa impostação não deve acontecer sem a consideração, em primeiro lugar, da instância estética.

⁵²¹ BRANDI, 2004c, p. 54.

⁵²² BRANDI, 2004c, p. 61.

⁵²³ BRANDI, 2004c, p. 61.

⁵²⁴ BRANDI, 2004c, p. 61

⁵²⁵ BRANDI, 2004c, p. 61

3.5.4 A restauração da paisagem e a instância da historicidade

A história da paisagem, para Paolo D'Angelo, depende de uma percepção que a reconheça “para o entrelaçamento entre a história e a natureza ou entre a natureza e a cultura”.⁵²⁶ Entretanto, a historicidade compreendida por Paolo D'Angelo não se torna menos importante que a história, porque “a paisagem, de fato, não está apenas ligada à história porque as paisagens ostentam a marca da presença do homem e da sua atividade”.⁵²⁷ Portanto, estabelece o momento presente da percepção, considerando que “a paisagem é também histórica porque é sempre vista através dos olhos do observador, que nunca são inocentes mas sempre condicionados por um gosto, uma poética, uma ideia do que a paisagem deve ser, o que literalmente leva a perder algumas coisas em benefício de outras”⁵²⁸, ou seja, sempre vai ser influenciada pela cultura do próprio tempo vivido pelo observador, e isso leva a escolhas diferentes.

Vimos que Cesare Brandi delineou a ação da restauração sobre a matéria da obra, no que concerne à unidade potencial da mesma matéria que está como suporte da imagem, mas esse procedimento jamais pode ferir ou danificar essa imagem, que é o que motiva a restauração. Sendo assim, todo esse processo diz respeito ao tempo e ao local da criação e, ao tempo e ao local que a obra, a cada vez, é reconhecida.

De acordo com Brandi, “concerne à variedade dos produtos da atividade humana a que se deve aplicar a específica intervenção que se chama restauro”,⁵²⁹ mas quando for uma obra de arte, a restauração é juridicamente regulamentada pela dúplice instância, histórica e estética. Sendo assim, a obra de arte, na sua qualificação de obra única, quando se encontra no estágio limite da sua materialidade e perde a sua artisticidade, implica na impossibilidade de ser refeita “pela singularidade não repetível da vicissitude histórica”.⁵³⁰ Neste sentido, o autor trata as questões expostas para a restauração em relação ao valor histórico, afirmando que devem ser sempre resolvidas em cada caso separadamente, jamais pode advir de alguma regra fixa.

Para demonstrar a postura que concerne às resoluções adotadas frente ao valor histórico na prática do restauro, Brandi utiliza como exemplo o caso das ruínas, na sua

⁵²⁶ “per l'intreccio tra storia e natura, o tra natura e cultura”. (D'ANGELO, 2014, p. 30, tradução minha).

⁵²⁷ “Il paesaggio, infatti, non è legato alla storia soltanto perché nei paesaggi si imprime il segno della presenza dell'uomo e della sua attività” (D'ANGELO, 2014, p. 35, tradução minha).

⁵²⁸ D'ANGELO, 2014, p. 35.

⁵²⁹ BRANDI, 2004c, p. 26.

⁵³⁰ BRANDI, 2004c, p. 63.

qualidade de monumento histórico, por compreender a ruína como um estado extremo e como limite máximo da obra quando perde a sua artisticidade, e esse é o momento em que “a matéria possa estar prestes a desaparecer”.⁵³¹

Para Brandi, a ruína, tecnicamente compreendida “para fins da restauração”, expressa a necessidade de ser reconhecida e conservada. Trata-se de um “conceito técnico” construído pelo autor sobre o ponto de vista da historicidade, que é tecnicamente o estado da matéria mais impossível para tratar da restauração. Esse estado da obra recai simultaneamente na conservação da instância histórica, que Brandi considerou como um estágio limitado da obra ao momento presente. Portanto, quando esta perde a sua qualidade formal e a matéria fica exposta pela sua condição mais rudimentar, a historicidade da ruína vai estar exposta, ou seja, como um mero resíduo do tempo. “Impõe-se, no entanto, uma prioridade da consideração histórica com respeito àquela estética”.⁵³² Neste sentido, o que vale é a conservação do seu *status quo* da matéria como ruína.

Quando uma obra passa ao estado de ruína, as decisões para a restauração se tornam muito difíceis. No caso da matéria que conformou a obra de arte e voltou a ser matéria bruta, deve-se trabalhar no limite do espaço e do tempo, quando está próximo de “recair no disforme”. Sobre isso, Brandi afirmou “que a obra de arte como ‘un unicum’, por não ser repetível da vicissitude histórica, todo o caso de restauração será um caso à parte e não um elemento de uma série paritária”.⁵³³

É fácil perceber que, para Cesare Brandi, a obra de arte e a ruína, no que diz respeito à restauração, à reconstrução e ao refazimento, devem ser vistas da mesma forma, porque ambas dizem respeito à destruição do documento histórico. Portanto, “como monumento histórico e artístico que só pode permanecer aquilo que é”. Neste caso, somente se conserva “como juízo histórico e como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra e de um evento humano”.⁵³⁴

A discussão sobre as ruínas e o valor histórico, único valor atribuído a esse estágio limite de uma obra de arte, não foi considerada de forma isolada da intervenção indireta que acontece no espaço-ambiente à sua volta. Neste sentido, Cesare Brandi compreendeu que, “além da intervenção direta, assim limitada, existe, então, uma intervenção indireta que concerne ao espaço-ambiente da ruína e que, para a arquitetura, se torna problema

⁵³¹ BRANDI, 2004c, p. 64.

⁵³² BRANDI, 2004c, p. 64.

⁵³³ BRANDI, 2004c, p. 63.

⁵³⁴ BRANDI, 2004c, p. 68.

urbanístico; para a pintura e a escultura, problema de apresentar e de ambientar”.⁵³⁵ Para Brandi, por ser uma questão que diz respeito ao *espaço da obra de arte*, deve, portanto, ser direcionada ao valor estético e ao que se compreendeu como paisagem.

Neste caso, Brandi examinou a obra de arte quando recai no estado da “matéria bruta”, que é o limite tanto no espaço quanto no tempo, fazendo referência ao que chamou de primeiro grau de restauração, que “deve prospectar a obra de arte, não mais no transpassar da sua fabulação interior até sua exterioridade, mas como já exteriorizada no mundo”, ou seja, no “momento-limite (e é limite tanto no espaço quanto no tempo)”.⁵³⁶

Sobre o espaço inerente à obra de arte, a conservação foi colocada no mesmo plano das chamadas belezas naturais, que diz respeito à percepção que inclui o espaço que fica entre o observador e a obra. Aqui, a validade de uma análise sobre as ruínas deve estar focada naquele ponto que a obra não é mais obra de arte e, da mesma forma, não representa um produto da atividade humana. Essas condições colocam a restauração como restauração preventiva e como intervenção conservativa, e pode ser considerada para o que não é criado pelo homem, mas, por se tratar de um julgamento do observador, “deriva de uma assimilação com a obra de arte”.⁵³⁷ Brandi tratou mais detalhadamente sobre o assunto, especialmente quando tratou do valor estético e da sua legitimidade ao que concerne à restauração no espaço da paisagem.

Foi na relação com a instância da historicidade que acontece no instante presente da experiência que Brandi teve como referencia, o que diz respeito à conservação das adições ou das remoções, para tratar da historicidade da paisagem, com os mesmos princípios que concernem à ruína. Assim, volta ao tema da percepção do observador, e é esse que vai verificar se é possível identificar que ali, na relação entre a ruína e o espaço da natureza, existiu uma obra de arte ou não. Esse assunto foi colocado como um problema duplo a ser resolvido em relação à conservação ou à remoção das adições, dos refazimentos ou anexos. Por se tratar de uma obra de arte que passou para o seu último estágio de degradação, as transformações, tanto por adição quanto por remoção, não podem fazer referência somente à razão da historicidade. Aqui é primordial a investigação sobre a legitimidade ou não dessas remoções, acréscimos ou refazimentos, e é imperioso verificar se vale a possibilidade da investigação na razão da histórica e da estética daquela paisagem.

⁵³⁵ BRANDI, 2004c p. 66.

⁵³⁶ BRANDI, 2004c, p. 68.

⁵³⁷ BRANDI, 2004c, p. 69.

Sobre o caso da conservação dessas adições e remoções, Brandi considerou: “Mas como a obra de arte se apresenta com a bipolaridade da historicidade e da esteticidade, a conservação e a remoção não poderão ser feitas nem a despeito de uma, nem no desconhecimento da outra”.⁵³⁸ Do ponto de vista histórico, a adição ou a remoção deve ser revista sob a sua legitimidade ou não; e sobre o que diz respeito ao juízo estético, que pode ser positivo ou não, mas essa é uma questão a ser levada em conta sob o ponto de vista histórico: “a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história: e assim a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos de ser conservada”.⁵³⁹

Para Brandi, a adição em uma paisagem é testemunha do fazer humano, por isso também é história. Neste caso, a sua remoção pode destruir a sua passagem pela história e pode levar à falsificação dos dados, portanto, sob esse ponto de vista, é legítima a sua conservação. A remoção deve ser justificada e feita de uma maneira que deixe claros os seus traços e os traços da obra, ou seja, se for retirada uma obra ou parte dela do conjunto de construções de uma paisagem, qualquer decisão deve ser justificada e jamais deve ser permitido camuflar uma obra por uma cópia ou uma tentativa de substituição.

Neste contexto das adições, a pátina foi tema de especial interesse na preservação. Brandi a considerou como uma adição ou sobreposição produzida pelo tempo na matéria da obra de arte, o que constitui um enriquecimento estético. Assim, por ser um agregado do tempo, deve ser conservada sob o ponto de vista histórico, porque “a conservação da pátina, como aquele particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo e é, portanto, testemunho do tempo transcorrido, não apenas é admissível, mas é requerida de modo taxativo”.⁵⁴⁰

A restauração, neste sentido, não pode aceitar qualquer ação velada, ao contrário, para Brandi, toda intervenção deve ser visível e confirmada no seu tempo histórico, deixando claro o caráter ético do restauro e considerando a intencionalidade em transferi-la para as gerações futuras, colocando-se aqui contra os equívocos dos refazimentos que alteram a obra e retiram esses registros do tempo sobre a matéria. Da mesma forma, coloca-se contra qualquer busca em retornar a obra ao momento em que foi criada ou qualquer atualização da obra para o tempo futuro.

⁵³⁸ BRANDI, 2004c, p. 71.

⁵³⁹ BRANDI, 2004c, p. 71.

⁵⁴⁰ BRANDI, 2004c, p. 73.

O problema em relação à pátina foi direcionado sobre o que envolve as adições e as remoções, mas essas questões não legitimam “a conservação só sobre o valor de testemunho histórico”.⁵⁴¹ Por ser arte, deve-se ter como premissa que uma conservação ou uma remoção deve ser realizada do ponto de vista da dúplice instância estética e histórica. Sendo assim, do ponto de vista histórico, deve-se conservar a adição da pátina sobre uma obra, por ser “um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história”. A remoção, para Brandi, por ser sempre histórica, destrói o documento e falsifica o registro histórico. Assim, o autor legitimou, do ponto de vista histórico, qualquer adição, enquanto que a remoção deve sempre ser registrada e justificada, deixando sempre “os traços de si mesma na obra”. Ao mesmo tempo, evidenciou sua posição contrária a qualquer intervenção destruidora ou a qualquer integração sobre a arte.

Caso a adição venha da intenção do artista, a intervenção não pode ser resolvida somente pelo valor histórico, porque a instância estética prevalece, e, sendo assim, a matéria não pode ter qualquer privilégio sobre a atividade do homem que a plasmou. Essa resolução também foi considerada, por Brandi, sobre a instância histórica que não aceita essa prevalência, isso porque a obra “é obra de arte pela atividade humana que a plasmou” em um tempo e em um lugar. Assim, a matéria, quando plasmada pelo homem, é reconhecida como obra de arte: “do ponto de vista histórico, portanto, a conservação da pátina, como aquele particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo e é, portanto, testemunho do tempo transcorrido, não apenas é admissível, mas é requerida de modo taxativo”.⁵⁴²

Neste sentido, a pátina como uma adição do tempo não é “necessariamente” um produto do fazer do homem. Ao fazer essa observação, Brandi justificou o uso do termo “necessariamente”, considerando que o artista pode ter previsto, no processo de criação, algo sobre a mudança da matéria no tempo: “com um certo *acomodamento* que o tempo produziria na matéria das as cores, do mármore, do bronze, das pedras.”⁵⁴³ – considera que esse acréscimo deve ser respeitado por fazer parte intrinsecamente, da “unidade potencial da obra de arte que a restauração propõe para si própria”.⁵⁴⁴

Ainda sobre a pátina, especificou que qualquer tratamento deve ser examinado caso a caso, pois a pátina exige “uma impostação teórica que a tire, como ponto capital para a

⁵⁴¹ BRANDI, 2004c, p. 70.

⁵⁴² BRANDI, 2004c, p. 73.

⁵⁴³ BRANDI, 2004c, p. 72.

⁵⁴⁴ BRANDI, 2004c, p. 72.

restauração e a conservação das obras de arte, do domínio do gosto e do opinável”.⁵⁴⁵ Isso diz respeito às mudanças que acontecem com as obras, constantemente através do tempo, quando assumem modificações que podem resultar na perda do valor estético. Portanto, a pátina, como uma adição na matéria e como matéria, nunca deve sobrepor a imagem da obra, portanto, do ponto de vista estético, para o autor, deve ser removida. Por outra via, a pátina não representa somente o envelhecimento da obra (e, aqui, tem seu valor histórico), mas quase sempre enriquece como uma “imperceptível surdina”,⁵⁴⁶ que o tempo aos poucos deposita e expõe o seu valor estético. Por esta razão, torna-se importante projetar qualquer proposta de intervenção ou transformação, quando necessário, para preservar a pátina e o valor estético, quando possível.

É possível remeter o tema sobre o *tempo* e a *pátina*, às questões ligadas a paisagem, quando Brandi reconhece a paisagem a partir dos dados óticos que dizem respeito às cores, à interferência da luz do lugar, à atmosfera, “que não é mais cor ou é apenas como uma diferenciação local”,⁵⁴⁷ e esses dados, são responsáveis pela identidade de cada paisagem.

Neste sentido, qualquer alteração na matéria – como uma nova adição sobre uma antiga obra de arquitetura antiga, que pode ser a colocação de um novo telhado, utilizando novos materiais mais polidos – diz respeito a uma condução no sentido do valor estético do conjunto em que está inserida, porque pode vir a modificar drasticamente a paisagem no seu aspecto e na imagem.

O refazimento também foi colocado sob a ótica de uma ação que visa replasmar a obra e intervir no processo criativo, da mesma forma que o artista conduziu a obra no seu processo criativo originário sobre uma postura que visa apagar o intervalo do tempo, buscando eternamente atualizá-la. Essas posturas em relação à instância histórica, em ambos os casos, trata-se de um falso histórico para Brandi, portanto são inadmissíveis e impensáveis. Brandi fez uma ressalva sobre o caso de deixar a obra nova, sem os resíduos do tempo, considerando que, apesar de não entrar no campo da restauração, essa ação pode ser legítima do ponto de vista histórico, primeiro por ser sempre testemunho autêntico do tempo presente do fazer humano, e também por ser autêntico para a instância histórica.

Neste caso, levamos a questão para a paisagem. Em caso de remoção do completamento e dos falsos refazimentos que acontecem ao longo da história, deverá ser

⁵⁴⁵ BRANDI, 2004c, p. 62.

⁵⁴⁶ BRANDI, 2004c, p. 86.

⁵⁴⁷ BRANDI, 2001, p. 62.

sempre respeitada a “nova unidade”, mesmo sendo o refazimento uma intervenção injustificável, mas, nesse caso, pode-se obter uma *refusão*, “quanto mais concernir à arte, mais também será matéria de história e testemunho não dúbio”. E o autor reafirma: “por isso, a adição será ainda pior quanto mais se aproximar do refazimento”, esta nunca deve “transgredir a instância estética”.⁵⁴⁸

3.5.5 A restauração da paisagem e a instância estética

A paisagem para Paolo D’Angelo é portadora de uma estética muito particular, que a experiência organiza através da percepção. Essa experiência não diz respeito somente à aprovação de determinada paisagem, mas pode derivar de uma desaprovação do que se apresenta aos olhos. Independentemente de cada visão redutiva ou não da paisagem, ela deve ser indagada enquanto produto de uma experiência estética. Isso nos leva a compreender que “a paisagem dispõe, sem dúvida, aos nossos olhos, uma dimensão especificamente estética”,⁵⁴⁹ e remete o ambiente do reconhecimento da paisagem a um indivíduo que encaminha a experiência estética, ao incluir o espaço existente do campo onde a cidade está inserida. Sendo assim, para resolver o problema da reabilitação da paisagem é fundamental “elaborar uma nova visão do espaço da paisagem recusando a visão simplista que opõe uma e outra”.⁵⁵⁰ Trata-se, portanto, do reconhecimento da paisagem, pela imagem percebida.

A copresença desses elementos, segundo Paolo D’Angelo:

A definição em termos de identidade estética liga imediatamente o valor da paisagem à individualidade dos lugares singulares, forçando assim a pensar a paisagem no sentido estético como no sentido físico [...] Como Massimo Venturi Ferriolo gosta de repetir, só se pode falar de paisagens no plural, e não de paisagens no singular. Mas isto acontece precisamente porque o aspecto estético determina essencialmente a constituição do lugar, ou seja, é um requisito determinante para a constituição do lugar como esse lugar.⁵⁵¹

A Teoria da Restauração de Cesare Brandi é uma teoria estética, portanto, foi configurada pelo produto da atividade humana, que é reconhecido pela experiência vivida

⁵⁴⁸ BRANDI, 2004c, p. 74.

⁵⁴⁹ “il paesaggio possiede, ai nostri occhi indubitabilmente, una dimensione specificamente estetica” (D’ANGELO, 2014, p. 9, tradução minha).

⁵⁵⁰ D’ANGELO, 2014, p. 12.

⁵⁵¹ “La definizione in termini di identità estetica lega immediatamente al valore del paesaggio alla individualità dei singoli luoghi, e quindi impone di pensare il paesaggio in senso estetico come in senso fisico [...] Come ama ripetere Massimo Venturi Ferriolo, si può parlare sempre solo di paesaggi, al plurale, e non di paesaggio al singolare. Ma questo accade precisamente perché l’aspetto estetico determina essenzialmente per il costituirsi del luogo, ovvero è un requisito determinante per il costituirsi del luogo come quel luogo” (D’ANGELO, 2008, p. 159-160, tradução minha).

por uma consciência que a reconhece como obra de arte, na sua realidade pura, quando a individualiza no espaço real do mundo. Sendo assim, a obra, ao fazer parte da realidade, é portadora de um valor histórico e um valor estético. Portanto, para Brandi, para desenvolver o conceito de restauro, no que se refere ao valor estético, utilizando o exemplo de uma ruína, não pode ser “colocado sem uma contradição intrínseca”.⁵⁵²

Sobre isso, o autor explicou que o conceito de ruína, sob o ponto de vista artístico, apresenta importantes complicações, pois pode “ser esteticamente uma ruína qualquer remanescente de obra de arte que não pode ser reconduzido à unidade potencial, sem que a obra se torne uma cópia ou um falso de si própria”.⁵⁵³ Neste caso, Brandi coloca a importância de delimitar a eficiência da ruína – caso não possa ser reconduzida à unidade potencial, a ação sobre ela deve ser estritamente conservativa, da mesma forma que para a instância histórica.

Por outro lado, o conceito de ruína do ponto de vista artístico⁵⁵⁴ se coloca entre complicações importantes, que Cesare Brandi trata, especialmente, no caso de uma ruína não ser o resultado de apenas um resíduo, mas se estiver ligada a uma *qualificação positiva*, como quando “contempla a eventualidade de que a ruína se integre a um complexo monumental ou paisagístico ou determine o caráter de uma zona”.⁵⁵⁵ Aqui, Brandi considera a ruína como remanescente de obra de arte, que, mesmo “não ‘podendo ser reconduzida a unidade potencial, se associe a outra obra de arte, de que recebe e em que impõe uma particular qualificação espacial, ou faz adequar para si uma dada zona paisagística”.⁵⁵⁶

Brandi colocou, desta forma, a preservação da obra na mesma relação com o espaço à sua volta, assim como Paolo D’Angelo colocou ao fazer referência à visão da estrutura da imagem e sobre o que a identifica. Para D’Angelo a preservação está na interação das muitas obras de arte, que nascem da colaboração de diversos meios de expressão, mas continuam mantendo a identidade da estrutura originária da imagem percebida.

Essa qualificação positiva a qual Brandi delimitou a ruína está na sua ligação com o espaço natural, ou seja, na continuidade com o espaço à sua volta, que se trata justamente da paisagem. Aqui, o autor fez referência à conservação, envolvendo as discussões sobre os *complementos* e trazendo o exemplo de uma ruína contígua a uma obra de arte, ou seja, ao

⁵⁵² BRANDI, 2004c, p. 78.

⁵⁵³ BRANDI, 2004c, p. 79.

⁵⁵⁴ BRANDI, 2004c, p. 79.

⁵⁵⁵ BRANDI, 2004c, p. 79.

⁵⁵⁶ BRANDI, 2004c, p. 79.

ser reabsorvida por esta. Neste caso, considerou que “é então a segunda obra de arte que tem o direito de prevalecer”. Para Brandi, deve-se sempre respeitar historicamente a ligação da ruína com outros e sucessivos edifícios, mas nunca tratar como um caso de substituição por uma nova construção. Portanto, ele considerou que “deveria conservar-se não apenas a ruína do monumento, mas o âmbito que era a ela conexo e que era, pela ruína, qualificado”.⁵⁵⁷

Da mesma forma, Brandi se refere ao espaço paisagístico na sua relação com a ruína, relação esta que não provoca nenhuma mudança sobre a ruína, ou seja, “não desloca os termos da conservação *in vita*”. Neste caso, a premissa é a conservação da ruína do antigo monumento, mas também o que estiver ligado e qualificado por ela, porque a ruína atrai o espaço do ambiente, ou o espaço paisagístico à sua volta, para si mesma.

Brandi viu a estética como uma experiência que tem a percepção no seu ponto central, essa experiência reconhece e valida a paisagem como um produto da cultura e qualifica uma paisagem ou uma zona urbana como paisagem. Portanto, para Brandi, esse problema está colocado sobre a união de tudo o que se vê, mas não no sentido da antiga *unidade e inteireza* da ruína, mas se trata de uma qualificação estritamente conexas ao seu estado de ruína. Assim, ele considera que é a consciência que vai reconhecer que “a obra determina uma resolução ambiental no plano pictórico, ou seja, não no plano de rigor da obra de arte, mas naquele que se endereça a uma certa proposição do objeto disposto, iluminado, artificializado segundo um particular endereço formal”⁵⁵⁸.

Nesta relação entre monumentos mutilados e o ambiente da paisagem, se cria a “*facies* indissolúvel, na sua mutilação, daquilo que é o ambiente paisagístico a eles conexo”.⁵⁵⁹ Neste caso, é um erro que a reconstrução de qualquer parte possa ser feita de modo legítimo, porque é, quando o ambiente atinge seu valor histórico e estético, que a conservação do estado atual é válida, por se tratar de “uma acomodação que não deve ser destruída nem para a história e nem para a arte”.⁵⁶⁰

A discussão que coloca a ruína no sentido artístico não pode eliminar a sua relação com um determinado complexo monumental ou paisagístico, sendo assim, esse testemunho justifica a ruína também para a instância estética. Brandi confirmou a sua tese que a ruína

⁵⁵⁷ BRANDI, 2004c, p. 81.

⁵⁵⁸ BRANDI, 2004c, p. 82.

⁵⁵⁹ BRANDI, 2004c, p. 82.

⁵⁶⁰ BRANDI, 2004c, p. 82.

deve ser conservada como instância histórica e instância estética, pois ambas “coincidem na hermenêutica da obra a ser empreendida sob forma de restauração”.⁵⁶¹

Neste caso, as adições e remoções, por se tratar de uma obra de arte e do ponto de vista estético, poderiam se encontrar na unidade originária, não aquela unidade potencial, como no caso apresentado anteriormente. Mas, do ponto de vista da instância da historicidade, a conservação de um acréscimo é prioritária. Esse é um conflito que acontece entre as duas instâncias, mas, para Brandi, o termo prioritário recai sobre a instância de maior peso, que deve resolver a questão pelo fato de ser uma obra de arte, portanto, o acréscimo deve ser retirado. Sendo assim, não considerando essas soluções óbvias, afirmou: “é, em suma, sempre o juízo de valor que determina a prevalência de uma ou outra instância na conservação ou na remoção das adições”.⁵⁶²

A cerca dessa dialética, o refazimento pode testemunhar a história de um fazer humano, por outro lado, *plasma* a obra, ou torna indistinguível, e, assim, o velho e o novo se confundem no processo primordial da criação artística, abolindo a passagem do tempo pelo qual passou a obra, configurando, portanto, um falso histórico. No caso do refazimento, se retirados os traços da história e do tempo, “apesar de não entrar no campo da restauração, pode ser perfeitamente legítimo também do ponto de vista histórico”.⁵⁶³ Por outro lado, Brandi compreendeu que essa intervenção pode ser positiva e irrepreensível, quando colocada sob a instância histórica, mas se estiver sendo tratado sob a ótica de falsificação de uma obra, a questão deve ser questionada sobre a “veracidade do monumento e como monumento histórico: o que não pode ser consentido em termos de crítica filológica”,⁵⁶⁴ e, da mesma forma, principalmente, “não deve transgredir a instância estética”.⁵⁶⁵

Neste contexto, Cesare Brandi também considerou a pátina como um acréscimo especial, como um depósito lento, que nos princípios da instância histórica está colocada como adição e como documento da passagem da obra de arte no tempo, “como aquele particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo, e como testemunho do tempo transcorrido”,⁵⁶⁶ portanto, deve ser conservada e respeitada “de modo taxativo”. Em relação ao valor estético, reforçou a ideia de que a pátina não deve ser removida, legitimando sua preservação, mesmo sendo uma adição que marca a passagem do

⁵⁶¹ BRANDI, 2004c, p. 83.

⁵⁶² BRANDI, 2004c, p. 85.

⁵⁶³ BRANDI, 2004c, p. 74.

⁵⁶⁴ BRANDI, 2004c, p. 75.

⁵⁶⁵ BRANDI, 2004c, p. 75.

⁵⁶⁶ BRANDI, 2004c, p. 73.

tempo sobre a obra, que também é legado da história. Sendo assim, do ponto de vista estético, a pátina “é aquela imperceptível surdina colocada na matéria que é constrangida a manter uma posição mais modesta no cerne da imagem”.⁵⁶⁷ Porém, o problema conduzido sob a instância estética, que confere a preservação da pátina, deve ser resolvido, com base no próprio conceito da arte, portanto, pode ser legitimado independente da condição da dúplice instância estética e histórica. Neste caso, a resposta deve vir da relação com a matéria da obra, como receptora e transmissora da pátina, mas, mesmo neste caso, a matéria “jamais deverá ter precedência sobre a imagem”.⁵⁶⁸

Da mesma forma, compreendemos que é importante, aqui, levarmos a discussão dos refazimentos, do ponto de vista estético, para paisagem. O refazimento que busca a unidade artística do ponto de vista da estética, para Brandi, não deve ser conservado. Portanto no caso de uma paisagem, a unidade está expressa no conjunto arquitetônico construído harmoniosamente no espaço da natureza, assim, quando uma obra entra em estado de ruína, o antigo edifício não deve ser refeito sobre o ponto de vista estético. Mas, no caso de um *refazimento* ou uma adaptação, que diz respeito à própria manutenção do estado atual, que, ao ser retirado, causa danos à obra em questão, o refazimento deve ser preservado. Trata-se aqui do famoso adágio “como era, onde estava”, pensamento que nega os princípios de restauro e é, para Brandi: “uma ofensa à história e é um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível de a obra e arte como reproduzível à vontade”.⁵⁶⁹

3.5.6 A restauração da paisagem e o espaço da obra

A questão das belezas naturais foi ligada ao que acontece entre

o respeito por uma vista, a salvaguarda de um panorama, a integridade de alguns aspectos naturais ligados a uma determinada cultura (bosque, prado, cultivos alternados), requisitada sob base analógica de uma aspiração à forma, intencionada nesses aspectos naturais por uma particular consciência histórica e individual.⁵⁷⁰

Brandi considerou também, neste sentido, que as belezas naturais podem ser colocadas no rol dos bens encaminhados ao “conceito de restauração preventiva e de

⁵⁶⁷ BRANDI, 2004c, p. 73.

⁵⁶⁸ BRANDI, 2004c, p. 86.

⁵⁶⁹ BRANDI, 2004c, p. 89.

⁵⁷⁰ BRANDI, 2004c, p. 69.

conservação”, quando o “aspecto não é fruto (ou o é apenas de modo parcial) do fazer humano.”⁵⁷¹

Ao fazer referência à conservação desses bens, Brandi não eliminou a consideração primordial das duas instâncias estética e histórica, porque aquilo que se quer conservar e preservar não é

um pedaço de natureza em si e por si, mas aquele pedaço de natureza – que sofreu ou não modificações humanas – como é visto, ou seja, proposto, isolado do contexto, e intencionado como aspiração à forma da consciência humana. Onde, só existirá designação dessa espécie quando estiver relacionada a uma especial fase da cultura humana.⁵⁷²

Neste trecho, colocado por Cesare Brandi, é possível uma interpretação precisa da Teoria para o conceito de paisagem, quando Paolo D’Angelo fala sobre “aquele pedaço de natureza humana”, fazendo referência à individualização daquele determinado lugar, pelo reconhecimento que a consciência faz dele, e a intenção que aspira a forma em relação ao que vê. Esse aspecto revelou o valor estético da paisagem, que não se trata de um reconhecimento da natureza somente e exclusivamente, mas inclui o trabalho humano como manifestação do caráter cultural e do aspecto histórico, que é o que impulsiona necessariamente a conservação, não no sentido de uma estagnação, mas por meio de um projeto capaz de projetá-la para o futuro.

Paolo D’Angelo reconheceu a arquitetura, as cidades, o ambiente natural e a sua precisa exigência no que diz respeito à relação que constitui a paisagem. Não aprofundou sobre o tema do espaço da arquitetura e do urbanismo, mas o fato de não ter explorado isoladamente o assunto que envolve essa relação não quer dizer que não tenha levado em consideração a questão, ao contrário, com o olhar focado no campo filosófico, compreendeu que a paisagem está no “ponto de contato [...] entre as ciências naturais e as ciências humanas”.⁵⁷³ O filósofo compreende a paisagem na relação que acontece entre as obras feitas pelos homens, que estão nas construções arquitetônicas, nas cidades em relação ao espaço natural.

A discussão sobre o que confere o espaço da obra de arte na Teoria da Restauração de Cesare Brandi parte da compreensão que “a restauração é função da própria atualização da obra de arte na consciência de quem a reconhece como tal”.⁵⁷⁴ Porém, o autor não

⁵⁷¹ BRANDI, 2004c, p. 69.

⁵⁷² BRANDI, 2004c, p. 69.

⁵⁷³ D’ANGELO, 2014, p. 13.

⁵⁷⁴ BRANDI, 2004c, p. 91.

considerou essa fulguração confinada no átimo desta atualização. Trata-se do momento do reconhecimento da obra, que diz respeito à fulguração da obra, que acontece no tempo histórico de uma consciência, mas a fulguração não é subdivisível com o tempo histórico em que se insere.⁵⁷⁵

Para Brandi, esse reconhecimento não acontece em um *momento taxativo* do tempo histórico, mas se trata de um momento conduzido sobre dois aspectos: “na reconstituição do texto autêntico da obra” e na “intervenção sobre a matéria que compõe a obra”.⁵⁷⁶ As duas fases não correspondem a um tempo linear, porque a “reconstituição do texto autêntico da obra” pode dar contribuições para a matéria da obra e, ainda, pode esclarecer sobre os acréscimos, mascaramentos e supressão de alguns elementos. Nesta etapa da investigação e da atualização da obra, as escavações arqueológicas devem fazer parte da “fase preliminar da progressiva escavação da obra na consciência, de que o sepultamento a subtraiu”.⁵⁷⁷ Trata-se, portanto, da parte das ações preliminares ao restauro.

As várias fases da intervenção de restauração necessitam de um tempo prolongado para que a obra seja atualizada na consciência. Todo esse processo tem como objetivo reconhecer um dado objeto como obra de arte.⁵⁷⁸ Terminada essa primeira fase que acontece no período “temporal” do reconhecimento da obra, deve-se examinar o “espaço” da obra de arte, “para ver qual é o espaço que deve ser tutelado pela restauração: sublinho, não apenas na restauração, mas pela restauração”. Assim, Brandi afirma que: “a obra de arte, como figuratividade, é determinada em uma autônoma espacialidade que é a própria cláusula da realidade pura”.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ BRANDI, 2004c, p. 91.

⁵⁷⁶ BRANDI, 2004c, p. 92.

⁵⁷⁷ BRANDI, 2004c, p. 92.

⁵⁷⁸ BRANDI, 2004c, p. 93.

⁵⁷⁹ Sobre este assunto, Giovanni Carbonara (1997, p. 312) considerou importante chamar atenção sobre a vontade de Brandi “de nunca excetuar a arquitetura do tratamento das outras artes”. Para melhor compreender o posicionamento de Brandi, citou as palavras do autor em *Carminio o della Pittura*: “O caminho do conceito de uma arte à obra de arte é impossível, porque conceito de arte não se pode ter. O único conceito a qual se pode submeter a obra de arte é aquele da forma como realidade não existente, que abraça todas as artes. Qualquer outro conceito que tente definir que coisa é a pintura, escultura e por aí adiante, vai se referir necessariamente, não a obra de arte enquanto realidade pura, mas a obra de arte enquanto faz parte, pela fisicidade da sua formulação, da realidade existencial”. [“Il cammino dal concetto di un’arte all’opera d’arte era impossibile, perché concetto di un’arte non si può avere. L’unico concetto a cui si può sottoporre l’opera d’arte è quello della forma, come realtà non esistente, che abbraccia tutti le arti. Qualsiasi altro concetto che tenti di definire che cos’è pittura, scultura e via dicendo, si riferirà necessariamente, nongia all’opera d’arte in quanto realtà pura, ma all’opera d’arte in quanto fa parte, per la fisicità della sua formulazione, della realtà esistenziale”.] (BRANDI, 1962, p. 167, tradução minha).

Sobre o ponto de vista do restauro crítico, Renato Bonelli⁵⁸⁰ defende ações sobre as obras de arquitetura e sobre os centros históricos, a partir de um método no qual a ação crítica deve ser prolongada na ação prática dessas avaliações, trata-se, portanto, de uma atividade da cultura que atua sobre si mesma.

O espaço físico da obra foi visto por Brandi como responsável pela criação do próprio espaço interno e externo a ela mesma, que diz respeito à temporalidade absoluta da obra, ao mesmo tempo em que é inserida no mesmo espaço da vida, em um tempo histórico. Essa condição da espacialidade cria problemas para a restauração, “relativos não à sua espacialidade que está definida de uma vez por todas, mas exatamente no ponto de sutura entre essa espacialidade e o espaço físico”.⁵⁸¹ Neste caso, Brandi afirma que a intervenção “não será aquela direta sobre a própria matéria da obra, mas aquela voltada a assegurar as condições necessárias para que a espacialidade da obra não seja obstaculizada no seu afirmar-se dentro do espaço físico da existência”.⁵⁸²

A questão foi colocada por Brandi no que se refere ao espaço onde a obra está inserida. Sobre esse ponto, o autor trouxe como exemplos um quadro pendurado na parede, ou o caso de tirar ou colocar um pedestal de uma estátua, ele colocou o problema para a arquitetura na sua relação com espaço da obra, da mesma forma que trata da abertura de um largo junto à obra de arquitetura ou a remoção de uma obra de arquitetura do seu lugar de origem. Essa questão pode levar a atos positivos, mas, na maior parte, leva a atos negativos.

Brandi colocou a possibilidade da arquitetura como obra de arte justamente nesta relação e reconheceu a necessidade de as estradas serem também projetos de arquitetos, pois elas atravessam o espaço das paisagens, devendo respeitar o “palimpsesto que é a campanha italiana”. Considerou que “as estradas devem ser obras de arquitetura e o traçado das estradas devem ser obras de urbanismo”.⁵⁸³

Desta forma, Brandi incluiu o restauro dos monumentos arquitetônicos, sítios históricos, do ambiente natural e da paisagem da mesma forma, afirmando:

para o restauro dos monumentos valem os mesmos princípios que foram aplicados para a restauração das obras de arte, ou seja, as pinturas, sejam elas móveis ou imóveis, os objetos artísticos e históricos, e assim por diante, segundo a aceção empírica que distingue a obra de arte da arquitetura propriamente dita.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Ver *Restauro Architettonico*, em BONELLI, 1995, p. 27-33.

⁵⁸¹ BRANDI, 2004c, p. 94.

⁵⁸² BRANDI, 2004c, p. 94.

⁵⁸³ BRANDI, 2001, p. 23.

⁵⁸⁴ BRANDI, 2004c, p. 131

Brandi afirmou ainda “que a arquitetura, se tal, é obra de arte, como obra de arte goza da dúplice e indivisível relação entre a natureza de monumento histórico e obra de arte, e o restauro arquitetônico recai também sob a instância histórica e a instância estética”.⁵⁸⁵ Entretanto, o autor fez uma ressalva em relação ao restauro das obras de arquitetura: “ao aplicar à restauração dos monumentos arquitetônicos as normas da restauração da obra de arte, deve-se ter presente em primeiríssimo lugar a estrutura formal da arquitetura, que difere daquela das obras de arte, entendidas na acepção empírica supracitada”.⁵⁸⁶ Com isso, considerou que a diferença colocada sobre a obra de arquitetura “está na espacialidade própria do monumento que é coexistente ao espaço ambiente em que foi construído”.⁵⁸⁷ Desta forma,

uma obra de arquitetura como interior, a salvaguarda da dimensão interior-exterior é assegurada só pela conservação do interior, em uma obra de arquitetura como exterior, a dimensão interior-exterior exige a conservação do espaço ambiente em que o monumento foi construído.⁵⁸⁸

O tema do espaço da arquitetura em si mesma e o espaço externo é, para Brandi, o que admite a possibilidade de uma reconstrução, ainda que parcialmente, porque a intervenção, ou reconstrução, sobre a parte exterior de um monumento arquitetônico, por fazer parte do ambiente, só poderá ser feita com a anástilose do monumento, deixando aparente os materiais construtivos, mas sempre no lugar de origem, jamais em outro lugar. A problemática em relação ao restauro da arquitetura foi colocada na coexistência da arquitetura e do ambiente, com atenção ao espaço criado por essa relação. Neste sentido, Brandi especificou o caso sob dois aspectos: em primeiro lugar diz respeito à “inalienabilidade do monumento como exterior do sítio histórico em que foi realizado; em segundo lugar, está a difícil questão ligada à “alteração do sítio histórico no que concerne às modificações ou ao desaparecimento, parcial ou total, de um monumento que dele fazia parte”.⁵⁸⁹ Sobre o primeiro caso, o autor considerou “a absoluta ilegitimidade da decomposição e recomposição de um monumento em lugar diverso daquele onde foi realizado”,⁵⁹⁰ questão que diz respeito à instância estética, porque “a alteração dos dados

⁵⁸⁵ BRANDI, 2004c, p. 130.

⁵⁸⁶ BRANDI, 2004c, p. 131-132.

⁵⁸⁷ BRANDI, 2004c, p. 132.

⁵⁸⁸ BRANDI, 2004c, p. 132.

⁵⁸⁹ BRANDI, 2004c, p. 133.

⁵⁹⁰ BRANDI, 2004c, p. 133.

espaciais de um monumento, chega-se a invalidá-lo como obra de arte.⁵⁹¹ Sobre o segundo ponto, “a degradação do monumento, decomposto e reconstruído em outro lugar, se trata de um falso de si mesmo, obtido com seus próprios materiais”,⁵⁹² sobre isso, Brandi ainda adverte que “a legitimidade da decomposição e recomposição está ligada apenas à salvaguarda do monumento, quando não for possível assegurar a sua salvação de outro modo, mas sempre e somente em relação ao sítio histórico onde foi realizado”.⁵⁹³

Aqui, o olhar do historiador sienense recai sobre o princípio da figuratividade da obra e sobre o que acontece quando algo é suprimido ou alterado em um ou mais elementos, que poderão ser ou não ser monumento em um sítio histórico. Para Brandi, essa questão pode ser vista como “o reverso do problema relativo à conservação *in situ* do monumento”.⁵⁹⁴ Aqui, para ele, trata-se de um sítio histórico, não apenas de ambiente monumental, porque o problema foi colocado do ponto de vista do monumento e o ambiente natural onde está inserido “faz as vezes de ambiente monumental”.

Neste sentido, o problema da conservação foi colocado relativo ao monumento, e ao monumento como elemento desse sítio-ambiente. O que traz duas questões fundamentais:

1. Posto que um dado monumento representa um elemento de um ambiente, seja natural, seja monumental, quando esse ambiente estiver alterado [...] a não mais corresponder aos dados espaciais conaturais ao próprio monumento, a condição de inalienabilidade colocada acima para o próprio monumento permanece?⁵⁹⁵
2. Posto que o ambiente natural ou monumental não tenha sido alterado de modo profundo nos seus dados espaciais, a não ser pelo desaparecimento de um ou mais elementos, a reconstituição destes por meio de cópias [...] poderá ser admitida com base na reconstrução espacial do ambiente, se não na revivescência do monumento?⁵⁹⁶

Sobre a primeira questão, Brandi considerou que deve “procurar reconduzir os dados espaciais do sítio ao estado mais próximo possível daqueles originais”,⁵⁹⁷ fazendo uma ressalva sobre o monumento, que “não deverá ser removido, mesmo se a alteração dos dados espaciais for insanável”. Vale dizer que sempre deve ser respeitada a autenticidade do monumento no lugar de origem, sendo prioridade em relação “à consciência hedonística do próprio monumento”.⁵⁹⁸ Sobre o segundo ponto, a questão primeira é fazer uma

⁵⁹¹ BRANDI, 2004c, p. 134.

⁵⁹² BRANDI, 2004c, p. 134.

⁵⁹³ BRANDI, 2004c, p. 134.

⁵⁹⁴ BRANDI, 2004c, p. 134.

⁵⁹⁵ BRANDI, 2004c, p. 135.

⁵⁹⁶ BRANDI, 2004c, p. 135.

⁵⁹⁷ BRANDI, 2004c, p. 135.

⁵⁹⁸ BRANDI, 2004c, p. 136.

consideração sobre elementos desaparecidos, que alteraram a espacialidade do ambiente originário, se eram ou não monumentos. Se não constituem monumentos, e não são obras de arte, é possível admitir a reconstrução, pois, mesmo falsos, reconstituem, no entanto, os dados espaciais. Por não serem obras de arte, “não degradam a qualidade artística do ambiente em que se inserem só como limites espaciais genericamente qualificados”.⁵⁹⁹

Quando muda a configuração originária de uma obra, que pode ser o caso de um desaparecimento ou quando algum elemento foi alterado, essa obra pode ou não ser considerada um monumento, mas, se a obra faz parte de um sítio histórico, passa a ser “um problema relativo à conservação *in situ* do monumento”.⁶⁰⁰

Ao falar de sítio histórico, Brandi não fez referência somente aos ambientes monumentais, mas considerou também como monumento o ambiente natural, ou mesmo como “ambiente monumental”. Qualquer alteração que ocorra com o ambiente ou com o monumento, a resolução deve vir dos mesmos princípios que a restauração, “porque deduzidos da própria essência da obra de arte”.⁶⁰¹ Sendo assim, para tratar do primeiro caso, deve-se “sempre procurar reconduzir os dados espaciais do sítio ao estado o mais próximo possível daquele original”, mas o monumento jamais deverá ser removido, devendo sempre ser guiado por aspectos da instância estética, mais do que as resoluções cabíveis a instância histórica. Em caso da alteração de um monumento ou a falta de algum monumento que altere o ambiente originário, deve-se considerar que, se não for monumento, admite-se a reconstituição, porque não são obras de arte, por isso “não degradam a qualidade artística do ambiente em que se inserem só como limites espaciais genericamente qualificados”.⁶⁰²

No que diz respeito ao tratamento de monumento, as obras de arte, quando desaparecem, não podem ser reconstituídas como cópia. Sendo assim, “o ambiente deve ser reconstituído com base nos dados espaciais e não aqueles formais do monumento que desapareceu”.⁶⁰³ Cesare Brandi colocou a problemática da restauração monumental, na relação com a especial estrutura da arquitetura”.⁶⁰⁴ Assim como as outras artes, o autor

⁵⁹⁹ BRANDI, 2004c, p. 136.

⁶⁰⁰ BRANDI, 2004c, p. 134.

⁶⁰¹ BRANDI, 2004c, p. 135.

⁶⁰² BRANDI, 2004c, p. 136.

⁶⁰³ BRANDI, 2004c, p. 136-137.

⁶⁰⁴ BRANDI, 2004c, p. 137.

salienta a necessidade da investigação sobre “a distinção entre aspecto e estrutura à conservação da pátina e das fases históricas pelas quais passou o monumento”.⁶⁰⁵

A dedicação de Brandi ao tratamento da arquitetura nunca isolada da sua espacialidade, tanto o espaço interno e externo a ela mesma como na espacialidade externa que a circunda, é uma reflexão que diz respeito à própria estética compreendida por ele. Ao tratar da especial estrutura da arquitetura,

A investigação sobre a estrutura de uma obra de arte figurativa deve partir dos elementos de percepção que a obra contém, a fim de reconstruir a parte estrutural que eles têm na concepção da própria imagem. As investigações sobre espacialidade, cor, plasticidade, etc. não serão descrições gramaticais ou mesmo sintáticas, mas verdadeiramente estruturais se tiverem como objetivo dar conta da intuição global da qual o trabalho nasceu.⁶⁰⁶

Sobre isso, Brandi fez uma consideração de natureza ontológica sobre a investigação e a crítica da arquitetura, embasando a estrutura da arquitetura em uma realidade que pertence ao homem e emerge da consciência do homem, que acontece na *astanza* como presença e na *flagranza* (que é a relação como espaço externo do observador). Trata-se, portanto, do reconhecimento da arquitetura e da estrutura, e também do que se apresenta na realidade e é percebido pela consciência. Essa estrutura não resulta de uma soma, mas é a unidade que se refere à imagem da paisagem compreendida por Brandi.

Paolo D’Angelo, da mesma forma, colocou a questão que envolve a arquitetura no espaço do ambiente, que é a própria experiência vivida no espaço da natureza e que transforma em obra a própria experiência da natureza. Trata-se da experiência de um observador quando percebe o que acontece no espaço e no tempo, reconhecendo as belezas da natureza que projetamos sobre a natureza como uma projeção completa do homem no mundo.⁶⁰⁷

O filósofo concorda com a discussão de Brandi sobre as várias possibilidades de intervenção de restauro no contexto da paisagem, sempre com vistas à preservação da unidade da estrutura, que é a estética da obra, por meio de um método que não tem regras

⁶⁰⁵ BRANDI, 2004c, p. 137.

⁶⁰⁶ Em *Struttura e architettura*, 1967, Brandi desenvolveu um estudo profundo sobre a estrutura da arquitetura como obra de arte. “L’indagine sulla struttura di un’opera d’arte figurativa deve partirsi dagli elementi di percezione che l’opera contiene per ricostruire la partata strutturale che essi hanno nel conio dell’immagine stessa. Le indagini sulla spazialità, sul colore, sulla plasticità e così via, non saranno allora discezioni grammaticali e neppure sintattiche, ma davvero strutturali se rivolte a dar conto dell’intuizione globale da cui nacque l’opera. E la conclusione della ricerca sarà data, come per ogni ricerca strutturale, dall’aver di restituire non già lo scheletro, mas il simulacro, il modelo dell’opera” (BRANDI, 1967, p. 30-31, tradução minha).

⁶⁰⁷ D’ANGELO, 2011, p. 103.

fixas, mas discute as várias possibilidades que se colocam no presente, não interrompendo o processo para ser discutido no futuro.

A estética, para D'Angelo, é uma metateoria, como uma experiência ou um juízo que busca compreender e não projetar qualquer coisa sobre o que se vê, é uma experiência que organiza e orienta os dados sensíveis. A paisagem não é somente arte, mas é inseparável da história, da natureza e dos elementos criados pelo homem, como as obras de arquitetura, modificando e deixando seus traços no ambiente que vive. Assim, para D'Angelo é preciso pensar a paisagem e repensar a nossa relação estética com a natureza, que não vem somente de aportes filosóficos, mas vem de uma lógica interna de uma percepção e de uma investigação.

Mesmo a paisagem não antropizada, ela é carregada de história e, antes da apreciação científica, é sempre uma apreciação estética que está entre um conhecimento pertinente e outro não pertinente.⁶⁰⁸ Por ser igual a apreciação de uma obra de arte, é uma experiência estética que acontece em uma constante antropológica, relativamente independente das variações históricas. Assim, são várias as formas que essa experiência acontece e também são vários os tramites e as intenções sobre a arte.⁶⁰⁹

Essas variantes são compartilhadas pelos autores e devem ser resolvidas por meio de um mesmo argumento que deve, primeiramente, considerar a compreensão da estética como uma experiência que acontece na consciência e, em segundo lugar, deve reconhecer a paisagem na estrutura da imagem percebida.

3.5.7 A restauração da paisagem e a restauração preventiva

No que diz respeito à restauração preventiva, deve-se considerar que essa ação não se trata de uma imunização, porque a restauração não se refere a um “organismo vivo”, mas é um assunto “apenas da realidade estética e material em que subsiste e serve de tramite para a manifestação da obra como realidade pura”.⁶¹⁰ É uma ação que diz respeito desde aos monumentos maiores até ao que se considera como obras menores, por isso, a consideração de Brandi é que qualquer ação preventiva deve se ater a uma infinidade de matérias distintas e a um conhecimento profundo sobre agentes de degradação que podem agir de forma muito nociva sobre a matéria e a imagem da obra. A prevenção, neste sentido, vai depender das

⁶⁰⁸ D'ANGELO, 2011, p. 149.

⁶⁰⁹ D'ANGELO, 2011, p. 205.

⁶¹⁰ BRANDI, 2004c, p. 97.

características físicas e químicas da matéria da obra de arte. O autor salienta que, por ser obra de arte, a matéria ou as matérias de que é feita, no que se refere à conservação, pode fazer ter “exigências contrárias ou de algum modo limitativas em relação àquelas que são reconhecidas para a sua fruição como obra de arte”.⁶¹¹

Cesare Brandi delimitou a área da restauração preventiva com os mesmos preceitos que conferiu à restauração, buscando esclarecer a questão e retomando o conceito de restauro como: “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua dúplici polaridade estética e histórica”.⁶¹² Para isso, foi preciso explicar a expressão “momento metodológico”, ou seja: “o reconhecimento da obra de arte como obra de arte advém de modo intuitivo na consciência individual, e esse reconhecimento está na base de todo o futuro comportamento em relação à obra de arte como tal”.⁶¹³ Assim, o autor define a restauração preventiva como “imperativo categórico e moral” de tutelar, é uma ação fundamental para remover a obra dos perigos de sofrerem perdas, que possam ser irreparáveis, e assegurar as condições favoráveis para a conservação da obra de arte no futuro. Para Brandi, o momento do reconhecimento é um *dever moral* por parte de quem reconhece a restauração.

Para tanto, a indagação da obra deve vir primeiro de um exame sobre a “eficiência da imagem que nela se concretiza e, em segundo lugar, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita”.⁶¹⁴ Nesse sentido, Brandi esclareceu que esse exame deve ser realizado “como metodologia filológica e científica, e somente a partir dela poderá ser esclarecida a autenticidade com a qual a imagem terá sido transmitida até nós e o estado de consistência da matéria de que é feita”.⁶¹⁵

Qualquer ação sobre a obra deve vir somente após essa indagação, advertindo que jamais poderá acontecer qualquer investigação sobre a primeira fase do processo criativo, porque essa fase só “fundamenta a sua legitimidade”. A questão está na própria definição do restauro “como momento metodológico do reconhecimento da obra de arte”, que justifica a impossibilidade de qualquer ação fora do contexto da obra por ser injustificável e arbitrária. Esse pensamento foi colocado pelo autor na sua primeira construção teórica, em *Carmines della pittura* (1945), quando tratou da matéria como suporte físico da obra de arte e expôs a

⁶¹¹ BRANDI, 2004c, p. 98.

⁶¹² BRANDI, 2004c, p. 98.

⁶¹³ BRANDI, 2004c, p. 98.

⁶¹⁴ BRANDI, 2004c, p. 99.

⁶¹⁵ BRANDI, 2004c, p. 99.

estética da recepção, que trata da compreensão de que qualquer ação prática sobre a obra de arte só pode ser realizada sobre a matéria, conforme exposto na teoria da restauração.

Brandi esclarece que o momento metodológico do reconhecimento é o momento que concerne ao processo crítico, que é o que legitima todo o processo, “fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável”.⁶¹⁶ Dessa forma, elevou a prática da restauração preventiva ao mesmo nível da sua Teoria da Restauração, tirando toda e qualquer ação do empirismo e colocando essa relação como imprescindível: “integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção do restauro se produz”.⁶¹⁷

Neste mesmo sentido, Brandi compreendeu que a restauração preventiva de uma paisagem deve sempre contar com a discussão de distintas disciplinas, porque a paisagem é também natureza, e deve ser discutida no âmbito da geografia e do meio ambiente. Sobre a preservação da estrutura arquitetônica nos espaços urbanos, os centros históricos devem ser vistos pelos urbanistas, arquitetos e historiadores de arte, porque, para o autor, deve-se prevenir para não precisar enfrentar a difícil operação da restauração.

Desta forma, Brandi discute sobre as políticas adotadas pela Italia Nostra,⁶¹⁸ associação criada para a defesa do patrimônio artístico e da paisagem, que construiu a ideia da cultura italiana sobre a necessidade de intervir diretamente na tutela e na prevenção de danos. Trata-se de uma tomada de consciência estimulada em parte pela ineficiência de leis, pela ineficiência da tutela e pelos perigos crescentes do incremento do bem-estar e o desinteresse sobre as artes e a natureza.

Para Brandi, a prevenção da paisagem deve vir da compreensão da arte e da natureza, a partir de estudos e investigações que devem ser feitos por técnicos, e não por políticos, e por planos urbanos, que não devem privilegiar os interesses privados, mas devem defender as cidades dos loteamentos, porque esses entendem que “a mola da vida não é a arte, mas as condições econômicas”.⁶¹⁹ Brandi considerou importante a iniciativa da associação Italia Nostra de criar congressos para discutir sobre a conservação das áreas verdes, a defesa da costa marítima e a não alteração dos centros históricos. Para isso, considerou os estudos e

⁶¹⁶ BRANDI, 2004c, p. 100.

⁶¹⁷ BRANDI, 2004c, p. 100.

⁶¹⁸ Italia Nostra é uma associação de defesa do patrimônio artístico e da paisagem na Itália, fundada pelo senador Zanotti-Bianco, que reuniu um grupo de pessoas de boa vontade, civis de cultura, que amam de maneira não regionalista, mas tem seus valores fundados a um nível mais alto que é o próprio país (BRANDI, 2001, p. 36).

⁶¹⁹ “la molla della vita non è l’arte, ma le condizione economiche” (BRANDI, 2001, p. 37, tradução minha).

pesquisas já realizados por arquitetos e outros técnicos não somente para indicar zonas sujeitas a vínculos absolutos, mas para criar vínculos com propostas de reflorestamento; de assentamentos oportunamente coligados por estradas adequadas; junto a essas ações, deve-se estabelecer os valores a serem tutelados como a recuperação da pesca, no caso das cidades litorâneas, bem como criar projetos de estradas que privilegiem a adequação e o não desmatamento das áreas em que passam.

A preservação, para Brandi, diz respeito à sobrevivência da obra de arte e deve ser fundamentada no próprio momento em que é reconhecida “pela consciência de cada um”. Dessa forma, o autor estabeleceu um encaminhamento sobre indagações pertinentes à prevenção, de maneira a eliminar ou evitar a degradação da matéria como suporte da imagem, e à verificação, que, por ser reconhecida na sua instância estética e histórica, deve identificar as condições de fruição da obra “como imagem e como fato histórico”. Brandi ainda reforçou que a prevenção pode ser mais desafiadora e dispendiosa do que uma restauração, além de mais imperativa e necessária, porque é voltada para impedir esta última.⁶²⁰

Brandi recomendou também que a verificação sobre o estado de conservação da matéria fosse direcionada ao que é comum a todas as artes, reconhecendo o que é importante fazer, mas ressaltando que o fundamental é evitá-la. O autor considerou especificidades que concernem a cada monumento dentro de suas características próprias e das condições externas que dizem respeito à “consciência que a reconhece como tal”.⁶²¹ Além disso, adverte que deve ser levada em consideração a sua condição de obra de arte, na “dúplice polaridade estética e histórica”. Com esses pressupostos, é necessário que a obra de arte seja examinada, em relação a eficiência da imagem que nela se concretiza; em segundo lugar, em relação ao estado de conservação das matérias de que é feita. Para Brandi, essa indagação se coloca”.⁶²²

Partindo do princípio que esses pressupostos são aplicáveis a uma paisagem, porque a prevenção diz respeito à obra “perfeitamente apreciável”, na sua imagem e como monumento histórico, Brandi trouxe exemplos sobre o que envolve a obra de arquitetura e a espacialidade criada por ela. Em um primeiro caso, trouxe o exemplo da fachada da basílica de Sant’Andrea del Valle. O aspecto principal da fachada era o ponto de vista do observador

⁶²⁰ BRANDI, 2001, p. 102.

⁶²¹ BRANDI, 2004c, p. 103.

⁶²² BRANDI, 2004c, p. 104.

em relação à fachada, que vem das colunas engastadas que criam um volume que, por um lado, “emerge” e, por outro, a “coluna afunda”, criando nichos. Mas, aqui, não tratou da espacialidade da fachada como exterior-interior, mas tratou da questão principal que é a igreja construída em uma via estreita, que tinha o “foco fixo” do observador que “era obtido e salvaguardado pela largura da rua”.⁶²³ A rua, ao ser alterada com o alargamento do espaço em frente à igreja, faz com que o ponto de vista recue, e a fachada perde o seu volume, passando a ser uma superfície plana. Brandi resolveu a restauração preventiva por meio de uma legislação “que estabelecesse a intangibilidade das zonas adjacentes”,⁶²⁴ não limitando a preservação somente da fachada de forma isolada, mas levando em consideração toda a paisagem.

Brandi considerou a restauração preventiva em um segundo exemplo: trata-se do caso da Via Giulia, em Roma, onde tinham palácios e palacetes mas também casinhas pequenas, que estavam ali já acomodadas. Sobre esse caso, ele defende que deveria ser preservada pela unidade perspectiva da rua. Entretanto, a discussão foi colocada em relação ao ambiente monumental das construções de pouco valor e à manutenção da perspectiva espacial. “Em se tratando de arquitetura, de forma alguma pode-se conceder a alteração de um ambiente arquitetônico antigo como a substituição de partes que constituem seu tecido conectivo, que, mesmo amorfo, é sempre coevo e historicamente válido”.⁶²⁵

A preservação preventiva, no que diz respeito à paisagem, está ligada não a uma volta ao passado, mas sim ao reconhecimento dos aspectos que a identifica e a uma profunda investigação sobre suas diversas características, tanto no que diz respeito aos ambientes naturais como nas obras e nos monumentos arquitetônicos, maiores ou os menores, junto ao espaço criado por eles. Dessa forma, por ser um bem em constante transformação, sua preservação depende de um projeto para guiá-la ao futuro.

Esse é mais um ponto em comum entre a teoria de Cesare Brandi e o conceito de Paolo D’Angelo, no sentido que a paisagem, para D’Angelo, não é somente natural, pois o autor admite que ela passa por muitos riscos, e, para preservá-la, deve-se compreender o quanto ela muda no tempo e historicamente, também deve-se compreender a paisagem na sua pluralidade de formas, porque cada lugar é diferente e único, e passa por perdas de valores estéticos que podem ser positivas por assumirem novos valores. D’Angelo, desta

⁶²³ BRANDI, 2004c, p. 106.

⁶²⁴ BRANDI, 2004c, p. 106.

⁶²⁵ BRANDI, 2004c, p. 108.

forma, reconhece que cada paisagem exige a preservação da natureza, bem como compreende que

é também importante recuperar a capacidade de conceber mudanças que sejam esteticamente válidas, isto é, que não desfigurem a identidade dos lugares enquanto a transformam onde for necessário [...] a paisagem não é nem pode ser um museu, pela simples razão de que uma paisagem, para ser verdadeiramente tal, deve ser uma paisagem viva, evoluindo com a história.⁶²⁶

Paolo D'Angelo ainda considera a perda do projeto no campo da estética, entre o século XVIII e o início do século XX, quando a estética como teoria se mescla nas questões que envolvem a compreensão e a orientação do curso da arte e se torna indistinguível. Entretanto, no Romantismo, veio a vontade de encaminhar a arte para o futuro, implicando no caminho que a arte havia percorrido no passado. Trata-se da estética do passado e sobre o futuro da arte. D'Angelo discutiu essa questão sobre quatro formas de entender a arte: como teoria da percepção, como filosofia da arte, como teoria da beleza e como filosofia da experiência. O filósofo também considerou que podia compreender a estética como filosofia da história da arte.

Nos seus estudos sobre a natureza, D'Angelo buscou a origem e as formas da experiência estética, a fim de compreender que essa experiência não compete somente às obras de arte, mas se refere à relação que acontece com as outras coisas comuns e suas práticas. Assim, compreendeu que “a estética nos apareceu essencialmente como uma metateoria, como uma reflexão de segundo nível sobre fenômenos, como a experiência ou o julgamento estético, com o objetivo de os compreender, não os influenciando”.⁶²⁷ Colocou ainda a questão entre o plano do planejamento e da compreensão da arte, que acontece na Itália quando a questão é colocada entre a estética e a poética. A questão da compreensão da estética voltada para a arte e a poética voltada a projetá-la é uma distinção antiga, que acontecia entre a dualidade colocada pelo Romantismo, que retirou a supremacia da arte clássica, mas também criou uma polaridade em relação à arte moderna e à pós-clássica, que não mais olhava os valores antigos, mas a encaminhou na centralidade do futuro. Compreendeu, assim, que o Romantismo criou toda esta trajetória histórica, para

⁶²⁶ “è importante anche recuperare alla capacità di progettare dei mutamenti che sappiano essere esteticamente validi, cioè tali da non sfigurare l'identità dei luoghi pur trasformandola ove questo è necessario. [...] il paesaggio non è e non può essere un museo, già solo per il fatto che un paesaggio, per essere veramente tale, deve essere un paesaggio vivo, che evolve con la storia” (D'ANGELO, 2008, p. 162, tradução minha).

⁶²⁷ “La estetica ci è apparsa essenzialmente come una metateoria, come una riflessione di secondo livello su fenomeni quali l'esperienza o il giudizio estetico, volta a comprenderli, non ad influenzarli” (D'ANGELO, 2011, p. 193-194, tradução minha).

compreender que “a arte é projectada para o futuro, é a chave com que uma nova era se abrirá”.⁶²⁸

D’Angelo refletiu profundamente sobre o que aconteceu com arte projetada para o futuro e a construção da ideia da polaridade histórica compreendida pela arte moderna. Para o autor, trata-se aqui de uma histórica filosofia da arte que tinha seu centro no futuro e buscava a arte para ultrapassar barreiras. Essa ideia, que veio do Romantismo europeu, colocou a sociedade estética no futuro, onde a ciência, que era resumida em uma única expressão poética e a estétic, passou valer para as ações desenvolvidas no campo político. E assim o século XX colocou a arte como utópica e revolucionária no espaço da sociedade livre para sonhar como uma sociedade estética.

Para D’Angelo, essa forma de colocar a estética fora do plano para orientar alguma postura prática, a retirou da experiência que visa especular, organizar uma investigação sobre o que se vê. A arte, para D’Angelo, é uma experiência comum do cotidiano, é uma experiência que busca enriquecer, intensificar e ampliar a experiência, portanto, quando vê que, por não ser uma experiência excetuada da experiência ordinária, não necessita de projetar a obra do passado que é inacessível, não compreende projetar no futuro que ainda não existe. Por se tratar de uma constante antropológica, e independente das variantes históricas, é uma experiência que pode acontecer sob muitas variantes no tempo. Assim, para conservar a paisagem para o futuro é preciso projetá-la hoje, porque é uma experiência que acontece no presente e é sob as condições do presente que deve ser preservada.

Hoje, D’Angelo considera que se deve enfrentar a diversidade artística que temos, mas o importante é não perder os valores para que a experiência estética possa acontecer e possa ser reconhecida. Para ele, é um chamado sobre o discernimento entre as diversidades das obras. Por se tratar da paisagem, e sendo essa maximamente um bem com valor estético, histórico e cultural, a sua preservação não pode ser somente sob as características naturais, mas a análise, a tutela e o projeto para preservá-la precisam de profissionais na área da estética e da história, para afrontar o valor cultural junto ao valor ecológico, mas sua preservação, por ser um bem em constante evolução, não deve vir somente de uma tutela conservativa, mas deve haver um projeto para encaminhá-la ao futuro.

⁶²⁸ “l’arte è proiettata nel futuro, è la chiave con la quale si dischiuderà un’epoca nuova” (D’ANGELO, 2011, p. 199, tradução minha).

Sobre essa escolha, D'Angelo diz: “afinal, é verdade que a filosofia que escolhemos depende da pessoa que somos, mesmo a arte que escolhemos depende, em grande medida, de quem somos”.⁶²⁹

3.6 Exemplos de Cesare Brandi de como salvar e restaurar as paisagens italianas

Brandi deixou exemplos importantes sobre a restauração da paisagem, especialmente nas escritas que fez nos diários de viagem, quando considerou as questões práticas e demonstrou que sua teoria se trata de um método teórico com vistas às especificidades técnicas que são referenciais específicos para cada obra. No caso das paisagens, da mesma forma, fez referência a todos os métodos expostos na Teoria da Restauração.

Para demonstrar tais práticas, retomamos os exemplos deixados nos escritos de suas viagens às várias cidades italianas, onde fez críticas importantes sobre o estado de conservação e sobre a restauração das paisagens. Ao mesmo tempo, Brandi discutiu sobre soluções a partir de projetos e intervenções de restauro de monumentos, igualmente importantes, demonstrando a sua crítica sobre restaurações no sentido prático, e reforçando a importância de restaurar não somente os monumentos, mas também a necessidade da preservação do conjunto dos centros históricos, das cidades e das paisagens. O autor acredita que preservar e restaurar a paisagem não é um trabalho isolado, mas é no conjunto dos produtos da atividade humana no espaço da natureza que se restaura a paisagem.

Para Brandi, restaura-se somente a matéria da obra de arte, mas é o valor estético e o valor histórico que encaminham e devem guiar o projeto. Assim, para demonstrar essa relação, ele trouxe o exemplo da restauração da Basílica de São Pedro em Alba Fucense. O autor descreveu a antiga cidade, que ainda mantinha algumas obras medievais e uma grandiosidade natural, com uma vista ilimitada do monte Velino e da cadeia do Sirente, que avança pelo espaço plano de amendoeiras; ao centro, a quase mil metros, estava localizada a igreja de San Pietro e as ruínas de Alba. A igreja foi bombardeada na guerra, mas Brandi considerou que ali foi feito um restauro satisfatório, o melhor restauro realizado depois da guerra na Itália, em meio a muitos refazimentos, que foram maus

⁶²⁹ “In fondo, si è vero che la filosofia che si sceglie dipende dalla persona che si è, anche l'arte che scegliamo dipende dalla persona che si è, anche l'arte che scegliamo dipende in stretta misura da quello che siamo” (D'ANGELO, 2011, p. 208, tradução minha).

exemplos de restauração, baseados nos preceitos do século XIX, e que foram motivo de muitos monumentos terem sido perdidos.

A Igreja de S. Pietro é um templo etrusco do século III, tornou-se uma igreja cristã no século VI e abadia beneditina no século XII. Sendo assim, a igreja passou por muitas transformações, até que, em 1915, um terremoto destruiu Avezzano, restando apenas alguns muros, mas a igreja não ficou totalmente destruída. No local, permaneceram alguns capitéis, colunas, paredes, a abside e algumas coisas enterradas. Neste sentido, o critério, para Brandi, era salvar as fases históricas por que passou o antigo monumento. “O objetivo final é a preservação do monumento, e não a intangibilidade fetichista do material. E isso foi alcançado com admirável perfeição”.⁶³⁰

Assim, os responsáveis asseguraram primeiramente a estrutura estática do edifício, que ficou invisível, e a opção foi uma estrutura antissísmica, para isso “esvaziando as colunas internamente, com uma utilização sagaz de fio helicoidal, de modo que agora não são mais do que a bainha exterior de uma estrutura de cimento armado muito sólida, afogada no resto da alvenaria como ossos dentro dos músculos”.⁶³¹ Para Brandi, dessa forma,

A aparência não é de modo algum alterada, e ver a bela e intacta epiderme das colunas dos órgãos teria sido sem justificação. Mas qualquer escrúpulo relativo à integridade interna das colunas teria sido sem justificativa: a intangibilidade da matéria da qual consta uma obra de arte – seja esta uma coluna ou uma pintura – só é válida juntamente quando a alteração da matéria se torna, visualmente, uma alteração da imagem. Para as colunas de S. Pietro, como para qualquer coluna, aquilo que conta é a forma, o tratamento, as cores e a transparência do mármore no exterior, não já internamente do fuste.⁶³²

Neste caso, para Brandi, o importante foi compatibilizar a necessidade de estabilizar estaticamente os muros e os pilares com a exigência de um restauro honesto e rigoroso.⁶³³ Desta forma, o autor compreendeu que o monumento poderá novamente estar relacionado às montanhas “uma estação obrigatória para um passeio por uma região pouco conhecida

⁶³⁰ “Il fine ultimo è la conservazione di un monumento e non la feticistica intangibilità della materia. E questo è stato raggiunto con una perfezione mirabile”. (BRANDI, 2001, p. 276, tradução minha)

⁶³¹ “svuotando internamente le colonne, con un accorto uso del filo elicoidale, sicché non sono ormai più che la guaina esterna di una struttura solidissima di cemento armato, affogata nel resto della muratura come le ossa dentro i muscoli. (BRANDI, 2001, p. 276-277, tradução minha).

⁶³² “L’aspetto non è alterato affatto, e vedendo la bellissima, intatta epiderme delle colonne d’organe sarebbe stato senza giustificazione: l’intangibilità della materia di cui consta un’opera d’arte – sia questa una colonna o una pittura – vale solo fino al punto in cui un’alterazione della materia diviene, a vista, una alterazione dell’immagine. Per le colonne di S. Pietro, come per qualsiasi colonna, quel che conta è la forma, la lavorazione, il colore e la trasparenza del marmo all’esterno, non già l’interno del fusto” (BRANDI, 2001, p. 277, tradução minha).

⁶³³ BRANDI, 2001, p. 277.

perto de Roma, que, além disso, se ramifica em paisagens surpreendentes e oferece monumentos singulares”.⁶³⁴

Para Cesare Brandi, o restauro não deveria continuar com “refazimentos”, que tiveram início com o pensamento positivista, desde o século XIX e início do século XX. Ele considerou esse um dos maiores erros que pode ser feito com uma obra, conforme Camilo Boito já havia reconhecido. Brandi esclarece que a questão relacionada ao restauro e aos refazimentos está, justamente, nas questões teóricas, sobretudo na discussão que envolve o valor estético e o valor histórico dos monumentos. Para ele, uma obra de arte, como uma obra de arte, é também um monumento histórico, é sempre inseparavelmente uma obra de arte e um monumento histórico. O mesmo não se pode dizer de um monumento histórico: pode ser um monumento histórico e não uma obra de arte.⁶³⁵ Com esta colocação, Brandi não quis dizer que a obra de arte não passa pelo transcurso do tempo, porque nesse transcurso está o seu valor histórico. É por esse motivo, que se deve aceitar todo o tempo que passou da obra, e nada deve ser desconsiderado ou jogado fora, pois, por ser incindível ao tempo e a história, se algo for jogada fora, o significante pode ser alterado. Desta forma, o autor se manifestou contra qualquer juízo pessoal e afirmou a importância de estudar cada obra de arte caso a caso, antes de qualquer intervenção, porque essa deve ser resolvida no campo da teoria.

Pelo mesmo motivo, o autor afirma que não pode aceitar qualquer tentativa de voltar no tempo, refazendo uma obra de arte, porque o tempo deixa suas marcas fundamentais e essas são as marcas da história. O tempo da obra de arte não pode ser visto como descartes, mas, pode ser visto como uma advertência, e, da mesma forma, pode ser mostrado pelas transformações inevitáveis que acontecem com as obras de arte, e por este motivo tem “todo o direito de serem conservadas”.

Para esclarecer o pensamento de Brandi sobre as questões relativas ao tempo e à história, no contexto da restauração da paisagem, trouxemos um exemplo importante, quando Brandi escreve sobre o Golfo della Spezia, em Panigaglia. Sua explicação partiu da transformação da paisagem com a implantação de uma unidade de regaseificação: “Claro que se invoca o turismo em primeiro lugar e não o respeito pela paisagem em si e por si:

⁶³⁴ “una stazione obbligata per un giro in una regione prossima a Roma e poco nota, che per altro dirama in paesaggi sorprendenti e offre monumenti singolarissimi.” (BRANDI, 2001, p. 277, tradução minha).

⁶³⁵ “L’opera d’arte, come opera d’arte, è anche monumento storico e sempre inscindibilmente opera d’arte e monumento storico. Di un monumento storico non si può dire la stessa cosa: può essere monumento storico e non opera d’arte” (BRANDI, 2001, p. 331, tradução minha).

mas, infelizmente, com o estabelecimento da civilização em massa, é necessário contrapor argumentos financeiros com argumentos financeiros”.⁶³⁶ Essa implantação da unidade de regaseificação é um grave problema para a paisagem:

O golfo da Spezia representa um grande pronaos da Riviera. Depois da areia do litoral aterrado, o estímulo dos montes que avançam para o mar, a primeira coisa abraçam o mar, e este abraço é o golfo de Spezia. A sua beleza quase secreta é dada por estes montes que se banham em uma água que, infelizmente, é sempre menos pura, mas que amanhã, com a implantação depreciada, tornar-se-á uma lama oleosa. Só porque aquilo que faz sua beleza fará também sua ruína, o fato de ser um recinto, quase como um lago, e como um lago dá às casas e aos navios que se refletem nele, longos reflexos, imóveis como espadas de luzes que penetram na água.⁶³⁷

Brandi descreveu o golfo de Spezia como dois braços que se curvam ois braços que se curvam, por um lado Lerici e para o outro lado Portovenere. Lerici é um lugar pequeno e pouco urbanizado, Portovenere é mais áspero e rochoso, não tem comparação com nenhum outro lugar, nem com Sardenha, nem com a Calábria. Entretanto, não se pode destacar as novas obras de um tecido que está sendo construído ao longo do tempo, porque o tempo deixa marcas fundamentais na paisagem, que ficam identificadas nos traços do valor estético, histórico e na natureza de cada paisagem.

Portovenere, a estrada que serpenteia por uma paisagem ainda quase intacta, com exceção de duas enseadas depois de Le Grazie. Esta paisagem, onde ainda escasseiam as casas e os blocos de cimento armado, é a coisa mais limpa e repousante que se pode oferecer ao êxtase do olhar e ao alívio da mente. Sem esta preparação rural até Protovenere cairia numa aldeia folclórica e embalsamada. Porque não se deve acreditar que um agregado urbano ou uma paisagem possa se desprender do tecido em que lentamente se formou: afinal, nem mesmo um monumento, nem mesmo uma obra de arte pode ser considerada independente do que a cerca.⁶³⁸

⁶³⁶ “Certo, ci cuoce di invocare in primo luogo il turismo e non il rispetto del paesaggio in sé e per sé: e purtroppo, insede di civiltà di massa, bisogna contraporre argomenti finanziari ad argomenti finanziari” (BRANDI, 2001, p. 150, tradução minha).

⁶³⁷ “Il golfo dalla Spezia rappresenta come un grande pronaos della Riviera. Dopo le sabbie del litorale tirrenico gli sproni dei monti che si avanzano in mare, como prima cosa abbracciano il mare, e questo abbraccio e il golfo della Spezia. La sua bellezza quasi segreta è data da questi monti che si bagnano in un’acqua che, purtroppo, è sempre meno pura, ma que domani, con l’impianto deprecato, diventerebbe un fango oleoso. Proprio perché, quello que fa la sua bellezza farebbe anche la sua rovina, il fatto di essere un recinto, quasi como un lago, e como un lago dare alle case e alle navi che ci specchiano, riflessi lunghi e immobile como spade di luce infine nell’acqua” (BRANDI, 2001, p. 150, tradução minha).

⁶³⁸ “Portovenere, la strada che serpeggia per un paesaggio ancora quasi intatto, se si eccettuano due cale dopo le Grazie. Questo paesaggio, dove tuttora scarseggiano le villette e i palazzoni di cemento armado, è quanto di più lindo e riposante si possa offrire alla beatitudine dello sguardo e al sollievo della mente. Senza questa preparazione agreste anche Portovenere scadrebbe a paesuccio folcloristico, imbalsamato. Perché non si deve credere che un aggregato urbano o un paesaggio possa staccarsi dal tessuto in cui lentamente si è venuto a formare: del resto, neppure un monumento, neppure un’opera d’arte può ritenersi indipendente da quello che l’attornia” (BRANDI, 2001, p. 151, tradução minha).

Um encanto ambíguo e sutil: mas nada é suficiente para o alterar. É como um arco nos extremos de Portovenere e Panigaglia: uma vez que Panigaglia é destruída, Portovenere também desmorona [...] Assim se consumirá em Panigaglia o absurdo sacrifício de um dos lugares mais delicados, secretos e inesquecíveis, a qual a poesia, há mais de um século, parecia ter imposto para sempre o selo.⁶³⁹

Para Brandi, o monumento é a própria paisagem, que deve ser preservada nos seus traços históricos e estéticos, e não só nos monumentos isolados. Para isso, o autor mostrou o exemplo da cidade de Siracusa: “é preciso, então, apressar-me a responder que o monumento está ali, ainda que dilacerado: o monumento é o lugar extraordinário em que se ergueu a antiga Siracusa, como na atual Siracusa”.⁶⁴⁰

A luta de Brandi foi para salvar a paisagem pelos seus valores estéticos, históricos e culturais. O restauro deve preservar os tesouros que permanecem no tempo, mas somente no tempo presente pode-se fazer uma ação de restauro para que todos entendam. Nenhum tempo deve ser priorizado. “Então, neste caso, quando não há escolha, quando uma escolha do ponto de vista estético não é necessária, é muito fácil concordar. Qual é a preeminência e a prevalência histórica que deve ser feita”.⁶⁴¹

Sobre as novas inserções arquitetônicas em uma das cidades de maior valor estético, histórico e cultural da Itália, como Florença, Brandi trouxe o exemplo da construção do bairro de Sorgane. Um bairro com edifícios modernos, onde

as violações impunes não serão menos graves do que aquelas instalações do distrito de Sorgane: mas do ponto de vista da história, da arte, da cultura, dessa face da Itália que gradualmente se deteriora e adúltera por um amor masoquista pela feiura e pelas desfigurações, mesmo os ferimentos produzidos em cidades menos famosas do que Florença, não são menos condenáveis.⁶⁴²

⁶³⁹ “Un fascino ambiguo e sottile: ma basta un nulla per alterarlo. È come un arco che si regge sugli estremi di Portovenere e di Panigaglia: distrutta Panigaglia crolla anche Portovenere [...] Così a Panigaglia sí consumerà l'assurdo sacrificio di uno dei luoghi piú delicati, segreti e indimenticabili, ai quali già la poesia, piú di un secolo fa, sembrava che per sempre avesse imposto il suggello” (BRANDI, 2001, p. 152, tradução minha).

⁶⁴⁰ “Ma occorre, allora, affrettarsi a rispondere che il monumento c'è, eccome, seppure dilaniato: il monumento è lo straordinario sito su cui sorgeva l'antica come l'attuale Siracusa” (BRANDI, 2001, p. 93, tradução minha).

⁶⁴¹ “in questo caso, quando non c'è da scegliere, quando non è necessaria una scelta dal punto di vista estetico, è molto facile mettersi d'accordo. Quale à la preminenza e la prevalenza storica che deve essere accettata” (BRANDI, 2001, p. 335, tradução minha).

⁶⁴² “ma per tutte sarà dato scaldarsi ugualmente, e così impunte fanno violazioni non meno gravi di quelle premesse dal quartiere di Sorgane: ma dal punto di vista della storia, dell'arte, della cultura, di questo volto d'Italia che si va via via guastando e adulterando per un masochistico amore del brutto e delle deturpazioni, anche le lesioni, prodotte a città meno famose di Firenze, non sono meno condannabili” (BRANDI, 2001, p. 189, tradução minha).

A arte em geral e o aspecto em particular das nossas cidades devem ser tratados e fazer parte da exigência de uma cultura comum, não devem ser assunto somente de pessoas especializadas. Para Brandi, as belezas das cidades não podem ser transcuradas por um hedonismo, as belezas das cidades não podem ser contrapostas ao valor utilitário, ou ainda a uma contradição conceitual, porque não se pode considerar uma e desfazer de outra. Essas contradições, que Brandi chamou de demagogias, não as fazem vencer a cada custo e “fazem calar a boca com arrogância e escárnio dos ditos estetas irresponsáveis, que não se importam com o indispensável bem-estar das pessoas empoleiradas em posições aristocráticas ou decadentes, completamente ultrapassadas em nosso tempo e na vida de hoje”.⁶⁴³

O autor considerou que a preservação de uma paisagem, como a de Florença, tem como pressuposto não “ignorar as bases da beleza artística da paisagem a qual a cidade foi fundada”,⁶⁴⁴ porque compreende que a ameaça vem dos homens, da ambição de riqueza, e são as cidades mais pobres e com menor população que estão mais bem preservadas. Essas questões estão relacionadas, especialmente, à especulação imobiliária, com a construção de arranha-céus que, nas periferias ou nos lugares mais altos, ferem as paisagens. Assim, para preservar uma paisagem, deve-se também pensar no tecido da cidade que é o tecido que faz a conexão da cidade, e, para isso, deve-se reconhecê-la desta forma.

Para falar sobre a preservação de uma cidade antiga, o autor trouxe o exemplo de Casale Monferrato. Ele viu a cidade com muitas demolições e com novas construções, como um organismo amputado. A cidade porta outros valores fundamentais, que são identificados pelos elementos visuais e que também são memórias e sentimentos, que não podem ser desconsiderados.

Mas havia uma recordação, gostaria de dizer geral, como a tonalidade de um tom musical: isso consistia no sentido da harmonia que tinha me deixado a cidade, assim digna nos seus alinhamentos arquitetônicos, assim, ligadas ao palácio até a mais modesta casa de moradia. Esta homogeneidade da cidade, para quem a compreendia de fora e a descobria como uma característica básica e nada comum, me impressionou fortemente, e quando sentia o nome de Casale, era esta imagem global, imprecisa e muito clara que me revivia na memória.⁶⁴⁵

⁶⁴³ BRANDI, 2001, p. 189.

⁶⁴⁴ BRANDI, 2001, p. 190.

⁶⁴⁵ “Ma c’era um ricordo, vorrei dire generale, come la tonalità di un bramo musicale: esso consiste nel senso di armonia che mi aveva lasciato la città, così decorosa nei suoi allineamenti architettonici, così legata dal palazzo alla più modesta casa di abitazione. Questa omogeneità della città, per chi vi capiva da fuori e la scopria come una caratteristica basilare e per nulla comune, mi aveva allora fortemente colpito, e quando sentito il nome di Casale, era questa immagine globale, imprecisa e nettissima che mi rifuoriava dalla memoria” (BRANDI, 2001, p. 133, tradução minha).

A cidade de Casale Monferrato, para Brandi, não diz respeito aos valores comerciais, mas os valores atuais da cidade estão também na arquitetura do século XVIII e do XIX, especialmente as que resistiram aos bombardeios da guerra. Trata-se da continuação das construções medievais até o Renascimento, que se estenderam até o século XVIII, com o Barroco. Tratava-se de grandes arquitetos e de uma arquitetura inovadora, e criativa, que criou:

engenhosa solução de espacialidade arquitetônica que interioriza um exterior, o faz avançar em direção ao espectador e o obriga a integrar-se a todos aqueles jogos de reentrância e saliências, qualificando a fachada com o espelhamento das janelas muito elegantes, que não são nada afetadas por aquele peso provinciano que está à margem das áreas de produção primária. Este espaço arejado e de reentrância é um dos resultados mais surpreendentes da arquitetura do século XVIII. E o que dizer daquele edifício rigoroso e soberbo que é o hospital do Vittone? A elegância das molduras nervuradas, a relação entre alturas e comprimento já no exterior, sobre uma superfície aparentemente uniforme, oferece uma imagem de limpeza exemplar. [...] oferece uma solução de perspectiva no espaço, nos arcos que divergem, rebaixados, daqueles do centro da galeria inferior, também faz ver os cegos, como um leve deslocamento rítmico, uma espécie de contraponto visual de incrível eficácia.⁶⁴⁶

Esse conjunto de monumentos não pode ser visto isolado, mas está em um contexto urbanístico harmonioso do século XVIII até a metade do século XIX, que foi estruturado com muita sabedoria no século XVIII. Assim, Brandi compreendeu que a defesa da cidade não está somente nos dois edifícios, mas é a continuidade da estrutura urbana de Casale que deve ser preservada, a população deve amá-la e respeitá-la. O autor considera que se salva uma cidade antiga somente com o amor e o respeito às feições, que tocam o coração como aquele da própria mãe.⁶⁴⁷

Quando permite que uma modesta casinha, que fazia parte, perfeitamente, do tecido urbano desta cidade, que não surgiu por acaso, mas que hábeis e amorosas mãos de arquitetos reescreveram com tanta eficácia no século XVIII, venha desfigurada, aceitem então fazer uma cicatriz na aparência que deve ser cuidada, e que, no entanto, não faz referência somente aos filhos da cidade. Vocês têm o

⁶⁴⁶ “soluzione geniale di spazialità architettonica che interiorizza un esterno, lo fa avanzare verso lo spettatore, e lo costringe ad integrarsi a tutti quei giochi di rientranze e di sporgenze, qualificando la facciata con specchiature di finestre elegantissime e che non risentono affatto di quella pesantezza provinciale che è dato cogliere ai margini delle aree di produzione primaria. Questo spazio aereo e traforato è fra i risultati piú sorprendente dell'architettura del settecento. E che dire di quell'edifizio severo e superbo, che é l'ospizio del Vittone? L'eleganza delle nervose modanature, il rapporto fra altezza e lunghezza, già all'esterno, su una superficie apparentemente uniforme, offre una immagine d'una limpidezza esemplare. [...] offre una soluzione prospettica in scorcio negli archi che divergono, ribassati, da quelli a pieno centro dei loggia inferiori, fa vedere anche ai ciechi come, con lieve scarto ritmico, si possa istituire una specie di contrappunto visivo di incredibile efficacia” (BRANDI, 2001, p. 134, tradução minha).

⁶⁴⁷ BRANDI, 2001, p.136.

dever de impedir desfigurar irremediavelmente esta harmonia urbana, que para qualquer um que chegue a Casale represente uma surpresa delicada.⁶⁴⁸

Questões importantes foram colocadas para a preservação da cidade antiga, como as novas intervenções que deturpam os bairros mais modestos. A cidade está inserida em uma planície sem limites, até o horizonte verde, e encaminhada pelas águas, com touceiras de álamos altíssimos, que acidificam a nascente e faz ver avermelhadas as suas folhas novas, a manhã triunfante como leques de penas nas folhas verdes: nesta planície pode ser inserido um espaço novo para novas construções. A área plana permite construir perto do centro, e as casas novas não são altas, nem estão bem estruturadas no espaço das casas mais antigas, mas, se talvez renovasse as antigas casas por dentro, o coeficiente de capacidade poderia ser obtido.⁶⁴⁹

Brandi considerou, portanto, que a cidade deve ser preservada por sua própria população, que não pode ficar acomodada diante das armadilhas expostas por planos ou interesses particulares. A cidade deve ser preservada no tecido urbano e não precisa de nenhum sacrifício, mas precisa de uma consciência e de respeito a si mesma.⁶⁵⁰

Para preservar uma cidade, Brandi compreende que

Não tem necessidade de uma falsificação ou um golpe de gênio; é preciso ficar dentro de certos limites, preservar os volumes, não inserir uma nota de cor discordante. Em suma, fazer um trabalho de restauro inteligente, mesmo que se trate de introduzir um novo edifício. A restauração inteligente é, então, adaptar o espaço às atividades, que devem ser realizadas no interior do edifício, e que não significam paredes de vidro mesmo na praça da igreja.. Mas é claro que este é o ponto de atrito. Porque a solução de integração que se deve esperar, para se configurar como uma obra de restauro de um todo monumental, não surge por si só do tira-linhas, e vai ser estudada no sentido de equilibrar sem repetir a ala a qual a nova ala, deve contrapor.

Por que deveria ser tão difícil? Na realidade, é difícil porque ninguém quer estudá-lo com a humildade que o problema exige. Nem o arquiteto que pretende imortalizar-se junto a um monumento nobre, se não famoso, nem aquele que pensa estar a atrapalhar as soluções inertes caras à câmara municipal ou ao departamento de engenharia civil. [...] mas, na sua autoconsciência, deve-se respeitar os sinais

⁶⁴⁸ “Quando permettete che una modesta casetta che rientrava perfettamente, nel tessuto urbanistico di questa città, che non è sorta a caso, che abili e amorese mani di architetti hanno riplasmato con tanta efficacia nel Settecento, venga deturpata, accettate allora di compiere uno sfregio nelle sembianze che devono esservi care, e che comunque non riguarda i soli figli di una città! Perché una città come Casale, riplasma attraverso i secoli con grazia e una misura incomparabile, non appartiene ai soli casali. Voi avete il dovere di impedire di guastare irrimediabilmente questa armonia urbana, che per chiunque arrivi a Casale rappresenta una sorpresa delicata” (BRANDI, 2001, p. 136, tradução minha).

⁶⁴⁹ BRANDI, 2001, p. 137.

⁶⁵⁰ BRANDI, 2001, p. 139.

de um passado glorioso, uma arte fortemente marcada pela intenção formal como a do Renascimento italiano.⁶⁵¹

Assim, Brandi acredita que, para salvar uma paisagem, deve haver um plano para encaminhá-la de uma maneira a não perder suas belezas e os valores figurativos que a identificam. Sobre isso, ele trouxe o exemplo da península sorrentina, um lugar que perdeu suas belezas no tempo e ficou vulgar, levando a costa-e Napoli a Castellammare, sendo transformada em um bairro suburbano. Essa degradação e desvalorização não aconteceu de forma natural, mas sim pelas mãos dos homens, pelas autoridades e pela especulação. Nenhuma erupção do Vesúvio ou do Etna destruiu tanto e para sempre uma paisagem: até os campos de lavas têm o seu fascínio infernal, mas a fundição do cimento consegue cancelar a face deste lugar. Portanto, para salvá-la, não pode ficar imóvel,

mas propriamente salvá-la ajudando a prepara-la e articulá-la no sentido da única indústria que pode acolhê-la, que é o turismo; e isto pode ter como suporte a campanha, o mar, a configuração da paisagem. Quem não conhece esta paisagem sorrentina, com os seus densos olivais de solatio, os seus bosques de noqueiras, a costa mais íngreme com as castanheiras: e, no sentido do vale, os limões e as laranjas, carinhosamente protegidos pelas grades coloridas, pelas cinzas ou pelas pedras. As construções antigas eram mais modestas, mas eram apropriadas e gentis: as fachadas de um rosa sensível, os amarelinhos indiferentes, como o sol do inverno. De repente, das paredes que ladeiam as estradas estreitas e pavimentadas do campo, erguem-se as trepadeiras muito altas, que, em cordas esticadas como as aduelas de um pentagrama, escrevem as frases festivas de uma melodia remota com seus longos galhos. [...] a exigência prática para salvar a campanha, o mar e as paisagens para impedir a degradação letal apenas para fins turísticos de uma região que só do turismo pode ver assegurada a sua subsistência.⁶⁵²

⁶⁵¹ “Non c’è bisogno del falso né del colpo di genio; c’è bisogno di stare entro certi limiti, di serbare la volumetria, di non inserire una nota di colore discordante. Insomma di fare opera di intelligente restauro anche se si tratta di installare una costruzione nuova. Intelligente restauro è, poi, adeguare lo spazio alle attività, che si dovranno svolgere all’interno dell’edificio e che non sigono affatto pareti di cristallo proprio sulla piazza della chiesa. Ma naturalmente, è questo il punto dell’attrito. Perché la soluzione di integrazione che deve auspicarsi, se va configurata come opera di restauro di un insieme monumentale, non nasce da sè dal tiralinee, e va studiata nel senso di equilibrare senza ripetere l’ala a cui l’ala nuova si deve contraporre.

Perché dovrebbe essere tanto difficile? In realtà, è difficile perchè nessuno vuole studiarla con l’umiltà che il problema richiede. Né l’architetto, che intende immortalarsi accanto ad un monumento, nobile se non famoso, né quello che crede di levarsi d’impiccio con le soluzioni inerti care agli uffici comunali o del Genio civile. [...], dovrebbe rispettare i segni di un passato glorioso e di un’arte fortemente segnata dall’intento formale, come è quella del Rinascimento italiano” (BRANDI, 2001, p. 172, tradução minha).

⁶⁵² “ma proprio salvata aiutandola ad attrezzarsi e articolarsi verso quella unica industria che può albergare, il turismo; ed a questo deve servire di supporto la campagna, il mare, la configurazione del paesaggio. Chi no lo conosce, questo paesaggio sorrentino, con le sue fitte olivete a salatio, i suoi boschi di noci, le coste più ripide con i castaneti: e verso valle, i limoni e gli aranci difesi amorosamente dai graticci del colore della cenice o della pietra. L’edilizia antica era, per lo più modesta, ma così appropriata e gentile: le facciate di tenero rosa, i giallini tiepidi come il sole invernale. Ad un tratto, sulle mura che fiancheggiano le strade strette e lastricate della campagna, s’issano le viti altissime che, su fili tesi come i righe di un pentagramma, scrivonno con i lunghi tralci le frasi festose di melodia remota. [...] L’esigenza pratica di salvare campagna, mare e paesaggi per

Para preservar uma paisagem, Brandi defende que é preciso um projeto para encaminhá-la para o futuro, um projeto que possa desenvolver o turismo como o meio maior de subsistência da península. Neste sentido, ele trouxe o exemplo do plano diretor de Bologna, que foi reafirmado e teve uma maior possibilidade de ser elaborado porque partiu de especialistas, e não de políticos. Esse plano previa três ordens de considerações: primeiro, salvar o núcleo monumental da cidade; segundo, é uma oportunidade de aplicação para o desenvolvimento da cidade com critérios de urbanismo moderno mais rigorosos, e o terceiro, a necessidade de evitar a especulação sobre as áreas de demolições no centro da cidade.

Esse são princípios de todos os planos, mas, pelo grande valor artístico, histórico e ambiental de Bologna, esse é um pressuposto fundamental para o plano da cidade. O plano busca coordenar o crescimento novo da cidade, a despeito do núcleo histórico monumental, é independente de qualquer especulação e, assim, respeita o centro antigo. Entretanto, para Brandi, não deve ser preservado somente o núcleo antigo da cidade, mas deve-se respeitar também os monumentos ligados a personagens famosos, assim como, desde o final do século XIX, já se acreditava em poder salvar a unidade do ambiente junto aos pórticos. Para salvar Bologna, “é o tecido urbano que conta, e não as arcadas tomadas para si”,⁶⁵³ compreendendo que é na relação desses pórticos com o tecido urbano que está a importância da sua preservação. A arquitetura de Bologna é imprescindível para a história da arte italiana, mas é o tecido urbano com as estradas de Bologna que estão alinhadas a Florença, Siena, Veneza, Catania e Noto, ou seja, é neste alinhamento que estão as mais belas e contínuas cidades italianas.

O tecido urbano não diz respeito às “artificiais unidades estilísticas”, e sim ao desenvolvimento maravilhoso da arquitetura italiana do Renascimento até o final do século XVIII, harmonizado na fundamental e unitária perspectiva gótica do Renascimento, do Barroco, do Rococó e, finalmente, do primeiro Neoclássico. “Este tecido, onde é preservado, é o que faz com que o milagre sobrevivente, que são os bairros intactos das cidades italianas, nem mesmo uma parte possa ser destruída sem atacar o todo”.⁶⁵⁴ Para Brandi, é importante olhar para os

impedire le degradazione, letale proprio ai fini turistici, di una regione che solo dal turismo può vedere assicurata la sua sussistenza” (BRANDI, 2001, p. 305, tradução minha).

⁶⁵³ “è il tessuto urbano che conta, e non i portici presi a sé” (BRANDI, 2001, p. 70, tradução minha).

⁶⁵⁴ “Questo tessuto, dove si è conservato, è quanto fa sì che dal superstite miracolo, che sono i quartieri integri delle città italiane, non si possa distrarre neanche una parte minima senza attentare a tutto l'insieme” (BRANDI, 2001, p. 71, tradução minha).

sucessivos acréscimos que a cidade teve durante a sua longuíssima história, que a cidade passou anteriormente, fica a impressão da originalidade das soluções, da elegância dos nexos, que entre o antigo e o novo, sem falsidades estilísticas, tinham alcançado até a primeira metade do século XIX.⁶⁵⁵

A premissa básica é preservar o tecido antigo da cidade, conforme foi preservado até hoje. Não se trata de priorizar o tráfego, mas sim “o tecido urbano que caracteriza e justifica a cidade na arte e na história”.⁶⁵⁶ Assim, para Brandi, para salvar uma cidade deve-se preservar o aspecto exterior das vias, assim como estão hoje, e todas as construções, desde as maiores até as mais pequenas, pois elas fazem parte do tecido que une e são

irreproduzível e insubstituível tal mo um organismo humano, porque, porque, mesmo onde não existe uma grande arquitetura, o que surgiu entre os séculos XIV e XIX não se desviou da civilização atual, não inovou mesmo que simplificasse ou empobrecesse, e por outro lado manteve o tom da cidade.⁶⁵⁷

Neste sentido, o plano não deve permitir demolições, mas qualquer nova arquitetura vai ser legítima se, em relação à espacialidade, for harmoniosa com o espaço do lugar e da tradição arquitetônica da cidade. Mas um plano diretor não pode deixar de conhecer a história de uma cidade, como no caso de Siena, em que o plano deve contemplar a estrutura medieval em relação às belezas naturais. Brandi compreende a importância de conhecer a história no instante presente da imagem, percebida para a elaboração de um plano urbanístico. O caso de Siena foi explicado para compreender a estrutura medieval da cidade que prevalece hoje, para defender que é esta que deve ser preservada.

Para demonstrarmos o argumento de Brandi, fizemos um breve resumo das considerações colocadas por ele sobre da história da cidade. Depois que Florença predominou na área da Toscana, Siena entrou em decadência. A base do urbanismo de Siena é a cidade romana, com uma base em um *cardo* e um *decúmano*, mas o povoado e a cidade de Siena, que datam o período medieval, nasceram para ser uma fortaleza do Império sobre a estrada de Roma. Assim, no final do século XIX e início do século XX, houve um trabalho para recuperar a planta romana da cidade, mas não foi levado em conta que a urbanística da

⁶⁵⁵ “ai successivi accrescimenti che durante la sua lunghissima storia, la città aveva avuto in precedenza, si resta impressionati dalla originalità delle soluzioni, dalla eleganza dei nessi, che fra antico e il nuovo, senza falsi stilistici era stato raggiunto, almeno fino a tutta la prima metà dell’Ottocento” (BRANDI, 2001, p. 71, tradução minha).

⁶⁵⁶ “o tessuto urbano che caratterizza e giustifica la città nell’arte e nella storia” (BRANDI, 2001, p. 72, tradução minha).

⁶⁵⁷ BRANDI, 2001, p. 72.

cidade se revelava na estrutura medieval e o traçado romano não existe mais. Ou seja, deve-se ver a estrutura que existe hoje.

Siena, para dar conta, é a única entre todas as cidades da Toscana que não precisou preencher aquelas áreas verdes que o edifício medieval fornecia atrás das fachadas das ruas, por assim dizer, para que dentro do antigo e último círculo das muralhas do século XIV, felizmente quase totalmente seguro, pudessem permanecer, nos barrancos entre a colina e a colina – jardins e pomares, fonte de imprecisão e salubridade para a cidade.⁶⁵⁸

A cidade depois passou por um empobrecimento, especialmente por ficar fora do caminho de trem que liga Roma a Florença. Com o aumento da população, a indústria cresceu e a cidade passou a ser estendida no sentido de Florença de forma natural, como no período medieval, ao longo da estrada, e as casas continuaram a ter hortas na frente.

Para Brandi, essa é uma história importante que qualquer plano diretor para Siena deve levar em conta, porque um plano para Siena deve favorecer as características primordiais do lugar, como os vales, que são muito profundos e estreitos. Os planos diretores não inventam as casas, mas as casas estão ali, portanto, o plano deve limitar-se a parar com o crescimento desenfreado e, sobretudo, deve disciplinar o crescimento da cidade no sentido natural, sempre verificando que a estrutura dos quarteirões suburbanos e aquelas pequenas cidades satélites sejam colocadas no sentido de receber serviços públicos, que “incontestavelmente não podem ser feitos dentro da cidade”.

Um plano para a cidade de Siena deve ser desenvolvido no sentido rodoviário e não pode abandonar a estrutura viária da cidade que liga a Roma, entretanto, não se deve deixar de pensar na ligação com a cidade e deve-se privilegiar a vista esplêndida da cidade. Para tanto, devem ser feitos estudos sobre variantes e sobre as vias de acesso, que a autoestrada vai determinar por correr o risco de se tornar uma cidade abandonada, e devem cuidar para que a cidade não seja, injustamente, segregada. A distância da autoestrada pode contribuir com a preservação da cidade, bem como o plano deve olhar para a preservação do aspecto e a conservação da cidade antiga.

⁶⁵⁸ “Siena, per rendere conto come, unica fra tutte le città toscane, non ebbe bisogno di riempire quella zone verdi che l'edilizia medioevale prevedeva dietro le facciate, diciamo così, stradali, sicché entro la vecchia e ultima cerchia trecentesca delle mura, per fortuna quase interamente salva, poterano rimanere, negli scoscendimenti fra colle e colle - giardini e orti, fonte di vaghezza e di salubrità per la città” (BRANDI, 2001, p. 77, tradução minha).

Esta distância funcionará como uma condição de preservação de sua única beleza, não levará à destruição de suas esplêndidas colinas com uma construção ignorada, ela também evitará impor a ela que viva apenas com sua arte medieval. E, do resto, quem espera descobrir que uma das áreas deprimidas da Itália é a Toscana? É o jardim da Itália, embora, mas também um jardim, se não cuidado, ficam cheios de espinheiros: na verdade, eles são jardins apenas com a condição de serem cuidados.⁶⁵⁹

Sobre Roma, Brandi considera que é vital a importância dos planos urbanísticos para a conservação da vida e para o desenvolvimento e crescimento da cidade.⁶⁶⁰ Esses devem prever não somente a preservação dos monumentos isolados, mas sim a preservação do conjunto urbanístico, com as construções menores, que são da mesma forma insubstituíveis, e devem ter respeito pelas obras de arte e pela história. Um aprofundamento dos problemas urbanísticos, que foram colocados em 17 de novembro de 1955, determinou que

preservar o centro tradicional da cidade das demolições e dos infortúnios, não somente nos seus monumentos históricos isolados, mas na atmosfera dos seus antigos quarteirões que asseguram a Capital um fascínio e uma nobreza inconfundíveis, não desvinculada de uma ardente vivacidade.⁶⁶¹

Brandi defende a preservação do tecido e do ambiente na sua trama de vias e estradas e na sua trama arquitetônica, junto às arquiteturas menores. Para isso, deve-se compreender que a urbanística não é uma ciência exata, mas ela deve levar em conta uma infinidade de elementos. Como exemplo, o autor apresentou o traçado de uma estrada que dificilmente o melhor resultado será a distância menor entre dois pontos, porque é muito difícil um solo que permita essa configuração. Assim, ele defende que as estradas não devem ser feitas somente por empresas privadas, mas é a administração pública que deve ser responsável por essas obras. “Portanto, a urbanística é a expressão ou o resultado de uma análise extremamente complexa e que inevitavelmente, tendo que se esforçar para prever também o futuro, é forçada e prevê-lo um pouco à maneira de não deixar extrapolar”.⁶⁶²

⁶⁵⁹ “In quanto che, questa distanza agirà da condizione preservante per la sua unica bellezza, non determinerà la distruzione delle sue splendide colline con una'edilizia inconsulta, eviterà anche di imporle di vivere con la sua sola arte medioevale. E, del resto, che si aspetta a scoprire che una delle zone depresse d'Italia è la Toscana? È il giardino d'Italia, sia pure, ma anche giardino, se non curati, si riempiono di rovi: anzi sono giardini solo a patto di essere curati” (BRANDI, 2001, p. 83-84, tradução minha).

⁶⁶⁰ BRANDI, 2001, p. 85.

⁶⁶¹ “preservare da demolizioni e sventramenti il centro tradizionale della città, non solo nei suoi monumenti storici isolati, ma nell'atmosfera dei suoi antiche quartieri che assicurano alla Capitale un fascino ed una nobiltà inconfondibili, non disgiunti da una fervida vitalità” (BRANDI, 2001, p. 87, tradução minha).

⁶⁶² “Dunque l'urbanistica dicevamo, è l'espressione o la risultante di una valutazione estremamente complessa e che, per forza di cose, dovendo spingersi a prevedere anche il futuro, è costretta a prevederlo un po' al modo di quel che, nel tiro contro aeri, si chiama estrapolazione” (BRANDI, 2001, p. 88, tradução minha).

Desse modo, Brandi considera que um plano diretor deve salvar o centro histórico e evitar o crescimento rápido da cidade. O plano também deve estabelecer e orientar as zonas que ficam fora do centro histórico, porque não se pode pensar somente nas construções já existentes, mas, principalmente, deve-se buscar planejar as condições das construções que estão por vir e as zonas vizinhas à cidade, evitando também a passagem pelo centro antigo de forma natural. Por isso, o autor defendeu planos flexíveis, que não visem somente soluções por um tempo limitado, mas que assegurem a previsão com segurança, a fim de garantir que não contribuam para uma futura destruição do desenvolvimento da cidade. Desta forma, Brandi defende que os planos devem contemplar áreas verdes interpostas para cada quarteirão e que sejam flexíveis e respeitem as características estéticas e históricas de cada lugar.

Para Brandi, o urbanismo não é uma ciência nova. Ele reconheceu que a ideia de urbanismo já existia na Mesopotâmia, no Egito, na Grécia, também existia para os etrusco-italicos, para os romanos, bem como existia o urbanismo medieval. Entretanto, para ele, só a nossa época renega a importância da disciplina. Desta forma, o autor considera que “é claro que o planejamento urbano é, acima de tudo, uma expressão das necessidades vitais de um povoado, que certamente não são as mesmas em épocas diferentes da civilização”.⁶⁶³ Brandi concorda que a preocupação estética do urbanismo foi a última a nascer, mas não considerou que essa possa ser uma justificativa, porque cada época teve uma forma de fazer suas cidades e isso não quer dizer, por exemplo, que as cidades reticuladas sejam totalmente certas, mas essas têm problemas quanto ao crescimento dos bairros de habitação e quanto à orientação solar mais salubre.

Desta forma, Brandi considerou que hoje, devemos nos preocupar com questões relacionadas as cidades existentes e daquelas que ainda não foram feitas, e esta, para ele, é uma preocupação controversa; porque em relação às cidades monumentais mais antigas, nós devemos respeitá-las com cuidado e estudá-las profundamente, e este é o caminho para obter as respostas necessárias para dar possibilidade de uma boa vida, para a cidade atual. Brandi não quis dizer que a vida de hoje seja sintetizada em um fluxo desenfreado, mas

na vida de hoje a arte encontra lugar: e há um lugar nela que todos podem entender à primeira vista. Como incentivo ao turismo [...] Talvez se acredite que os estrangeiros não percebam? Eles são os primeiros a notar e suas deplorações

⁶⁶³ “Naturalmente, l'urbanistica è soprattutto espressione delle esigenze vitali di un insediamento, che non sono certo le stesse nelle diverse epoche della civiltà.” (BRANDI, 2001, p. 97, tradução minha).

encontram um eco favorável, complacente e convencido. Só os Conselhos municipais não sabem.⁶⁶⁴

Assim, Brandi compreendeu que a defesa da cidade está na própria cidade, mas também considera que

invocar um plano paisagístico, que ainda não existe, como se estivesse em conflito com o plano director, que, precisamente por ser um plano director, regula os assentamentos e prevê a localização de zonas industriais, precisamente em relação aos assentamentos e à protecção ambiental e paisagística; sem o qual também não existe um plano paisagístico, existe o caos..⁶⁶⁵

Brandi fez uma síntese de sua compreensão da paisagem e da protecção e restauração ao tratar sobre a cidade de Taranto, quando explicou que o restauro de um ambiente arquitetónico antigo não necessita que este ambiente seja extraordinário ou uma obra de arte. Não precisa ser um lugar que tenha uma história importante, de eventos, mas sim “que tenha passado através do tempo”.⁶⁶⁶ Para ele, não se restaura somente os lugares artisticamente importantes, mas o restauro também pode ser pensado para lugares menos qualificados, pois esses merecem ser conservados da mesma forma. Para ele, Taranto é uma cidade com extraordinária estratificação, é uma ilha cercada pelo mar, com muita luminosidade solar e muito quente. Foi degradada pelo tempo, mas isso não quer dizer que seus monumentos e lugares possam ser demolidos. Ele considera que esses monumentos jamais devem ser reconstruídos, porque jamais se pode chegar ao seu estado originário, nem mesmo os edifícios mais importantes. Afinal, “não se reconduz uma obra de arte ao seu estado originário, que é na sua maioria inventada ou assumida, mas nunca se pode encontrar como se se encontrasse um tesouro escondido no subsolo”.⁶⁶⁷

Este tesouro não está escondido no subsolo – o edifício –, mas sobreviveu. O tempo passou por cima dele, os homens passaram por cima dele. Pode ser que o tenhamos arruinado, pode ser que tenhamos alterado, mas é sempre a história que passa pelo edifício; e isso deve ser levado em consideração. Ora, este é o elemento fundamental da restauração moderna: levar em conta a passagem da obra de arte

⁶⁶⁴ “nella vita di oggi trova posto l’arte: e vi trova posto una maniera che tutti posso capirlo alla prima. Come incentivo del turismo. [...]. Forse si crede che gli stranieri non se ne accorgano? Sono i primi ad accorgersi e le loro deplorazioni trovano un’eco favorevole, compiacente e compiaciuta. Solo i Consigli comunali non lo sanno” (BRANDI, 2001, p. 98, tradução minha).

⁶⁶⁵ “invocare un piano paesistico, che non c’è ancora, come fosse in contrasto col piano regolatore bell’e fatto e che, appunto perché tale, disciplina gli insediamenti e prevede i luoghi delle zone industriali, proprio in relazione agli insediamenti e alla tutela ambientale e paesistica; senza di che non c’è neanche piano paesistico, c’è il caos”. (BRANDI, 2001, p. 101, tradução minha).

⁶⁶⁶ BRANDI, 2001, p. 311.

⁶⁶⁷ Non si riconduce un’opera d’arte a uno stato originario, che per lo più è inventato o supposto, ma che non si può mai ritrovare come si ritrova un tesoro nascosto sottoterra. (BRANDI, 2001, p. 312, tradução minha).

(e mesmo que não seja uma obra de arte, é simplesmente uma obra histórica) através do tempo. Ora, este é o problema que se colocava para Taranto, para Taranto velha: consolidar, restaurar, mas não destruir. Consolidar e restaurar, mas dando possibilidades às pessoas que devem continuar a viver neste complexo humano, de viverem confortavelmente, com saúde, sem alterações fundamentais.⁶⁶⁸

Brandi defende que se deve considerar todas as coisas importantes a serem respeitadas, como os edifícios e as casas antigas, bem como as casas mais modestas, que, por mais pobres que sejam, devem ser respeitadas na sua estrutura fundamental. Ele deixou expressa a sua satisfação ao ver o amor e o respeito pelo restauro das casas mais pobres e pequenas que passaram a ser habitadas pelas pessoas. Trouxe como exemplo a casa de um pescador que visitou:

que sem ter sido alienada, sem ter sido alterada, foi amorosamente restaurada, com suas escadas internas e seus novos serviços. E é para onde voltaram os pescadores, que preferiram regressar para lá, no seu lugar natural, antes de habitar longe da cidade, longe daquele mar, que era a sua vida e que continua a ser a sua vida.⁶⁶⁹

Esse trabalho foi realizado em um longo tempo e deixou o centro antigo da cidade permanecer antigo. Com mais limpeza e clareza, tornou-se uma habitação para as pessoas e não para os pobres, o trabalho tornou possível o desenvolvimento social. Afinal, “eles têm direito a esta vida humana, cultivada em uma civilização que não é meramente uma civilização de consumo, mas que sabe ser também uma civilização humana, uma civilização que retorna as honras de uma humanidade absoluta”.⁶⁷⁰

Nesse trabalho, Brandi considerou ser um restauro de recuperação humana e civil, além de ser um restauro que conserva e respeita todos os elementos construtivos. Desta forma, ele compreendeu que se trata de uma experiência que colocou a restauração moderna na vanguarda. Para ele, não se trata de um desvio, nem de um olhar exclusivamente sobre a

⁶⁶⁸ “Questo tesoro non è nascosto sottoterra – l’edificio – ma ha continuato a vivere. Il tempo ci è passato sopra, gli uomini ci sono passato sopra. Può darsi che l’abbiamo rovinato, può darsi che l’abbiamo alterato, ma è sempre storia quella che è passata sull’edificio; e di ciò va tenuto conto. Ora, questo è l’elemento fondamentale del restauro moderno: tenere conto del passaggio dell’opera d’arte (e anche se non è un’opera d’arte, semplicemente un’opera storica) attraverso il tempo. Ora questo è il problema che si poneva per Taranto, per Taranto vecchia: consolidare, restaurare, ma non distruggere. Consolidare, restaurare, ma dando possibilità alle persone che devono continuare a vivere in questo complesso umano di vivere comodamente, sanamente, senza alterazioni fondamentali” (BRANDI, 2001, p. 312, tradução minha).

⁶⁶⁹ “che senza essere stata estraniata, senza essere stata alterata, è stata amorosamente restaurata, con le sue scalette interne, e i suoi nuovi servizi. E dove sono tornati i pescatori, proprio preferendo tornare lì, nella loro sede naturale, piuttosto che abitare lontano dalla città, lontano da quel mare ch’era stato la loro vita e che continua ad essere la loro vita” (BRANDI, 2001, p. 313, tradução minha).

⁶⁷⁰ “hanno diritto a questa vita umana, coltivata in una civiltà che non è semplicemente una civiltà di consumo, ma che è anche una civiltà umana, una civiltà che retorna agli onori di una assoluta umanità” (BRANDI, 2001, p. 313, tradução minha).

cidade e suas glórias, mas mostrou, mais uma vez, a sua visão ampliada sobre a conservação e a restauração que está na medida do homem, expressando a sua forma de perceber a paisagem.

é raríssimo encontrarmos uma identificação total entre respeito e restauração, civilização e habitat e, ao mesmo tempo, respeito e preocupação por todos os valores humanos e civis, como deve ser feito. [...] Uma obra da civilização que, ao mesmo tempo que assegura a persistência de certos valores históricos e artísticos da cidade, garante também a persistência dos valores civis e humanos.⁶⁷¹

⁶⁷¹ “rarissimo trovare una identificazione così totale tra rispetto e restauro, civiltà dell’habitat e nello stesso tempo rispetto e riguardo a tutti i valori umani e civili, per come se deve fare. [...] Un’opera di civiltà che mentre assicura la persistenza di certi valori storici e artistici della città, assicura anche la persistenza di valori civili e di valori umani” (BRANDI, 2001, p. 313, tradução minha).

CONCLUSÃO

Com essa pesquisa, buscamos demonstrar que a paisagem entendida como *identidade estética de um lugar*, por Paolo D'Angelo, pode ser discutida pelos princípios e métodos expostos pela Teoria da Restauração, de Cesare Brandi. Nosso propósito foi colocado no sentido de compreender a produção teórica dos autores, em suas áreas de investigação, e identificar os pontos que aproximam os seus pensamentos.

Para tanto, iniciamos nossa pesquisa focando em autores que, nos últimos dois séculos na Europa, defendiam a paisagem como essencialmente estética. Esses pensamentos foram aos poucos sendo reforçados, especialmente com a ideia de progresso construída pela modernidade, que retiraram das discussões o seu valor originário, que é a estética. Essas mudanças vieram de distintas disciplinas, principalmente em países norte-americanos, que tomaram a frente dos debates e colocaram a paisagem no campo do ambiente natural.

Somente no início do século XX, o olhar sobre a paisagem voltou a ser visto por um grupo de intelectuais que se destacaram no campo da preservação, quando passaram a considerar a paisagem como patrimônio, não somente os bens isolados como os grandes monumentos arquitetônicos, mas passaram a compreender a preservação dos monumentos no seu conjunto, bem como pelo seu valor histórico. Esse momento foi aberto para um novo debate, com a retomada das discussões que compreendiam o conjunto dos centros históricos junto ao espaço natural e a defesa sobre a necessidade da preservação das paisagens europeias.

O século XX, foi ao mesmo tempo, um período de construção de novas leis para a proteção das belas paisagens e das obras de arte, que se intensificaram com os debates teóricos que deram bases disciplinares para a preservação do patrimônio histórico, especialmente na Europa, que já contemplavam e reforçavam a importância e a necessidade da preservação dos legados do seu passado. Junto a esses debates, em meados do século XX, a ideia do patrimônio cultural abriu um espaço importante no sentido da paisagem e do seu valor estético. Foi nesse contexto que Cesare Brandi teve grande destaque, especialmente em seu país, quando escreveu sua teoria reconhecendo as obras de arte pelo seu valor estético, apresentando um método com foco no reconhecimento do produto do homem, entre eles as obras de arte para encaminhá-las à ação da restauração. Brandi não construiu nenhum conceito de arte, mas colocou uma estruturação teórica para reconhecê-la pelo seu valor estético, assim, compreender a estética como uma experiência que acontece na consciência

de um observador, quando este percebe que se trata de uma experiência no campo das artes. Assim, da mesma forma que as demais obras de arte, Cesare Brandi reconheceu a paisagem.

Esse reconhecimento foi demonstrado, especialmente, por meio da sua luta em relação à preservação das paisagens, que foram exibidas nos textos que deixou publicados, para levar a compreender que a paisagem, da mesma forma que as demais obras de arte, é cultura, porque é o resultado do trabalho do homem no espaço da natureza ao longo de milênios. Neste sentido, a paisagem é também história, e é estética, porque a vimos pelos dados materiais que a configura e a identifica. Desta forma, Brandi jamais se distanciou de sua teoria, nem nunca se contradisse, mas buscou aprofundar seu pensamento sobre a arte, a fim de mostrar que a arte é do homem. Para o autor, preservar uma pintura, uma escultura, um centro histórico uma obra de arquitetura ou uma paisagem é fundamental para a vida do homem. Assim, ele colocou as artes na medida do homem, e a sua preservação na dependência desses homens, dos seus valores e da sua cultura.

Nos primeiros anos do século XXI, Paolo D'Angelo, profundo estudioso da obra brandiana, buscou retomar o estudo da estética no espaço da paisagem, desenvolvendo, a partir de uma pesquisa filosófica, uma avaliação do papel da paisagem estética em vários campos de saber, mas sempre reforçando que a paisagem é estética, porque foi essa a área que lhe deu origem.

A paisagem para Paolo D'Angelo é uma ideia construída pela modernidade. Entretanto, por ser intrinsecamente ligada a outras disciplinas, ainda hoje é confundida com o meio ambiente. Assim, a busca de D'Angelo foi no sentido de mostrar que a paisagem é uma experiência estética, que acontece com um indivíduo que, estando no espaço da paisagem, a percebe pelos dados objetivos e subjetivos que a identifica e a caracteriza como única.

Para Paolo D'Angelo, a paisagem está na relação que acontece entre as obras feitas pelos homens que estão imersas no espaço da natureza, por um contínuo processo de transformação no tempo. Trata-se, portanto, de um estudo entre as ciências naturais e as ciências humanas, por meio do qual o filósofo aprofundou sua discussão no sentido da paisagem como pintura, história, ambiente natural, modernidade, e até mesmo como sentimento, buscando, assim, deixar claro que todas essas disciplinas estão profundamente ligadas à paisagem, mas sua busca é para mostrar que o que a identifica são os seus dados materiais, e são os mesmos que provocam uma experiência estética.

O debate sobre a retirada do valor estético das discussões sobre a paisagem permaneceu, e ainda permanece, em nossos dias, e são realizados principalmente por órgãos internacionais, como a Unesco. Além disso, há diversas legislações que compartilham essas ideias. A paisagem como identidade de um lugar é múltipla, mas também é individual e única, e é isso que a identifica. Com essa condição, buscamos mostrar que a paisagem é estética, é história e é um documento da evolução da cultura de cada lugar. D'Angelo explorou o campo dos pensamentos filosóficos mostrando que a paisagem é essencialmente estética. O filósofo trouxe importantes considerações que o levam a fazer duas afirmações fundamentais, que encaminham nossa pesquisa: primeiro, para reconhecer uma paisagem, é preciso uma teoria que dê suporte para o encaminhamento de tais discussões; segundo, por ser também obra do homem, a tutela e a conservação não são suficientes para protegê-la, neste sentido, D'Angelo defende que é preciso um projeto que seja capaz de encaminhá-la para o futuro.

Assim, no segundo capítulo desta tese, encaminhamos nossa pesquisa no sentido do primeiro ponto proposto por D'Angelo, a fim de discutir a paisagem por uma teoria voltada aos preceitos estéticos, desta forma, voltamos nosso estudo para a teoria de Cesare Brandi. A teoria foi escrita para tratar sobre todas as artes e o seu valor estético. Os pressupostos teóricos dos princípios e métodos expostos por de Cesare Brandi foram coligados por uma teoria estética, que buscou demonstrar a arte partindo da sua gênese e por um processo que leva a dois momentos fundamentais: o primeiro, diz respeito à *constituição do objeto* e à *formulação da imagem* quando a obra é colocada na realidade como *realidade pura*. O um segundo momento da experiência, que diz respeito à *recepção* da obra por parte de um sujeito que *reconhece* como obra de arte ou não, que foi colocado por Cesare Brandi como o momento do reconhecimento, está na centralidade da sua teoria estética e é a condição primordial para o encaminhamento da obra de arte para restauração.

Para os autores, o reconhecimento acontece dentro de uma duplicação da consciência, ou seja, quando a obra pode ser interpretada, ou pode por ser vista como obra de arte, ou seja, como ela é na sua realidade pura. Para Brandi, esse é um momento que diz respeito à investigação que vem de uma dialética que acontece entre o observador e a obra, que, ao recebê-la, deve investigá-la sobre o que vê, compreendendo que a obra é o que é, e nunca deve ser vista isolada da espacialidade externa a ela. Aqui, foi fundamental buscar a profunda reflexão feita por Brandi, que, ao escrever sobre a arquitetura, apresentou um dos estudos mais importantes para o tratamento das obras de arquitetura, desde o seu processo criativo –

processo este que está na sua relação com o lugar, quando se cria um novo espaço. Essa foi a condição colocada pelo autor para compreender a arquitetura como obra de arte. Assim, Cesare Brandi a colocou como um dos elementos fundamentais da configuração da paisagem, quando a compreende a partir do espaço e das perspectivas criadas por ela.

Desta forma, Brandi defendeu que esse é o momento da crítica e da investigação, não somente no sentido do aspecto e da matéria como arte, mas da matéria como suporte. Logo, por se tratar da arquitetura, também a crítica e a investigação devem vir sobre o próprio espaço formado por esta, ou seja, o autor compreendeu a arquitetura como um espaço interno e externo que é intrínseco a ela, e da espacialidade externa que se relaciona com as demais obras e com as belezas naturais, que dizem respeito à estrutura da paisagem. Com este estudo, verificamos que Brandi tratou da restauração da paisagem da mesma forma que considerou as outras obras de arte, quando levou à discussão para a sua Teoria da Restauração, tratando dos valores estéticos, históricos e culturais, que estão na relação das construções e do espaço natural.

Brandi, da mesma maneira, teceu considerações sobre a importância do reconhecimento e da crítica da paisagem, que por ser obra de arte, deve ser percebida pelo que chamou de “códigos”, que são os mesmos para compreender uma obra pictórica com as cores, linhas, volumes e espaços, que são resultados das escolhas feitas ao longo do tempo por construtores e artistas, que identificam a espacialidade da paisagem pelo seu valor estético.

Por conseguinte, o desenvolvimento desta tese se volta ao que diz respeito à segunda exigência de Paolo D’Angelo, que busca a proteção da paisagem por meio de um projeto para levá-la para o futuro. Neste sentido, Cesare Brandi deixou claro que a preservação da paisagem deve vir de um projeto de restauração, por ser portadora de um valor estético, histórico e cultural e, assim, por ser um produto do homem e, conseqüentemente, considerada obra de arte. Uma vez que compreendeu, em primeiro lugar, que a restauração em primeira instância implica no que concerne à matéria do produto da atividade humana, no sentido da paisagem, Brandi tratou, especialmente, das obras de arquitetura, não somente dos grandes monumentos arquitetônicos isolados. O autor afirmou que se deve reconhecer e restaurar o conjunto urbano, praças, jardins, junto às diversas tipologias arquitetônicas que identificam cada tempo histórico, no instante presente da historicidade. Da mesma forma, compreendeu, através dessas, as constantes transformações que são intrínsecas à paisagem, porque nisso está colocado o seu valor histórico e cultural. Pra tanto, trata-se de um projeto

que tem como premissa fundamental o reconhecimento e o respeito dessas obras pelas características geográficas, como as montanhas, os vales, os rios, as plantações, que, juntos às construções, formam a imagem de determinada paisagem.

De tal forma, Cesare Brandi compreendeu que, por se tratar da paisagem, as obras de arquitetura devem ser restauradas junto à espacialidade que lhe é própria, porque o espaço é incindível a ela e responsável pela identidade estética e histórica que configuram as paisagens urbanas na natureza. Portanto, a restauração não deve vir de um projeto de restauração arquitetônica, isolado do lugar que está inserida, mas deve, da mesma forma, servir de guia para os novos empreendimentos, sempre com objetivo de manter a unidade potencial da imagem percebida. Portanto, cada intervenção e demolição devem seguir critérios rígidos, a fim de não desfigurar a paisagem que se quer preservar.

Neste mesmo sentido, para manter a figuratividade da paisagem, deve-se preservar o sistema viário mais antigo, dar continuidade e não romper o tecido originário. É preciso ainda manter alinhamentos ou recuos, que possam contribuir com a permanência e com a continuidade dos espaços e das perspectivas, sem deixar o antigo centro isolado do processo de crescimento, mas, ao contrário, mantendo a identidade do tecido originário. Brandi também considerou a importância dos acessos às cidades e às estradas, construídas para ligar umas às outras, essas não devem retirar árvores, mas sim preservá-las junto às curvas dos rios e das montanhas.

A preservação da imagem percebida nunca deve ser pensada no sentido de um refazimento, tampouco de forma a permitir qualquer volume que venha ultrapassar e romper com a imagem que se quer preservar, porque a paisagem é memória, é história, é cultura e é arte, portanto, é obra do homem. Sendo assim, a sua preservação deve vir de um projeto de restauração que possibilite as próximas gerações conhecê-la e respeitá-la.

Com esse pensamento, Cesare Brandi demonstrou que um dos instrumentos mais importantes para a proteção das paisagens são os inventários, especialmente pela complexidade que compete o reconhecimento de um bem como a paisagem. Esse cadastramento deve ser um trabalho conjunto, realizado entre arquitetos, historiadores de arte e antropólogos, bem como, para o reconhecimento dos bens naturais, deve contar com o trabalho dos geógrafos, ambientalistas e biólogos. É um trabalho multidisciplinar, no qual todos os profissionais são fundamentais, nenhum é mais importante que o outro. Esses inventários devem subsidiar a construção de leis, planos urbanísticos e diretrizes para o crescimento das cidades, de forma harmoniosa e direcionado para a preservação da

paisagem. Esses planos também devem ser discutidos na dimensão do território, porque, como compreendido por Brandi, não se trata de paisagens isoladamente, mas, para a sua preservação, deve haver a compreensão do todo, pois só assim é possível respeitar a identidade de cada uma.

Dessa forma, para Cesare Brandi e Paolo D'Angelo, a paisagem é do homem, e este é o protagonista e responsável pela sua manutenção e salvaguarda. Os autores compreendem que somente uma educação, especialmente no campo das artes, é capaz de construir discussões e abrir espaço no sentido da sua preservação. Assim, identificamos a possibilidade de aproximação e interpretação da paisagem a partir de pontos fundamentais que ligam a paisagem, entendida a partir do conceito de “identidade estética de um lugar”, de Paolo D'Angelo, à Teoria da Restauração, de Cesare Brandi.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy [et al.]. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDALORO, Maria. **La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi**: Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003). Nardini Editore, 2006.

ANDALORO, Maria; CATALANO, Maria Ida. **Il tempo dell'immagine**: Cesare Brandi 1947-1950. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2009.

ASSUNTO, Rosário. **Il Paesaggio e L'estetica**: arte, critica e filosofia. Napoli: Francesco Giannini&Figli, 1973. v. I e II.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de Antiguidade. **Revista CPC**, São Paulo, n. 11, p.7-32, nov. 2010/abr. 2011.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **Dois Ensaio sobre Preservação Cultural em Alöis Riegl. Valor de antiguidade e Conservação**. Moldova: Novas Edicoes Academicas, 2013.

BAILÃO, Ana. O gestaltismo aplicado à reintegração cromática de pintura de cavalete. **Estudos de Conservação e Restauro**, n. 1, p. 128-139, 2013.

BILLECI, Bruno; GIZZI, Stefano. **Cesare Brandi e la Sardegna**: Archeologia e paesaggio. Castelsardo: Gangemi Editore, 2007.

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

BONETTI, Paolo. Filosofie del paesaggio e dell'ambiente. **Nuova Antologia**. 2015.

BRANDI, Cesare. **Voce Sola**. Roma: Edizioni della Cometa, 1939.

BRANDI, Cesare. **Morandi**. Firenze: Le Monnier, 1942.

BRANDI, Cesare. **Arcadio o della Scultura**: Eliante o dell'Architettura. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1956.

BRANDI, Cesare. **Celso o della Poesia**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1957.

BRANDI, Cesare. **Spazio italiano, ambiente fiammingo**. Milano: Il Saggiatore, 1960.

BRANDI, Cesare. **Carmine o della pittura**. 2. ed. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1962.

BRANDI, Cesare. **Le due vie**. Bari: Editori Laterza, 1966.

BRANDI, Cesare. **Struttura e architettura**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1967.

BRANDI, Cesare. **Codice e struttura nelle arti figurative con un corso monografico sul Brunelleschi**. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1967-1968.

BRANDI, Cesare. **Teoria generale della critica**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

BRANDI, Cesare. **Il restauro: Teoria e pratica (1939-1986)**. A cura de Michele Cordaro Roma: Editori Riuniti, 1996a.

BRANDI, Cesare. **In Situ. La Tuscia 1946-1979: restauri, interventi, ricordi**. Viterbo: Sette Città, 1996b.

BRANDI, Cesare. **Il patrimonio insidiato. Scritto sulla tutela del paesaggio e dell'arte**. A cura di Massimiliano Capati. Roma: Editori Riuniti, 2001.

BRANDI, Cesare. **A passo d'uomo**. A cura de Vittorio Rubiu; Prefazione di Elisabetta Rasy. Roma: Editori Riuniti, 2004a.

BRANDI, Cesari. Carta de Restauração. *In*: _____. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b. p. 223-262.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Apresentação de Giovanni Carbonara. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004c.

BRANDI, Cesare. **Il vecchio e il nuovo nella città antica**. Siena: Editore Betti, 2007.

BRANDI, Cesare. **Segno e immagine**. Palermo: Aesthetica, 2009.

BRANDI, Cesare. **La fine dell'Avanguardia**. A cura di Paolo D'Angelo. Macerata: Editore Quodlibet, 2013.

BRANDI, Cesare. **Sicilia mía**. Traducción de Carmen Artal. Prólogo de J.F. Yvars. Barcelona: Editorial Elba, 2015.

BRANDI, Cesare. **Disegno dell'architettura italiana**. Roma: Specchi Castelveccchi, 2016.

BRANDI, Cesare. **Cesare Brandi. Terra D'Italia**. A cura di Vitorio Rubio Brandi. Firenze: Giunte Editore S.p.a.; Bompiano, 2019a.

BRANDI, Cesare. **Viaggio nella Grecia antiga**. Firenze: Giunte Editore S.p.a.; Bompiano, 2019b.

CABRAL, Renata Campello; ANDRADE, Carlos Roberto M. de. O “Velhas Cidades” de Gustavo Giovannoni: algumas notaS. *In*: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni**. Textos escolhidos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 53-61.

CABRAL, Renata Campello. **A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e as leis de tutela do patrimônio cultural na Itália**. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013.

CARBONARA, Giovanni. **Restauro dei Monumenti. Guida agli elaborati gradici.** Napoli: Liguori, 1990.

CARBONARA, Giovanni. **Cesare Brandi. Scritti di architettura.** Milano: Editori Testo & Imagine, 1996

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al Restauro. Teoria, Storia, Monumenti.** Napoli: Liguori, 1997.

CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. **Designio**, n. 6, p. 35-47, 2006.

CARBONI, Massimo. **Cesare brandi. Teoria e esperienza dell'arte.** Milano: Editoriale Jaca Book SpA, 2004.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética.** Tradução de Abilio Queirós e José Jacinto Correia Serra. Coimbra: Edições 70, 2009.

CASIELLO, Stella; PANE, Andrea; RUSSO, Valentina. **Roberto Pane tra storia e restauro Architettura, città, paesaggio.** Attidel Convegno Nazionale di Studi. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico, 2010.

CATALANO, Maria Ida. **Brandi e il restauro. Percorsi del pensieri.** Fiesole: Nardini Editori, 1998.

CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA CASA DEI CRESCENZI. **Gustavo Giovanonni. Tra storia e progetto.** Roma: Edizioni Quazar, 2016.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio.** Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2001.

CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KÜHL, Beatriz Mugayar. **Patrimônio Cultural. Memórias e intervenções urbanas.** São Paulo: Annablume; Núcleo de Apoio a Pesquisa São Paulo, 2017.

D'ANGELO, Paolo. Breve profilo dell'estetica di Cesare Brandi. s.d.

D'ANGELO, Paolo. **Cesare Brandi, Critica d'arte e filosofia.** Macerata: Quodlibet Studio, 2006.

D'ANGELO, Paolo. **Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale.** Roma: Editori Laterza, 2008.

D'ANGELO, Paolo. **Estetica e paesaggio.** Bologna: Il MulinoPrismi, 2009.

D'ANGELO, Paolo. **La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio.** Bolgna: Il Mulino, 2009.

D'ANGELO, Paolo. Ripensare il Paesaggio. [S.l.: s.n.]. 2012.

D'ANGELO, Paolo. **Estetica**. Roma: Editori Laterz, 2011.

D'ANGELO, Paolo. **Filosofia del Paesaggio**. Macerata: Quodlibet, 2014.

DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação dos monumentos**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl e Valéria Alves Esteves Lima. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

GIOVANNONI, Gustavo. **Gustavo Giovannoni: Textos escolhidos**. Tradução Renata Campello Cabral, Carlos Roberto M. de Andrade, Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013a.

GIOVANNONI, Gustavo. Velhas Cidades e Nova Construção Urbana. Tradução de Renata Campello Cabral e Carlos Roberto M. de Andrade. *In*: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni**. Textos escolhidos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013b. p. 91-136.

GIOVANNONI, Gustavo. **Gustavo Giovannoni. Tra Storia e Progetto**. Presentazione di Giorgio Rocco. Roma: Edizione Quasar, 2016.

HUMBOLDT, Alexander von. **A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt**. Tradução de Renato Marques. 2. ed. São Paulo: Planeta Brasil, 2019.

HUSSERL, Edmund. Lettere a Hofmannsthal su estetica e fenomenologia. **Micromega – Almanacco di Filosofia**, n. 2, p. 227-251, 1998.

JOKILEHTO, Jukka, **Princípios da conservação e suas bases teóricas**. Tradução de Márcia Braga. 1986. Não publicado.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arquitetura do Ferro, a arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexos sobre a sua preservação**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Quatremère de Quincy e os verbetes Restauração, Restaurar, Restituição e Ruína de sua Encyclopédie méthodique. **Architecture**. Rotunda, Campinas, n. 2, p. 100-117, ago. 2003.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, 2006a.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. **Desígnio**, São Paulo, n. 6, p. 19-34, 2006b.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a Teoria da Restauração. **PosFAUUSP**, São Paulo, n. 21, p. 197-211, 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010.

- KÜHL, Beatriz Mugayar. Ética e responsabilidade social na preservação do patrimônio cultural. **Ideias em Destaque**, n. 36, p. 86-100, 2011.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. Observações sobre os Textos de Gustavo Giovannoni Traduzidos nesta Edição. *In*: KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). **Gustavo Giovannoni**. Textos escolhidos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 11-30
- LORETTO, Rosane Piccolo. **As [des]venturas da integridade no Patrimônio Mundial**. 2016. 345 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Pulo, 2016.
- PANE, Andrea. Atualidade de Gustavo Giovannoni. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. *In*: KÜHL, Beatriz Mugayar (org.). **Gustavo Giovannoni**. Textos escolhidos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. p. 31-52
- PEDRAS, Lúcia Ricotta V. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 97-114, jun./ago. 2000.
- QUINCY, Quatremère de. **Cartas a Miranda**. Organização, tradução e apresentação de Paulo Mugayar Kühl e Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016. (Coleção Artes e Ofícios)
- RIEGEL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Wernwe Rothschild Davisohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROMITI, Marina. **Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte**. Atti del convegno di Siena. Milano: Silvana Editoriale, 1998.
- RUSSO, Luigi. **Brandi e l'estetica**. A cura de Luigi Russo. Palermo: Università di Palermo. Facoltà de Lettere e Filosofia, 1986.
- RUSSO, Luigi. **L'esperienza estetica a partire da John Dewe**. A cura di Luigi Russo. Palermo: Centro Internazionale Studi Stetica, 2007.
- RUSSO, Luigi. **Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi**. A cura de Luigi Russo. Palermo: Centro Internazionale Studi di Stetica, 2016.
- SETTIS, Salvatore. **Paesaggio, Costituzione, Cemento. La Battaglia per l'ambiente contro Il degrado civile**. Torino: Giulio Einaudi editore. S.p.a., 2010.
- SETTIS, Salvatore. **Il paesaggio come bene comune**. Napoli: La scuola di Pitagora, 2013.
- URBANI, Giovanni. **Intorno al restauro**. A cura di Bruno Zanardi. Milano: Skira Editore, 2000.