

Flavio de Lemos Carsalade

**DESENHO CONTEXTUAL:
Uma abordagem fenomenológico- existencial ao
problema da intervenção e restauro em lugares
especiais feitos pelo homem**

v.

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo .

Área de Concentração Conservação e Restauro

Orientadora: Professora Doutora Odete Dourado Silva (UFBa)

Salvador
Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia
2007

**Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Arquitetura**

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Dissertação intitulada “DESENHO CONTEXTUAL: Uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem”, de autoria do doutorando Flavio de Lemos Carsalade, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Odete Dourado Silva – Fac. Arquitetura/ UFBA - Orientadora

Prof. Carlos Antônio Leite Brandão – Escola de Arquitetura/ UFMG

Prof. Elyana Barbosa - Fac. Arquitetura/ UFBA

Prof. Fernando Lara Luiz Lara – University of Michigan

Prof. Pasqualino Romano Magnavita - Fac. Arquitetura/ UFBA

Prof. Gilberto Corso Pereira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Faculdade de Arquitetura/ UFBA

Salvador, 22 de outubro de 2007

À impermanência e ao desejo do homem de permanecer.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos que chegaram na hora certa:

Odete Dourado, minha orientadora, também pela ajuda nas horas incertas;

Beto Santos, pela eterna receptividade;

Marcos e Mônica Olender, pelo coleguismo e pela bibliografia italiana;

Ana Maria Ruegger Neves, pela bibliografia espanhola

José Clewton, pela bibliografia francesa;

Cacá Brandão, meu sempre guia na teoria da Arquitetura, por vários momentos,

Jorge Askar, pela tradução italiana;

Ângela, minha mulher, que está sempre na hora certa.

“O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens
pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido nenhum,
É mais estranho que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que meus sentidos aprenderam sozinhos: -
As cousas não têm significação: têm existência.
As cousas são o único sentido oculto das cousas.”

Alberto Caeiro, Canto XXXIX

RESUMO

O restauro em arquitetura tem sido abordado tradicionalmente através dos princípios das artes visuais e da história/ arqueologia. O objetivo desta tese é mostrar que eles não se aplicam universalmente à Arquitetura face à natureza própria desta, a qual incorpora, dentre outras, a dimensão do uso, do espaço articulado e do lugar, além de uma dimensão imaterial ligada à função social. Por outro lado, no seu *modo* patrimônio, ela também não pode se desvincular da vida e do contexto a que serve. Assim a presente tese se propõe a trabalhar as questões da intervenção arquitetural em espaços notáveis pré-existentes, utilizando as ferramentas da fenomenologia, da hermenêutica e da teoria de Arquitetura de base existencial..

PALAVRAS-CHAVE:

Patrimônio Cultural

Restauro

Restauro da Arquitetura

ABSTRACT

The Architectural Restoration has been traditionally conceived as an issue of the visual arts and history/ archeology. This thesis' main objective is to demonstrate that the principles related to the visual arts are not universally applied to architectural matters because of the specific nature of Architecture that implies the dimensions of use, articulated space, place and a specific social function as well. Besides, Architecture in its patrimony *mode* can not separate itself of daily life and the context where it is. So, this thesis works at the issue of the interventions at notable pre-existents spaces by means of phenomenology, hermeneutics and the existential based architectural theory.

KEY-WORDS:

Cultural Heritage

Restoration

Architectural Restoration

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

FIGURA 1.1: Espaço existencial segundo NORBERG-SCHULZ, 1975

FIGURA 1.2: Percepção visual segundo OSTROWER, 1983

FIGURA 1.3: Vista panorâmica de Ouro Preto (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 1.4: Os tapetes da semana santa em Minas (Foto: Marcelo J. Resende, www.idasbrasil.com.br)

FIGURA 1.5.: A intervenção na Secretaria da Fazenda/ Praça da Liberdade (Belo Horizonte/ MG Desenhos e foto de Humberto Hermeto e equipe, 2006)

FIGURA 1.6: A intervenção No Parque das Ruínas (Rio de Janeiro/ RJ – Foto Flavio Carsalade)

Capítulo 2

FIGURA 2.1: Edifício “*Casa do Jornalista*” (Carsalade, Penna, Roldão, Queirós, 1982, desenho de Queirós)

FIGURA 2.2: casas do interior nordestino (Fonte: MARIANI, 1987)

FIGURA 2.3: Diagramas perceptivos segundo KHOLSDORF, 1996

FIGURA 2.4: Casa à rua Saldanha da Gama, Salvador (Foto: Odete Dourado)

Capítulo 3

FIGURA 3.1: A geomancia e o jardim japonês (Fotos do autor)

FIGURA 3.2: Croquis de Niemeyer sobre a concepção de Brasília (Fonte: NIEMEYER, 1978)

FIGURA 3.3: Acampamento Índios Pueblo (desenho e foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 3.4: Panteón e Catedral de Braga (Fotos de fontes desconhecidas)

FIGURA 3.5: Materializações do Espaço Existencial (Segundo NORBERG-SCHULZ, 1979)

FIGURA 3.6: As diversas configurações espaciais segundo ZEVI, 1978

FIGURA 3.7: Os estudos do Arq. Louis Kahn para a Igreja Unitarista em Rochester, EUA (croquis e desenhos do arquiteto)

FIGURA 3.8:

- A) *Prairie-house* de Frank Lloyd Wright (Fonte: JENCKS, 1980);
- B) Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe (Fonte: ropa.bravehost.com)
- C e D) torres de Norman Foster (Edifício Swiss Re, em Londres) e Mies Van der Rohe (Lake Shore Drive, Chicago, fonte: INTERNET)
- E) Ville Savoie de Le Corbusier (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 3.9: O “modulor” e a estrutura domino (Modulor, fonte: www.palladio.tv.it)

FIGURA 3.10: Templo de Ise, Kyoto, Japão. (fonte desconhecida)

FIGURA 3.11:

- A) A arquitetura de Alvar Aalto (Fonte: BAKER, 1998)
- B) Igreja- Escola em Rochester, Arq. Louis Kahn (croquis do arquiteto)
- C) Museu de Stuttgart James Stirling (Fonte: JENCKS, 1980)
- D) Igreja-praça, Arq. Humberto Serpa (croquis do arquiteto)

FIGURA 3.12:

- A) Praça da Liberdade em Belo Horizonte (Foto: Marcelo Rosa)
- B) Jardim de Ryoani no Japão (Fonte desconhecida)
- C) Robie House do Arq. Frank Lloyd Wright (Desenho do autor)
- D) Nave de Igreja (Fonte: BAKER, 1998)
- E) Reabilitação da Pinacoteca de São Paulo, Arq. Paulo Mendes da Rocha (Fonte: www.vitruvius.com.br)

FIGURA 3.13:

- A) Igreja Budista, Arq. Tadao Ando (Fonte: GA)
- B) Goetheanum (Arq. Rudolph Steiner, fonte desconhecida)
- C) “Rainha da Sucata”, arquitetos Éolo Maia e Sílvio Podestá (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 3.14:

- A) Residência em Manno, Suíça, Arq. Mario Botta (desenhos do arquiteto)
- B) Sala São Paulo, Arq. Nelson Dupré, São Paulo (Fonte: www.arcoweb.com.br)
- C) Musée d’Orsay, Paris/ França, arquitetos Colboc, Philippon, Bardon (Fonte: www.valibaba.nl)

FIGURA 3.15: Goetheanum, Arq. Rudolph Steiner (Fonte: home.earthlink.net)

FIGURA 3.16: Arquitetura e escultura: ARNHEIM, 1978, p. 173.

FIGURA 3.17:

A) Detalhe de ornamentos internos do Palácio da Liberdade (Fotos: Marcílio Gazzinelli in FARIA, 1997)

B) Forro da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, MG (Fonte: www.degeo.ufop.op)

Capítulo 5

FIGURA 5.1: Centro de Varsóvia e Casarão de Ouro Preto (Fotos: Flavio Carsalade)

FIGURA 5.2: Arquitetura “Universal” e Obra de Hassan Fathy (Fonte: JENCKS, 1980 e FATHY, 1973)

FIGURA 5.3: A Igreja do Carmo em chamas, (Fonte: ALTINO CALDEIRA)

FIGURA 5.4: Conjunto da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto (Fonte: www.planetware.com)

FIGURA 5.5: O Pelourinho e o Corredor Cultural do Rio de Janeiro (Fotos: Flavio Carsalade)

FIGURA 5.6: Templo de Kinkakuji (Fonte: <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>)

FIGURA 5.7: Praça/ Mercado/ Igreja Joana Darc (Rouen, França, Foto: Flavio Carsalade)

Capítulo 6

FIGURA 6.1: Arco de Tito (Fonte: MARCONI, 2004)

FIGURA 6.2: Obras de restauro de Bardeschi (Fonte: BARDESCHI, 1990)

FIGURA 6.3: Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália (Fonte: www.centrica.it)

FIGURA 6.4: Igreja de Notre Dame de Paris (Fotos: Flavio Carsalade).

FIGURA 6.5: Obras de Marcos Coelho Benjamin: A) Sem título (metal e pintura sobre madeira) e B) Sem título (alumínio e metal) (Fonte: www.caleidoscopio.art.br)

FIGURA 6.6: As recomposições da imagem segundo La Regina (Fonte: LA REGINA, 1984): A) Castello Visconteo; B) Igreja San Smpliciano

FIGURA 6.7: Urna funerária da região sul do Estado de Minas Gerais (Foto: IEPHA/ MG)

FIGURA 6.8: Torre da Praça de São Marcos em Veneza (Fonte desconhecida)

FIGURA 6.9: Mercado de Diamantina (Fonte: Prefeitura de Diamantina)

FIGURA 6.10: Estação Chagas Dória em São João del Rey em 1910 (Foto: Impressões do Brazil no século XIX) e hoje (Foto: Tarcízio José de Souza)

FIGURA 6.11: Restauro da Fundação Zoobotânica em Belo Horizonte (desenhos: Arq. Mônica Neves)

FIGURA 6.12: O casarão de Ouro Preto reconstruído como Centro Cultural SESI (Foto: Prefeitura de Ouro Preto)

FIGURA 6.13: Restauro do edifício sede do SERVAS em Belo Horizonte (Foto: IEPHA/ MG)

FIGURA 6.14: Restauro da Praça Barão de Guaicuí em Diamantina (Foto: Prefeitura de Diamantina)

FIGURA 6.15: Restauro da Igreja São Sebastião de Araxá (Foto: Ionei Dutra)

FIGURA 6.16: Restauro à Rua dos Caetés, 188 em Belo Horizonte (Fotos e desenhos de Flavia Assis Lage)

FIGURA 6.17: Restauro da Estação Central de Belo Horizonte (Fotos: Flavio Carsalade)

FIGURA 6.18: O Parthenon (Atenas, Grécia, século V A. C.): A) Friso à época de sua construção (Fonte: intranet.arc.miami.edu) e B) Parthenon hoje (Fonte: www.mlhanas.de)

FIGURA 6.19: Panteão conforme retratado por Bernardo Belutto (Fonte: www.romeguide.it)

FIGURA 6.20: Templo de Jerusalém (Fonte: www.leiturabiblica.com.br)

FIGURA 6.21: Matriz de relacionamento

Capítulo 7

FIGURA 7.1: Igreja Matriz de São Tomé das Letras (Século XVII). Projeto de Intervenção (Fonte: IEPHA/ MG)

FIGURA 7.2.: Restauro da Igreja de San Nicola, Bari, Itália (Fonte: LA REGINA, 1982)

FIGURA 7.3: Opera de Lyon (Lion, França) Arquiteto Jean Nouvel (Fonte: Divulgação do Governo Francês)

FIGURA 7.4: Fazenda do Pontal, Itabira/MG. Projeto de reconstituição: Arquiteta Andréa Schettino, (Fonte: Prefeitura Municipal de Itabira)

FIGURA 7.5: Ponte de S. Trinita, Florença, Roma (Fonte: www.iuav.it/ anticoenuovo)

FIGURA 7.6: Museu das Missões, Arq. Lúcio Costa (Rio Grande do Sul, Foto: Ricardo Rocha)

FIGURA 7.7: Edifício na Promenade Plantée (Paris, França, Foto: Flávio Carsalade)

FIGURA 7.8: Colégio Promove (Belo Horizonte, MG). Arquiteto: Gabriel Aun (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.9: “Rainha da Sucata” (Belo Horizonte, MG) Arquitetos Éolo Maia e Silvio Podestá (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.10: Anexo da National Gallery (Londres, Inglaterra). Arquitetos: Robert Venturi e Denise Scott-Brown (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.11: Igreja de Saint Eustache, Paris, França (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.12: Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG), Arquiteto Gustavo Penna (Foto do autor)

FIGURA 7.13: Pirâmide do Louvre (Paris, França), arquiteto I. M. Pei (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.14: Cine Brasil (Belo Horizonte, MG) Projeto de Intervenção: Arq. Álvaro Hardy e Mariza Machado Coelho (Desenho dos autores do projeto)

FIGURA 7.15: Edifício comercial no Pólo Bom Jesus, Recife, PE (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.16: Casa em Genesterrio, Italia (Arq. Mário Botta, foto: GA)

FIGURA 7.17: Cine Pathé (Belo Horizonte, MG). Projeto de Intervenção: Arquiteto Obregon Carvalho Jr. (Fonte: GEPH/ BH)

FIGURA 7.18: Casa dos Bicos, Lisboa (Fonte: Internet)

FIGURA 7.19: Transformações da Igreja do Senhor do Bonfim (Fonte: SANTANA, 2003, p. 88, 96, 101, 130)

FIGURA 7.20: Sobrados à Rua 14 de Julho (São Luiz, Maranhão, Foto: E. Abrahão, fonte: www.patrimonioslz.com.br)

FIGURA 7.21: Edifício em Cuzco (Foto Flavio Carsalade), Arquitetura tradicional japonesa (Fonte desconhecida), modificações de Haussmann em Paris (desenho Flavio Carsalade) e “Forno de Micro-ondas”, Salvador, Bahia (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 7.22: A) Basílica de São Pedro, Roma, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I) B) Praça de São Marcos, Veneza, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I)

FIGURA 7.23: Edifício à Rua Spitalgasse, Arquiteto Heinz Lutter (Foto: Marcio Campos)

FIGURA 7.24: A intervenção no Castelvecchio Museum (Verona, Itália), Arquiteto Carlo Scarpa (Fonte: www.studiocleo.com/gallery)

Capítulo 8

FIGURA 8.1.: Casa no Amazonas (Fonte: www.brasembantiago.cl), Casa tradicional japonesa (Fonte: www.niten.org.br), Casa em Brugges, Bélgica (Foto: Flávio Carsalade)

FIGURA 8.2: Roma, Khartoum e Praga, segundo NORBERG-SCHULZ, 1984

FIGURA 8.3: “San Francisco’s Master Plan” (Fonte: DEPARTMENT OF CITY PLANNING, 1971)

FIGURA 8.4:

A) Reichstag (Berlim, Alemanha), Projeto de restauro Norman Foster (Foto Flavio Carsalade; B) Torre no Brügges Minnerwater Park (Foto: Flavio Carsalade):

FIGURA 8.5: A) Igreja Museu Werderstrasse (Berlim, Alemanha, foto: Flavio Carsalade); B) Promenade Champs Elysées – Louvre (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 8.6: Região e domínio: A) Mínerwater Park (Brúgges, Bélgica, foto: Flavio Carsalade); B) Vista aérea de Berlim (Foto: Flavio Carsalade)

FIGURA 8.7: A) Ccroquis de Aldo Rossi); B) Residência (Arq. Robert Venturi, fonte: JENCKS, 1980); C) Taj Mahal (Fonte: BAKER, 1998); D)Berlim Alexanderplatz (Foto: Flavio Carsalade); E) Museu da Escultura (São Paulo), Arquiteto Paulo Mendes da Rocha (Foto do autor)

FIGURA 8.8: Ministério das Finanças (Paris, França), Arquiteto Jean Nouvel, década de 80 (Foto: Flavio Carsalade) e Goetheanum, Arq. Rudolph Steiner (Fonte: home.earthlink.net)

FIGURA 8.9: Academia Mineira de Letras, Arquiteto Gustavo Penna (Belo Horizonte, MG,) Edifício da Reitoria da UFMG, projeto original de Eduardo Mendes Guimarães (Belo Horizonte, MG)

FIGURA 8.10: Hagia Sofia, S. Spirito e Catedral de Sofia, conforme NORBERG-SCHULZ, 1993)

FIGURA 8.11: Igreja Espírito Santo do Cerrado, Arq. Lina Bo Bardi (Foto: Flavio Carsalade e desenho: Marcelo Ferraz)

FIGURA 8.12: Restauo da Praça Floriano Peixoto (Belo Horizonte/ MG. Arquitetos: Antônio de Pádua Fialho, Flavio Carsalade, Paulo Henrique Lopes, 1996

FIGURA 8.13: Rua em Brúgges, Bélgica e Instituto do Mundo Árabe, Paris, França, arquiteto Jean Nouvel (Fotos: Flavio Carsalade)

FIGURA 8.14: Conjuntos urbanos tombados de Belo Horizonte (Fonte: “Concurso Ruas da Cidade”) e Avenida Afonso Pena (Foto: Flavio Carsalade)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
PARTE I:	
A FENOMENOLOGIA APLICADA AO FOCO DE INVESTIGAÇÃO	31
Capítulo 1- A percepção e a interpretação dos espaços criados pelo homem	33
1. SER E TEMPO: MUNDO E EXISTÊNCIA	34
1.1. Relação	36
1.2. Eu	37
1.3. As Coisas	46
1.4. Temporalidade	48
2. TEMPO E SER: HISTÓRIA E CULTURA	51
2.1. A cultura como segunda natureza	51
2.2. Historicidade própria e imprópria	52
2.3. Memória como ponte entre ser e tempo: ser, história e cultura	56
3. AS QUESTÕES DA INTERPRETAÇÃO E COMPREENSÃO	58
3.1. A consciência histórica	65
3.2. A consciência estética	68
Capítulo 2 - A fenomenologia e preservação/ restauração dos espaços construídos pelo homem	77
1. ARTE, CIÊNCIA E FILOSOFIA NO RESTAURO	83
2. ABERTURA E ADEQUAÇÃO DO MÉTODO FENOMENOLÓGICO	89
2.1. Quanto às formas de relação	90
2.2. Quanto ao método	95
2.3. Quanto à preservação	99
2.4. Quanto à Arquitetura	102

PARTE II - ANÁLISE DOS CONCEITOS ENVOLVIDOS NO FOCO DE INVESTIGAÇÃO	105
Capítulo 3 – Arquitetura	107
1. O “HABITAR” DO HOMEM	107
2. O FENÔMENO ARQUITETURA	111
2.1. Espaço perceptivo e espaço existencial	112
a) Ordem	113
b) Lugar	115
2.2. O mundo instituído	118
2.3. As dimensões da arquitetura	128
2.4. Componentes estruturais	138
2.5. Elementos de articulação/ composição	144
3. A SINGULARIDADE DA ARQUITETURA COMO ARTE	145
Capítulo 4 – Patrimônio	157
1. CULTURA E SOCIEDADE	158
2. HISTÓRIA E MEMÓRIA	163
3. ARTE, CULTURA E HISTÓRIA	168
4. PATRIMÔNIO COLETIVO	171
4.1. Patrimônio como herança	172
4.2. Patrimônio como senso de lugar	174
4.3. Patrimônio como tentativa de permanência do homem e sobrevivência da cultura	174
4.4. Patrimônio como identidade	175
4.5. Patrimônio como significado	177
4.6. Patrimônio como memória	178
4.7. Patrimônio como documento	180
4.8. Patrimônio como monumento	181
4.9. Patrimônio hoje	182
4.10.	

5. BENS PATRIMONIAIS _____	183
5.1. A questão do valor _____	184
5.2. A questão da ideologia _____	189
5.3. A seleção dos bens a preservar _____	192
6. OS “USOS” DO PATRIMÔNIO _____	200
6.1. O uso político do patrimônio _____	200
6.2. O uso econômico do patrimônio _____	201
7. DEFINIÇÃO DAS “COISAS-PATRIMÔNIO” EM FACE DA FENOMENOLOGIA _____	203
8. ARQUITETURA COMO PATRIMÔNIO _____	210
Capítulo 5 – Preservação _____	213
1. O QUÊ SE PRESERVA _____	218
1.1. A herança _____	218
1.2. A sobrevivência do homem e da cultura _____	220
1.3. A identidade _____	221
1.4. O significado _____	221
1.5. O documento: a autenticidade _____	223
2. COMO SE PRESERVA _____	228
2.1. A preservação centrada na obra de arte _____	229
2.2. A preservação centrada na história e historiografia _____	230
2.3. A preservação centrada na questão social _____	231
2.4. Preservação como desenvolvimento cultural sustentável _____	237
2.5. Preservação hoje _____	241
3. TENSÕES NA PRESERVAÇÃO _____	248
3.1. Permanência e transformação _____	248
3.2. Imanência e relação _____	254
3.3. Verdade e leitura _____	255
4. CONCLUSÃO _____	257

Capítulo 6 – Restauração	261
1. CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO	262
2. INSTÂNCIA HISTÓRICA E INSTÂNCIA ARTÍSTICA	271
2.1. A questão do “falso histórico”	271
2.2. A questão da imagem	278
3. O RESTAURO QUANTO À HISTÓRIA E À CULTURA	308
4. RESTAURO HOJE	315
5. O RESTAURO QUANTO À FENOMENOLOGIA	323
PARTE III - DESENHO CONTEXTUAL	333
Capítulo 7 - A intervenção nos espaços construídos pelo homem	335
1. A ESPECIFICIDADE DO RESTAURO NA ARQUITETURA	341
2. A QUESTÃO DO RESTAURO COM RELAÇÃO ÀS SINGULARIDADE DA ARQUITETURA	354
2.1. O que se restaura em arquitetura	354
2.2. Novo uso	357
2.3. Ordem e linguagem no restauro arquitetônico	360
2.4. A questão do lugar no restauro arquitetônico	365
3. NOVAS SIGNIFICAÇÕES (DIMENSÃO IMATERIAL)	366
4. BASES PARA UM RESTAURO ARQUITETÔNICO	375
4.1. Restauro como intervenção	376
4.2. Sustentabilidade	384
4.3. Restauro como projeto	389
Capítulo 8 - Conclusão: o restauro do espaço existencial	393
1. SER E TEMPO: A ARQUITETURA COMO OBRA DE ARTE	393
2. INTERMÉDIO 1: CONTRIBUIÇÕES PRELIMINARES DO MÉTODO FENOMENOLÓGICO AO PROBLEMA DO RESTAURO ARQUITETÔNICO DE BASE EXISTENCIAL	405
3. INTERMÉDIO 2: FUNDAMENTOS: IDENTIDADE, ORIENTAÇÃO, PERMANÊNCIA	408

4. TEMPO E SER: HISTORICIDADE E CULTURA_____	417
4.1. Historicidade_____	417
4.2. Cultura_____	426
5. FENOMENOLOGIA DA PRESERVAÇÃO E RESTAURO DO PATRIMÔNIO ARQUITETURAL_____	429
5.1. A abordagem quanto aos elementos do espaço_____	435
5.2. Abordagem quanto aos elementos da linguagem arquitetônica	438
5.3. Abordagem quanto aos modos do habitar_____	449
6. CONCLUSÃO_____	455
Bibliografia_____	461

INTRODUÇÃO

“A Bahia já me deu
régua e compasso”
Gilberto Gil
“Aquele Abraço”

1. Apresentação

A motivação desta tese é a preservação do patrimônio arquitetônico, trabalho e reflexão aos quais nos temos dedicado durante vários anos de nossa carreira. Ela parte dos inúmeros problemas e paradoxos que nos apareceram ao longo desses anos, os quais não conseguíamos resolver com os modelos e critérios vigentes sobre o tema. Parecia-nos que os métodos científicos não conseguiam abarcar a problemática da preservação e que o largo espaço de subjetividade com que muitas vezes a matéria era tratada subjazia muito mais nos gostos e convicções pessoais do que fundamentados em uma reflexão teórico-crítica mais profunda. Mesmo as diversas correntes de pensamento sobre o tema pareciam ser também muitas vezes mal utilizadas por uma ausência de aprofundamento filosófico por grande parte dos profissionais que as utilizavam correntemente. Assim sendo, a tese que ora se apresenta é a tentativa de aprofundamento no problema do restauro arquitetônico e pretende partir exatamente da própria Arquitetura e não dela como integrante do grupo das chamadas “artes visuais”. Para o sucesso dessa empreitada foram decisivas a visão e as sessões de orientação e aulas com a Prof. Odete Dourado, cuja visão abrangente e segura sobre o tema nos deu o rumo que precisávamos. A proposta se baseia também nas convicções filosóficas e metodológicas que o proponente vem desenvolvendo ao longo de sua carreira como arquiteto, professor e administrador público. A sua preocupação fundamental é a investigação e proposição de uma atitude de enfrentamento do problema de intervenção em realidades pré-existentes de importância para as sociedades, arroladas sob a égide de patrimônio histórico, artístico e cultural.

Sabemos, até mesmo por coerência com o próprio material desenvolvido na tese, que as conclusões às quais chegamos e os diversos *insights* nela apresentados não têm a pretensão de se tornar uma “teoria abrangente” do restauro arquitetônico, mas seguramente oferece outras

possibilidades de abordagem do problema e outros possíveis pontos de partida, afinal, a chegada é para cada um, em cada caso.

Inicialmente cabe uma explicação sobre o título “DESENHO CONTEXTUAL: Uma abordagem fenomenológico- existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem”:

- Desenho Contextual trata da necessária relação da obra com o tempo e o lugar;
- Trabalhamos com um conceito abrangente de Arquitetura como se referindo a todos os espaços criados pelo homem, incluindo as cidades e as regiões;
- Distinguimos restauro e intervenção, embora compreendendo que estes problemas estão ligados no trabalho sobre as estruturas arquiteturais pré-existentes, daí a presença dos dois no título;
- Entendemos como “lugares especiais” aqueles reconhecidos como tais pela intersubjetividade e a cultura;
- Embora não presente no título, é importante salientar que preferimos o termo patrimônio coletivo por entender que ele se apresenta como mais geral, englobando o patrimônio histórico, artístico e cultural.

2. Referencial Teórico

A questão da intervenção no patrimônio histórico, artístico e cultural tem ocupado uma parcela importante do pensamento contemporâneo, constituindo desde o final do século XIX uma vertente histórica importante, a “História do Restauro”, e um campo de conhecimento também importante, o da “Teoria e Prática do Restauro”.

Para sua abordagem, várias foram as matrizes e “inspirações” filosóficas utilizadas, notadamente o *positivismo*, como forma de pensamento dominante ensejada pelo *cogito* cartesiano e pelos resultados altamente eficazes (do ponto de vista pragmático) do método científico e de seu filho mais dileto, o desenvolvimento tecnológico. O cenário do século XIX viu surgir novos campos

de investigação humana, a engenharia, a arqueologia, o urbanismo, o restauro e, ao mesmo tempo preparou o “fim da história” como se auto intitulou o Movimento Modernista da Arquitetura, fortemente marcado pelas idéias funcionalistas e racionalistas acalentadas pelo positivismo científico. Este de tal forma se agregou aos novos campos de investigação nascentes que logo os rotulou de “ciências”, como se eles fossem objetivos e não admitissem a investigação filosófica ou a inventividade da arte. No entanto, logo o pensamento humano começou a identificar as limitações positivistas para tratar de assuntos complexos como aqueles ensejados, por exemplo – e para ficar apenas no nosso campo específico - pelo restauro, o qual envolvia além da técnica, a maleabilidade da cultura, a liberdade da arte e, pelos questionamentos que a Nova História trazia, a indeterminação da historiografia.

No panorama brasileiro, com o desenvolvimento da noção dos direitos difusos e da preponderância da função social da propriedade sobre os interesses individuais, princípios que, no Brasil, foram consagrados na constituição cidadã de 1988, a defesa do Patrimônio Coletivo ganhou grande impulso. Embora o patrimônio histórico e artístico já tivesse uma legislação própria desde 1937 e práticas históricas quanto à sua proteção, a defesa do meio ambiente redimensionou a preocupação das populações com seu patrimônio histórico e ambiental, através de uma maior participação popular e um aumento considerável dos bens protegidos, especialmente no nível municipal. Como é característica do pensamento contemporâneo, os conceitos se mesclaram em direção a uma transdisciplinaridade, gerando híbridos como um patrimônio ambiental urbano e, a partir dele, consolidando mecanismos de defesa do patrimônio cultural também dentro da Lei Ambiental brasileira. Neste cadinho de conceitos e práticas no qual se transformou a defesa do meio ambiente e da cultura brasileira é comum, além de misturá-los, confundirmos seus significados mais profundos, chamando uns pelos outros e, com isto, perdermos a especificidade e a profundidade que cada um traz consigo.

Sob a égide de patrimônio histórico e artístico, o "pha" que está presente no nome de uma boa parcela de nossas instituições para sua defesa, espera-se abrigar também todo o nosso patrimônio cultural e nossa memória como se toda cultura pudesse ser expressa em arte e toda a memória pudesse ser expressa pela história. Uma investigação mais fina desses conceitos pode sugerir diferenças importantes e nortear práticas mais adequadas para sua preservação.

A abordagem dos problemas da intervenção no patrimônio histórico, artístico e cultural pelo positivismo, se mostrando insuficiente, enseja outros ensaios possíveis. A abordagem teórica que aqui se pretende utilizar se baseia no encontro identitário da matriz fenomenológica que vem nortear o trabalho e o pensamento da orientadora Odete Dourado e das linhas de reflexão nas quais vem se construindo o trabalho do orientando, notadamente, a noção de “*domínio étnico*” da obra de Susanne Langer, a de “*espaço existencial*” da obra de Christian Norberg-Schulz e a de “*existência-vontade*” da prática do arquiteto Louis Khan, todas elas também de forte conteúdo fenomenológico e que serão examinadas adiante. O período de creditação permitiu, de forma salutar, o contato com outras correntes filosóficas e um período importante, embora angustiante, de idas e vindas, avanços e retrocessos, crises e reencontros. O período seguinte, o de trabalhos programados, propiciou a pesquisa nos órgãos de patrimônio nos seus diversos níveis, federal (através da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN em Minas Gerais), o estadual (através do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais/ IEPHA/ MG) e municipal (através da Gerência de Patrimônio Histórico da Prefeitura de Belo Horizonte/ GEPH), a partir dos quais pudemos nos aproximar do pensamento institucional sobre a questão em Minas Gerais, o qual, por sua vez, recebe muita influência do grande pensamento brasileiro sobre o tema e, de certa forma, o representa. Um terceiro momento é digno de referência e este diz respeito à revisão bibliográfica fortemente centrada na fenomenologia que possibilitou a construção do quadro teórico que dá coerência e consistência à proposta de tese, conforme se verá em seu plano geral.

O primeiro grupo referencial teórico se baseia na obra basilar de Martin Heidegger, a qual traz à luz o método fenomenológico, dando seqüência inovadora aos pensamentos de Kant e Husserl. Muitos dos conceitos cunhados por ele em *Ser e Tempo* serão ponto de partida da construção de nosso próprio pensamento na Tese como *existencial, pre-sença (da-sein), cura, manualidade, decadência, falatório*, dentre outros. Complementa esse primeiro grupo a obra de dois outros autores. Inicialmente, a obra de Maurice Merleau-Ponty, especialmente nos seus textos ligados à percepção e à obra de arte, onde ele resume com clareza a tarefa da fenomenologia:

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’ (MERLEAU-PONTY, 1999, p.1).

A segunda obra referencial é a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, ela própria bastante influenciada pela perspectiva heideggeriana, a qual nos permitiu situar a problemática da preservação através das consciências histórica e artística.

O segundo grupo referencial teórico é a obra de Christian Norberg-Schulz que, também a partir da fonte heideggeriana, desenvolveu o conceito de “Arquitetura Existencial”¹, sobre o qual edificamos toda a nossa própria reflexão sobre o restauro e a intervenção nos bens patrimoniais. Como já esclarecemos anteriormente, procuramos partir nossa reflexão da própria Arquitetura e da idéia de patrimônio, ou seja, da Arquitetura no *modo* patrimônio e não a partir das outras artes visuais e de conceitos apriorísticos sobre o próprio patrimônio. Vários autores nos ajudaram nessas delimitações, desde Suzanne Langer e Bruno Zevi até a obra e o pensamento de importantes arquitetos contemporâneos como Louis Kahn². Num contexto contemporâneo de questionamento da Arquitetura onde a palavra de ordem parece ser “significado”, os paradigmas ou as soluções típicas - tão caras ao determinismo científico do modernismo - não mais parecem atender às demandas de um mundo com problemas sempre novos e com uma pluralidade enorme de manifestações.

É claro que a revisão bibliográfica dos teóricos da história do restauro também foram consideradas e criticadas sob a égide da matriz fenomenológica. Nesse grupo estão desde Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Alois Rigel, Gustavo Giovannoni e, especialmente, Cesare Brandi. A crítica contemporânea do restauro foi decisiva para clarear alguns pontos que pareciam obscuros e paradoxais tanto na abordagem teórica desses autores “clássicos” quanto na construção de novas possibilidades de pensamento.

¹ NORBERG-SCHULZ constata que: “o interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais: deriva de uma necessidade de adquirir relações vitais com o ambiente que o rodeia para aportar sentido e ordem a um mundo de acontecimentos e ações” e, a partir daí define como *espaço existencial*: “O espaço existencial, por conseguinte, simboliza o ‘ser-no-mundo’ do homem ou, segundo Heidegger: ‘*das dasein ist räumlich*’.” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 48).

² Kahn entendia o projeto arquitetônico como um “*formar*”, um dar forma a uma instituição segundo o seu “desejo de existir” (“*desire to be*”), onde a tarefa do arquiteto seria a de entender a especificidade de cada instituição para que se pudesse criar o seu corpo físico, o seu jeito próprio de ser, de se manifestar concretamente.

3. Caracterização, delimitação e problematização do objeto de estudo.

O foco da Tese é, portanto, claramente, fundamentar e instrumentalizar o projeto de intervenção nos lugares especiais construídos pelo homem no contexto físico histórico. Aqui cabe ressaltar que, do ponto de vista fenomenológico, não faz sentido focar em subcategorias tais como cidades, edifícios, regiões, posto que se trata de uma matriz relacional onde as coisas não estão desvinculadas de seu contexto. A questão terminológica poderia talvez se precisar melhor em termos como “patrimônio coletivo” (que abrange o cultural, o histórico e o artístico, mas também o ambiental, muitas vezes não feito pelo homem) ou “contextos especiais” (se quisermos marcar a sua condição efetivamente destacada no campo das outras coisas mundanas) ou ainda “paisagens notáveis” (com acepção parecida ao termo anterior), mas preferimos nos ater ao termo “lugares especiais”, referindo àqueles assim considerados pela legitimação social ou pela avaliação dos *experts*.

O método utilizado na tese foi o de investigar as características próprias do fenômeno Arquitetura e como a Teoria e a História do Restauro dela tem se ocupado no sentido de avaliar a pertinência das práticas adotadas.

Como o próprio método fenomenológico sugere, entendemos que seria um bom começo investigar as essências e, assim, sistematicamente o fizemos, para irmo-nos despindo de preconceitos. Assim, procuramos investigar as duas vertentes de nosso foco, a Arquitetura e a sua manifestação no seu “modo” patrimônio, ensejando o restauro. Começamos por trabalhar com as dimensões clássicas da Arquitetura: *utilitas, firmitas, venustas* (função ou uso, estabilidade ou matéria, plástica ou simbologia), mas sempre evitando a separação, buscando entendê-las em um todo integrado e relacionado ao mundo onde se instala e é fruída. No “modo” Patrimônio, procuramos trabalhar da mesma maneira, investigando as suas dimensões (história, arte e cultura) em um todo integrado e relacionado ao mundo, onde se instala e é fruído. Para fazer interagir os dois conceitos buscamos realizar uma análise matricial usando a ferramenta da fenomenologia no encontro de suas dimensões específicas: Patrimônio (cultura, arte, história) *versus* Arquitetura (função, tecnologia, simbologia). Na seqüência, buscamos também uma investigação mais profunda dos conceitos ligados ao Patrimônio: Preservação e Restauração.

Dado ao caráter matricial do texto e seus necessários entrecruzamentos, alguns conceitos aparecem mais de uma vez e se repercutem em outras formas paralelas de pensamento, daí a forma de “hiper-texto” utilizada na apresentação das idéias, ilustrações, remissões e apontamentos.

A complementação empírica se realiza a partir da utilização da base da pesquisa de campo também dentro da matriz fenomenológica e ela se constituiu do exame das recentes intervenções significativas no Brasil (especialmente em Minas Gerais) e nos pareceres dos órgãos de patrimônio, onde se constata uma pluralidade e alternância de “critérios” para análise, além de uma diversidade, muitas vezes inconsistente de formas de intervenção, mostrando como muitas vezes o (re)desenho da obra não se sustenta conceitualmente.

O principal objetivo da tese é investigar o restauro e a intervenção nos lugares notáveis feitos pelo homem sob a ótica da Arquitetura e tem como objetivos complementares:

- Examinar a pertinência da teoria fenomenológica na abordagem de intervenções nos espaços arquitetônicos pré-existentes dotados de significância histórica, cultural e artística;
- Examinar as pressões de mudança aos quais estão submetidos os espaços arquitetônicos acima delimitados e os mecanismos de administração da sua transformação;
- Enfrentar as seguintes questões: O restauro tem seguido só a questão artística ou histórica? Como a questão da cultura – que não se completa apenas com a arte e a história - interfere no restauro? Como a dimensão imaterial interfere no restauro? Como a dimensão do uso (que é inerente à expressão arquitetônica) modifica a obra de arte a ser restaurada?
- Nem toda intervenção no patrimônio é considerada restauro, embora faça parte da chamada “História do Restauro”, mas ainda assim, é possível conservar o significado do bem arquitetônico pré-existente? Em que limites? É operacional separar o conceito de restauro do de outras formas de intervenção no patrimônio?
- Como o conceito de “Arquitetura Existencial” presente na obra de Norberg-Schulz se liga à preservação e os instrumentos de intervenção? Seriam os “significados” da Arquitetura correspondentes à dimensão imaterial do patrimônio e, portanto passíveis de serem

recuperados na medida em que se restaura a matéria? A intervenção pode funcionar como manutenção dos significados e incorporação de outros até ao nível do desenho?

- Se restaurar significa incorporar também a dimensão imaterial, como trabalhar a sua legitimação social e tornar o património edificado ainda usável em nossos dias?
- Procura-se, enfim, a criação de parâmetros de intervenção baseados na teoria fenomenológica agrupados sob o nome genérico de *Desenho Contextual* como referência aos múltiplos níveis de significação e fisicidade aos quais estão submetidos os espaços arquitetônicos acima delimitados.

A nossa hipótese é que as práticas adotadas no restauro arquitetônico têm base ou nas artes visuais (pintura, escultura) ou na arqueologia, restando um grande campo de investigação quanto à natureza específica da Arquitetura (e. g. o uso e a sua dimensão imaterial própria).

A Tese que procuramos desenvolver é, portanto:

- Que a Arquitetura se diferencia de outras artes visuais e portanto requer métodos próprios de intervenção;
- Que ao restaurar a Arquitetura, se intervém simultânea e igualmente nas suas três dimensões (*firmitas, utilitas e venustas*);
- Que restaurar a Arquitetura significa intervir também na sua significação (dimensão imaterial).

4. Plano da tese

Na tentativa de se enfrentar os problemas delimitados acima e se caminhar para uma conclusão em que se procura mostrar que *intervir em um lugar criado pelo homem de importância histórica, cultural e artística é recuperar o seu potencial significativo na medida em que se trabalha a sua fisicidade*, propomos o seguinte plano de tese, dividido em três grandes blocos:

A) PARTE 1: O primeiro grande bloco procura *levantar os problemas associados ao foco da*

tese e demonstrar a aplicabilidade da abordagem fenomenológica; a ele demos o nome de “A Fenomenologia aplicada ao foco de investigação”. Este bloco trata, portanto, da fundamentação metodológica e aplicação dos operadores, a fenomenologia de Heidegger e Merleau-Ponty e a hermenêutica de base heideggeriana de Gadamer:

- Capítulo 1: Fundamentos fenomenológicos aplicados ao problema da tese e as questões da interpretação e compreensão (inclusive dos espaços criados pelo homem) e dos fundamentos da hermenêutica aplicados ao problema da tese;
- Capítulo 2: Síntese das principais contribuições dos operadores ao campo específico do restauro/ intervenção na Arquitetura;

B) PARTE 2: O segundo grande bloco busca *abordar os problemas e conceitos atinentes à preservação do patrimônio arquitetônico dentro da moldura teórica* e a ele demos o nome de “Análise fenomenológica dos conceitos envolvidos no foco de investigação”. Este bloco trata, portanto, do aprofundamento dos principais conceitos envolvidos no problema da investigação, procurando, inclusive, evitar que a mistura com que normalmente são tratados venha a confundi-los:

- Capítulo 3: Arquitetura
- Capítulo 4: Patrimônio
- Capítulo 5: Preservação
- Capítulo 6: Restauração

C) PARTE 3: O terceiro grande bloco conclui com *a construção da aplicabilidade do método* e, no sentido de defini-lo com um nome, propusemos o termo “Desenho Contextual”. Consiste, portanto, no estudo da prática do restauro/ intervenção na Arquitetura e a proposição dos fundamentos para um restauro/ intervenção de base existencial na Arquitetura:

- Capítulo 7: Restauro e Intervenção na Arquitetura
- Capítulo 8: Conclusão: Fundamentos para um restauro/ intervenção de base existencial na Arquitetura

Esperamos com esta Tese contribuir para o debate sobre a preservação arquitetônica e inspirar procedimentos mais críticos aos profissionais que se dedicam a essa nobre tarefa.

Flávio de Lemos Carsalade

Salvador/ Belo Horizonte, 2004-2007

PARTE I

A FENOMENOLOGIA APLICADA AO FOCO DE INVESTIGAÇÃO

Por que ruas tão largas?
Por que ruas tão retas?
Meu passo torto
foi regulado pelos becos tortos
de onde venho.
Não sei andar na vastidão simétrica
implacável.
(Carlos Drummond de Andrade, RUAS)

CAPÍTULO 1

A PERCEPÇÃO E A INTERPRETAÇÃO DOS ESPAÇOS CRIADOS PELO HOMEM

Aqui se procura investigar, à luz da fenomenologia, a relação entre o homem e contexto, incluindo a percepção e a interpretação dos espaços por ele criados, conforme a base conceitual formulada por HEIDEGGER, pelos textos de MERLEAU-PONTY e a hermenêutica de GADAMER.

Ao abordarmos, a partir de uma chave existencial, a problemática da Arquitetura¹ como patrimônio histórico e a sua continuidade na vida, devemos procurar entender as diferentes dimensões que se aplicam à relação entre o ser (a pessoa que frui) e a coisa que se frui (no caso a Arquitetura no seu *modo* patrimônio). O nosso método para essa investigação buscará entender como essa relação se constrói usando, para tanto, o instrumental da fenomenologia. Como ponto inicial é importante resgatarmos que a Arquitetura é uma experiência espacial e, portanto, tem a ver com a forma com que existimos no mundo e o percebemos na sua concretude, na sua realidade, posto que, como veremos, a existência é espacial. Nesse primeiro momento de investigação, cumpre explorar a experiência existencial que, na redução fenomenológica, busca revelar a nossa relação com as coisas, o mundo, o espaço. Em um segundo momento, quando a Arquitetura vai além da experiência espacial e passa a ganhar outros atributos que lhe são conferidos pelo *modo* patrimônio, seus significados passam também a ser outros. Nesse estranhamento que decorre com relação à sua condição inicial abrem-se portas para uma nova maneira de investigação. A partir daí não há como entender um momento sem o outro, pois os dois ocorrem em simultaneidade e se influenciam mutuamente, porque a nossa existência ocorre naquilo que convencionalmente chamamos realidade - esta conformada exatamente pela relação entre as coisas.

A nossa abordagem, portanto se fará em dois eixos principais: o da existencialidade e o da interpretação. O primeiro eixo aborda a percepção das coisas como são dadas em um mundo marcado pelo espaço e tempo, onde se dá a *pre-sença* e as modulações advindas da memória e da cultura. Esse primeiro eixo marca a importância da experiência espacial e a confrontação com as coisas, ambas experiências básicas para a compreensão do fenômeno Arquitetura. O segundo

¹ Ao usarmos o termo “Arquitetura”, o aplicamos de forma ampla, abrangendo todos os espaços criados pelo homem, manifestados na forma de edifícios, cidades ou paisagens culturalmente criadas.

eixo aborda as questões da interpretação, especialmente aquelas distanciadas no tempo, estas muito importantes para o seu *modo* patrimônio.

1. Ser e Tempo: mundo e existência

Em *Ser e Tempo*, Heidegger entende o ser como *pre-sença (da-sein)*², como ente lançado ao mundo. A existência é, nessa acepção, a relação entre o ser e mundo, não fazendo sentido, portanto, desvincular o homem do ambiente em que vive. Assim, o conceito de *existencial*, fundamental para toda a reflexão que se fará no corpo desse trabalho, “remete às estruturas que compõem o ser do homem a partir da existência em seus desdobramentos advindos da pre-sença” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 311).

O pensamento heideggeriano, ao se constituir dessa forma, estuda as *estruturas* fundamentais do ser-no-mundo e as utiliza para interpretar as diversas situações que ocorrem na realidade, evitando uma separação entre o cotidiano e o transcendente, entre existência e essência (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 13). É importante, portanto, investigar como se dá essa “existencialidade” do ser para identificar as suas tangências com o foco de nossa investigação.

APONTAMENTO 1.1: A experiência do patrimônio, em toda a sua extensão, só acontece quando o fruidor se encontra diante dele e submetido à abertura do mundo que ele traz consigo. E qual é essa abertura de mundo? A experiência da arte e da temporalidade não como sucessão ou passado, mas como presença.

Inicialmente, na sua condição de ser lançado ao mundo, dentre as coisas mundanas, o que primeiro vem ao encontro do ser é a própria coisa, não a sua definição (HEIDEGGER, 2004/ I, p.110 e MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1). Dessa maneira, as coisas, a princípio, não são em definição, mas existem na forma que se mostram a nós. É importante ressaltar que, para Heidegger, o ato de compreender as coisas como elas se mostram a nós é algo complexo que

² “Mas ser-no-mundo não quer dizer que o homem se acha no meio da natureza, ao lado de árvores, animais, coisas e outros homens. *Ser no mundo é uma estrutura de realização*. Por sua dinâmica, o homem está sempre superando os limites entre o dentro e o fora. Por sua força, tudo se compreende numa conjuntura de referências.” (LEÃO, Emmanuel Carneiro conf. HEIDEGGER, 2004/ I, p. 20, grifo nosso).

abarcas questões práticas, intelectuais e emocionais. Ao se colocar a necessidade de compreensão do mundo como forma de nele “estar”, entende-se, portanto que a percepção não é uma ação passiva³, mas resultante do próprio esforço de ser, ao modo da *pre-sença*. Por ela, qualquer obra apresentada no mundo cria um ente intramundano que nos revela algo sobre o próprio mundo e altera a nossa compreensão desse próprio mundo (HEIDEGGER, 2004/ I, p.113). É importante assinalar este aspecto pois essa primeira forma de percepção tem estreita correspondência com o modo da fruição artística, uma das formas sob as quais se manifesta o patrimônio coletivo e a própria Arquitetura, objetos de nossa tese.

APONTAMENTO 1.2: A experiência da arte tem uma autonomia com relação às outras mensagens trazidas pelo patrimônio em sua medianidade e no próprio-impessoal porque o seu fundamento é o acontecimento iluminado, a experiência direta da mundanidade. A experiência da arte tem o modo próprio e original de reconhecimento ou desvelamento de sua constituição específica: “O desvelado (verdade) não é nem um atributo de coisas fatuais no sentido dos seres, nem uma de suas proposições” (HEIDEGGER, 1975, p. 54).

O caráter relacional da postura existencial se dá, portanto, a partir da condição da *pre-sença* que é a maneira do homem ser-no-mundo, através da qual ele constrói “o seu modo de ser, a sua história, a sua existência, etc.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 309). É característica da *pre-sença* o fato dela sempre se dar num *exercício*, numa relação, portanto, seja com as *coisas simplesmente dadas*⁴ ou com os outros entes dotados do modo de ser da *pre-sença*, mas sempre a partir dela. “A coisa só faz parte do mundo quando eu a percebo”.⁵ Faz parte dessa relação do ser com o mundo a sua condição dupla de *espacialidade e temporalidade*, as quais certamente devemos explorar. No entanto, vale a pena examinar mais detidamente, antes, o caráter dessa relação. Em primeiro lugar, vale dizer que espacialidade e temporalidade não se encontram distanciados um do outro, mas fazem parte da mesma forma de relação, elas são *co-existentes e contemporâneas*⁶.

³ “Não se pode tratar mais de descrever o mundo vivido que ela (*a consciência*) traz em si como um dado opaco, é preciso constitui-lo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 94)

⁴ “Designa o modo de ser da coisa enquanto o que se dá antes e diante de qualquer especificação.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 312.)

⁵ DOURADO, 2005, notas de aula.

⁶ “Quanto à relação entre o objeto percebido e a minha percepção, ela não os liga ao espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*. A ‘ordem dos coexistentes’ não pode ser separada da ‘ordem dos sucessivos’, ou antes, o tempo não é apenas a consciência da sucessão. A percepção me dá um ‘campo de presença’ no sentido amplo que se estende segundo duas dimensões; a dimensão aqui e ali e a dimensão passado-presente-futuro.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 357).

Estabelece-se assim uma equação de existencialidade - “*eu lançado no mundo temporal*” - que devemos explorar em cada um de seus membros e na sua característica básica de *relação*. Vamos começar pela análise da maneira com que essa relação se dá, para depois explorarmos a constituição do eu nas manifestações da sua *corporalidade*, o *mundo*, estruturado pelo *espaço* e constituído de *coisas*, as noções de *próprio/ impróprio*, complementando pela análise da *temporalidade*.

1.1.RELAÇÃO

Inicialmente, a relação do ser com o mundo e com as coisas *se dá* simplesmente e antes de qualquer especificação. Elas simplesmente nos aparecem como fenômenos de um mundo carregado de sentido para o homem, como integrante de um universo a ser percebido por nós. Constantemente “destruímos” o mundo para re-significá-lo: somos nós os responsáveis pelo desvelamento do mundo (GALEFFI, 1994, p. 27). Essa liberdade de criação de significados se encontra na “abertura do estar-lançado” e pressupõe a possibilidade de re-interpretar e fazer com que as coisas ganhem sentido “para mim”, além de qualquer pressuposição idealista ou transcendental. Já a condição espacial se centra no corpo e na corporalidade como ponto de referência em direção às coisas enquanto a condição temporal diz respeito à nossa consciência histórica.

A *relação* da pre-sença com as coisas, no entanto, não é uma coisa que acontece antecipadamente, mas no momento da vivência com o fenômeno. No entanto, segundo Merleau-Ponty a nossa abertura inicial aos fenômenos é marcada por uma *visão pré-objetiva* do mundo a qual chamamos aqui de “*condição existencial*” e que se revela até mesmo pelo movimento do nosso corpo, porquanto direcionado (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 361). Essa primeira relação do ser com o mundo é, portanto, pré-lógica, sujeita ao fenômeno que por todos os lados circunda o ser (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 370). Como *seres-no-mundo*, estamos abertos a outros seres a partir de nossos reflexos, sensações e percepções.

Num segundo momento, as relações da *pre-sença* se caracterizam pelo que Heidegger designou com o termo *cura* (que remete à estruturação ontológica realizada pelo homem). O termo *cura* tem raízes no léxico alemão “*sorge*” em função de seus derivados que remetem à postura relacional dos homens com o mundo, sintetizada pelos planos de *ocupação* (“*besorgen*”) e *preocupação* (“*fürsorge*”). Por *ocupação* entende-se a relação do ser com as coisas quando ele é tomado pelo mundo de que se ocupa, ou seja, uma relação de proximidade e complementaridade (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 313).

É também característica da forma de ser do homem no mundo que a construção do mundo cotidiano das ocupações não seja aleatória, mas baseada em certas maneiras de ver relacionadas com uma visão de conjunto, *contextualizada*, “a circunvisão, que abarca o material, o usuário, o uso, a obra, em todas as suas ordens” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 315). Heidegger acredita que essa existencialidade do homem deve ser entendida não nos seus momentos excepcionais, mas na sua “cotidianidade mediana, tal como ela é antes de tudo e na maioria das vezes”⁷. A presença das coisas na sua *cotidianidade* ligada aos modos de *ocupação* e *preocupação* e à *circunvisão*, faz com que as percebamos de maneira concreta e associada à sua maneira própria de ser no mundo.

A fenomenologia tenta superar a visão binária entre ser e mundo através da *cura*, da relação que se dá entre eles. No entanto, apesar da busca dessa superação, é importante entendermos as características desse ser lançado no mundo.

1.2. EU

Uma primeira abordagem do ser deve, então, considerar a nossa *condição existencial psico-física* estabelecida pela nossa postura no mundo, o que, pelo visto até agora, sugere que percebemos o mundo segundo a nossa maneira de habitá-lo⁸. Por ela, temos uma constituição objetiva do corpo

⁷ “Da cotidianidade, não se devem extrair estruturas ocasionais e acidentais, mas sim estruturas essenciais.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 44).

⁸ Utilizamos aqui o termo “habitar” no sentido que lhe confere Heidegger em “*Construir, Habitar, Pensar*”, ou seja, no sentido de estar fisicamente em um “lugar” pleno de significados. Para MERLEAU-PONTY, 1999:

como centrado, vertical, direcionado. Segundo Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 25), a representação do espaço existencial correspondente à postura corporal humana⁹ seria a de uma vertical estabelecida sobre um sistema de dois eixos perpendiculares, limitados por um círculo.

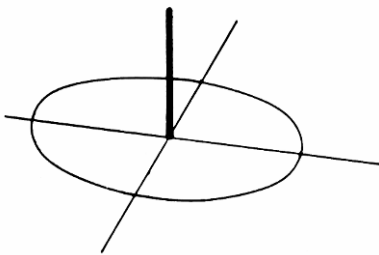


FIGURA 1.1: Espaço existencial (segundo NORBERG-SCHULZ, 1975)
O esquema de Norberg-Schulz busca representar a postura existencial do ser no mundo: vertical, centrada, direcionada, inserida em um campo.

Por essa representação, o autor quer nos mostrar:

- A circularidade ao mesmo tempo encerra os conceitos de lugar (onde efetivamente eu habito) e de região (onde o lugar “está”). O encerramento circular aponta para a presença do “envolvimento”;
- A verticalidade corresponde à postura do homem na face da terra e, através dela, apreendemos o conceito de individualidades ou singularidades: os vários seres postados verticalmente, individuais, sobre a face da terra. Pela verticalidade incorporamos a sensação de peso (entendendo o que está acima como leve e o que está abaixo como pesado) e a noção de sacralidade (a verticalidade como *axis mundi*, ligando o céu – lugar da divindade ao centro da terra - inferno);

“Portanto não se deve dizer que o nosso corpo está *no* espaço nem tampouco que ele está *no* tempo. Ele *habita* o espaço e o tempo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 193).

⁹ “... a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

- A horizontal seria o plano da vida cotidiana, onde a ação se desenrola. No entanto, esse não é um plano apenas multi-direcional, mas fortemente marcado pelos eixos perpendiculares propostos pelo nosso próprio corpo (direita/ esquerda, frente/ costas e pelas conotações que aí se estabelecem: o que está em cima é superior e sagrado, o que está em baixo é demoníaco, telúrico, e, segundo a crença católica, “Jesus está sentado à direita de Deus Pai”, a esquerda é “sinistra”, que além da raiz latina indicativa de posição, tem conotações negativas)¹⁰.

O fato de “estar situado” cria uma relação especial com o espaço, na medida em que essa condição pressupõe a criação de laços com o “lugar” onde se coloca - e aí ultrapassamos a idéia do espaço perceptivo em direção à idéia do espaço existencial. É que orientação e identidade fazem parte das necessidades vitais do homem e elas são supridas pela *espacialidade* (e é claro, também pela *temporalidade*). “O interesse do homem pelo espaço tem raízes existenciais: deriva de uma necessidade de adquirir relações vitais com o ambiente que o rodeia para aportar sentido e ordem a um mundo de acontecimentos e ações” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 9).

APONTAMENTO 1.3: A condição existencial do “estar situado”, advinda da *espacialidade* do *ser-no-mundo* instaura a percepção do mundo a partir de seu “lugar”, de seu “território”, estabelecendo as raízes afetivas daquilo que é pertinente ao “seu próprio lugar no mundo”, ou àquilo que convencionamos chamar de marcos do lugar. Estes marcos, afetivos ou monumentais, têm a força de caracterizar o lugar próprio: o patrimônio arquitetônico. É o que se desdobra da definição de Norberg-Schulz para o espaço existencial: “sistema relativamente *estável* de esquemas perceptivos ou ‘imagens’ do ambiente circundante” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 19, grifo nosso).

APONTAMENTO 1.4: Se as entidades da Arquitetura são, além da envolvimento (que engloba a forma e a matéria), o lugar que se estabelece e os movimentos que gera a partir de seus caminhos internos, não faz sentido atuar apenas na envolvimento, seja no processo projetual, seja no processo restaurativo.

APONTAMENTO 1.5: Se são as relações vitais do homem com o lugar que lhe conferem sentido e ordem, é importante que o patrimônio se lhe apresente sempre preche de significado, sob pena de nada dizer. O esvaziamento de sentido que ocorre quando se impõe uma versão “oficial” ou um uso meramente comercial é um problema crucial que os bens do patrimônio coletivo têm de enfrentar e recuperar.

Assim, a percepção do espaço traz consigo a noção de um “mundo estruturado” (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 19), na medida em que ele se apresenta como “*já constituído*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 339), pois não existe uma percepção sem mundo. Como mundo estruturado ele realiza essa estrutura a partir de nosso corpo e, portanto, a *espacialidade* pressupõe o ser como

¹⁰ Ver também Carsalade, 2001, capítulo “Arquitetura e Psicologia”.

espacialmente situado. Essa “situação” do ser humano no espaço enseja, segundo Norberg-Schulz¹¹, três características básicas, as quais como veremos posteriormente, são fundamentais para o entendimento do fenômeno da Arquitetura:

- O espaço do homem está “subjetivamente centrado” e é partir desta noção que surgem os conceitos de “*centro*” (como meio de organização geral que admite outros centros) e “*lugar*” (que tem a dimensão da territorialidade, é experimentado como um “interior” e sugere os modos de proximidade, centralização e encerramento);
- O espaço do homem tem “*direção*” e apresenta “*caminhos*”. É claro que se o conceito de “*lugar*” apresenta a idéia de interioridade e de outros centros, a possibilidade de acesso a esses outros centros pressupõe o movimento em sua direção e a noção do caminho que os liga;
- O espaço do homem apresenta “*áreas*” e “*regiões*”. Apesar de, sob certo aspecto, as regiões serem lugares, o que os diferencia é o caráter de “meta”, associado aos lugares, enquanto a região traz consigo a idéia de “pertencimento”. A região tem função unificadora e é delimitada por bordas ou arestas.

A própria dinâmica corporal permite que a relação com o percebido nos ajude a construir sobre ele uma relação que extrapola o objeto, posto que ao nos movermos ao seu redor o compreendemos melhor e fechamos uma “forma” (*gestalt*) própria do objeto¹². Nesse sentido, o nosso corpo seria o *tertius* que tornaria possível a relação figura-fundo indispensável para a nossa percepção e para a distinção das coisas no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 147). Por essas características da constituição corporal e da sua dinâmica, podemos entender como o corpo atua na percepção do objeto, posto que ele lhe parece como é exatamente pela condicionalidade existencial de nosso corpo. De certa maneira, o nosso corpo próprio não seria um objeto do mundo¹³, mas nosso meio de comunicação com ele (MERLEAU-PONTY, 1999,

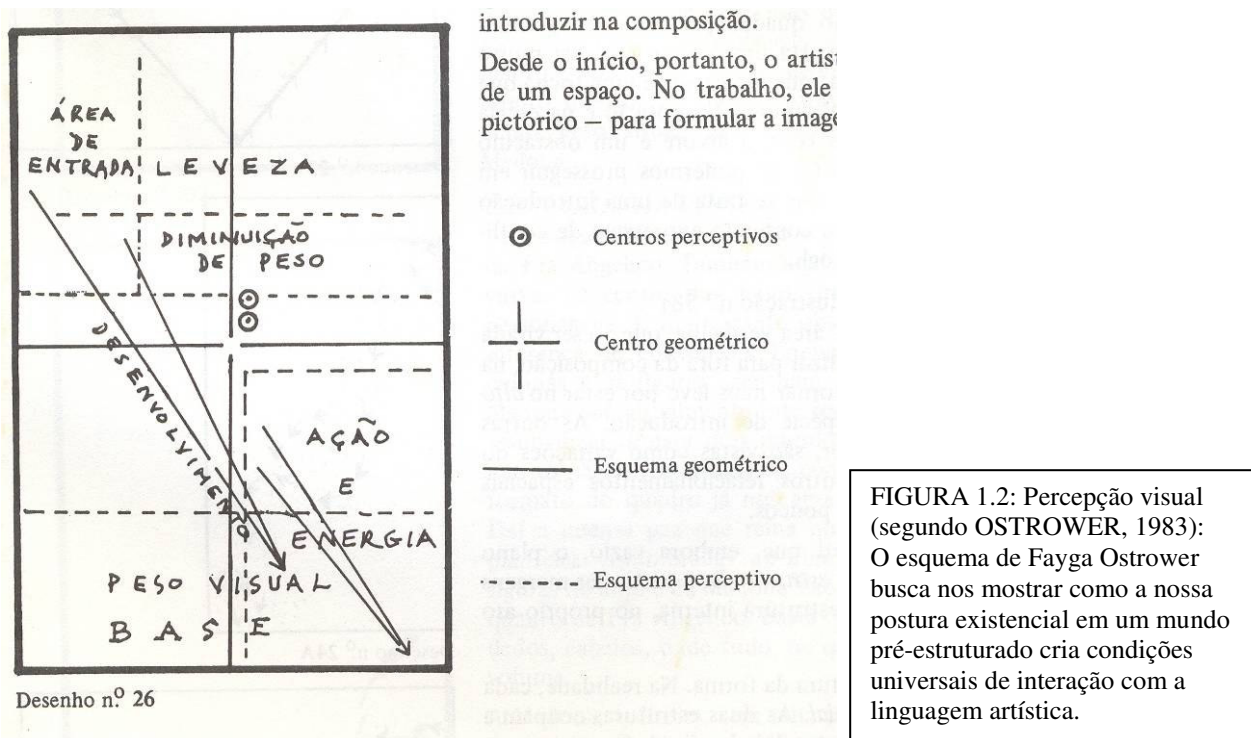
¹¹ Conforme nos mostra Norberg-Schulz, 1975, em todo o Capítulo 2, onde trata do conceito de *espaço existencial*.

¹² “Nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda, de um avião; a casa *ela mesma* não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibnitz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis, quer dizer o termo sem perspectivas do qual se podem deriva-las todas, ela é a casa vista de lugar algum”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 103).

¹³ “Com a noção de espaço corporal não é apenas a unidade do corpo que é descrita de maneira nova, é também, através dela, a unidade dos sentidos e a unidade do objeto. Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do

p.136). No entanto, é importante que não nos esqueçamos que a “[...] gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 110) e que, como veremos nos segmentos posteriores de nossa reflexão, outros fatores contribuem para a sua constituição.

Para alguns autores que trabalham com a percepção estética, essa postura corporal influenciaria de modo cabal a nossa compreensão da obra de arte, sendo fundamental para a expressividade artística. É tese nossa que as relações naturais de conforto ou desconforto relacionadas à nossa percepção do mundo físico (sensações e compreensões de estabilidade/ instabilidade, calor/ frio, etc.) teriam profunda correspondência com nossa percepção estética¹⁴.



fenômeno de expressão (*Ausdruck*), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal (*Darstellung*) e a significação intelectual (*Bedeutung*). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha ‘compreensão’” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315).

¹⁴ Para um maior desenvolvimento dessa tese, ver Carsalade, 2001, Capítulo “Arquitetura e Física”

APONTAMENTO 1.6: As coisas se revelam a partir das relações que criam entre si: por exemplo, a forma só se revela na luz. A nossa maneira de ser no mundo conota fortemente a nossa relação com as coisas e traz implicações na maneira como compreendamos a obra de Arquitetura. O edifício não existe sem seu contexto: é impossível entendermos a presença de Zeus em seus templos se estes não se referem ao drama da paisagem, é impossível entender em profundidade a sacralidade dos templos de Ouro Preto se não os percebemos pontuando as situações geográficas de cumes da cidade. “En general, el lenguaje de la arquitectura expresa la estructura existencial de la ‘espacialidad’ (NORBERG-SCHULZ, 1985, p. 19).

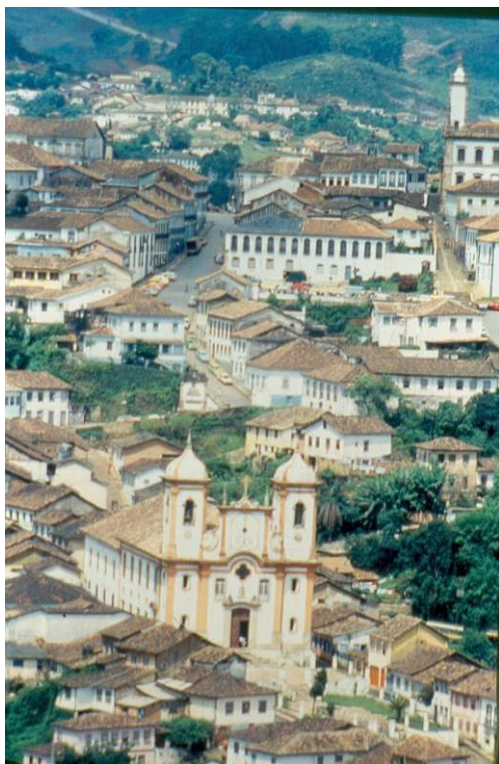


FIGURA 1.3: Vista panorâmica de Ouro Preto (Foto: Flavio Carsalade)
A situação “topológica” das igrejas de Ouro Preto
despontando na paisagem em situações de cumes e de largos.

Uma segunda característica que surge a partir da percepção corporal e do mundo pré-estruturado é o *caráter não passivo da percepção*. Por esse caráter, de nada adiantaria o corpo e os objetos se não existisse a intencionalidade. Essa intencionalidade se dá no existencial do *pro-jeto* (quase um corolário do *estar lançado ao mundo*, conforme HEIDEGGER, 2004/ I, p. 188 em diante) e que é responsável pela nossa necessidade de nos inserirmos na variedade de possibilidades mundanas, sejam elas históricas, culturais, etc. Esse é um aspecto importante a ser salientado posto que é nossa motivação que nos impele a conhecer e a descobrir os significados das coisas.

A compreensão ativa depende, portanto, da nossa capacidade de nos lançarmos em direção ao objeto de conhecimento e com ele nos relacionarmos.

APONTAMENTO 1.7: Só conhecemos um objeto quando nos lançamos a ele. O Patrimônio, portanto, não é algo estático que nos espera passivamente, mas um *pro-jeto*, algo que se imiscui com nossa própria teia de significados: “[...] realizar uma compreensão é fazer de suas próprias possibilidades um projeto” (GADAMER, 2003, p. 41). Para Gadamer, “a estrutura existencial do ‘*pro-jeto lançado*’, fundamento da compreensão como operação significativa do ser-aí, é a estrutura que se encontra também na base da compreensão que tem lugar nas ciências humanas” (GADAMER, 2003, p. 44).

A experiência da percepção/ conhecimento, essa compreensão ativa, por ser abrangente e relacional cria, na acepção de Merleau-Ponty, um *pacto* entre os entes envolvidos¹⁵. A idéia de pacto pressupõe que o objeto “ecoe” em mim de certa maneira, ou seja, em busca do algo que possa construir uma ponte relacional entre nós e ele, na medida em que “ele só tem sentido para nós porque nós o ‘somos’.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.577).

Ao estabelecermos um pacto entre nós e as coisas, elas ganham um sentido para nós e se condensam em significados. É esse o poder da consciência reflexiva advinda da percepção/ conhecimento, o de dar sentido ao mundo, significado às coisas.

Significação passa a ser então uma palavra chave na relação que estabelecemos com as coisas, principalmente porque reconhecemos a importância da dotação de significado como necessidade fundamental do homem¹⁶. Em “*Ser e Tempo*”, o mundo que se abre à percepção e interpretação da *pre-sença* é um mundo estruturado e pré-estabelecido. Significar remete ao processo de compreensão do mundo, resultante do *estar-aí-lançado*.

¹⁵ “Só se pode compreender esse fenômeno se o espetáculo longe de ser uma soma de objetos, um mosaico de qualidades exposto diante de um sujeito acósmico, enreda o sujeito e lhe propõe um pacto.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 416).

¹⁶ Em “*Le Visible et l’ Invisible*”, Merleau-Ponty nos mostra a função do inconsciente como atividade estruturante, como articulação primária de um sentido e que se posta atrás de nós (como algo não percebido mas que torna todas as percepções possíveis), como a própria presença. O inconsciente se constitui assim como um poder de articulação. (conf. BONOMI, 2004, p. 45).

O significado, pelo visto, não acontece de forma isolada, mas dentro da estrutura de *campo* (contexto) onde acontecem as relações¹⁷, fazendo inclusive com que a compreensão do todo transcenda o significante de cada parte individual¹⁸. Esse caráter relacional é que faz superar a concepção intelectualista de que a “função simbólica” ou a “função de representação” se assentariam na coisa por si só (na sua imagem ou aparência, poderíamos dizer). A imagem, nesse sentido seria apenas a possibilidade para a visão e a visão não seria a causa da imagem, mas o dom da natureza que o Espírito precisa utilizar para se relacionar com a forma (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 178). Muitas vezes a forma encarna tão bem o conteúdo que tomamos uma pelo outro, que a adotamos como estabelecadora do sentido, nos esquecendo que os dois estão imbricados na ação de significação¹⁹, afinal, o expresso não existe separado da expressão.

APONTAMENTO 1.8: O significado das coisas não está apenas na forma, no objeto em si. Por isso não adianta apenas lhe restaurar a imagem ou a aparência (para uma discussão maior sobre a questão da imagem e aparência ver Capítulo 7, item 2.2). A presença simbólica é a que conta: ao patrimônio devemos ter o cuidado para não esvaziar o seu significado (como aconteceu, por exemplo, no Pelourinho, com a expulsão de sua alma, na gentrificação que ali ocorreu), mas para reforçá-lo (em processos de re-significação mais adequados com seu legado imaterial). Radicalizando, muitas vezes a força simbólica do monumento é tal que ele prescinde da sua matéria, forma ou aparência. Monumentos que foram efêmeros continuam sendo monumentos, embora já não possamos tocá-los, como soe acontecer com a Catedral da Luz de Speer, o *World Trade Center* (que paradoxalmente passa a ser monumento histórico no momento em que é destruído), o Teatro do Mundo (Arq. Aldo Rossi, 1979) ou o Palácio de Cristal (Arq. Joseph Paxton, 1851). A chave para esta questão não está no reino do documento ou monumento, mas no seu significado simbólico, o qual está no reino da cultura. Outro exemplo que aqui bem se aplica são os tapetes de pó de serragem das celebrações de rua da semana santa em Minas Gerais: o efêmero, o cíclico - e não a permanência - são a real representação da cultura e de um povo.

¹⁷ “Os maoris têm 3.000 nomes de cor, não porque eles percebam muito, mas ao contrário porque não as identificam quando elas pertencem a objetos de estruturas diferentes.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 409).

¹⁸ “[...] o sentido não está *nos* signos, mas *entre* os signos, emerge no horizonte de uma multiplicidade de atos expressivos [...]” (BONOMI, 2004, p. 11).



FIGURA 1.4: Os tapetes da semana santa em Minas (Foto: Marcelo J. Resende, www.idasbrasil.com.br): o efêmero, o cíclico - e não a permanência - são também reais representações da cultura e de um povo.

Uma terceira característica importante do modo de ser é a que se dá na tensão entre a pessoalidade (o próprio) e a impessoalidade (o impróprio). É claro que ao estabelecer a percepção do mundo a partir do ser aí lançado, reforça-se a idéia de que a *pre-sença* é sempre “minha”, particular e própria e sempre procura compreender a si mesma, como ela se relaciona e se comporta (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 90). No entanto, é também característica do estar-no-mundo que o ser próprio se dissolva na impessoalidade, restando como sua tarefa o seu reencontro consigo mesmo através de um processo de individuação que parte da universalidade para a singularidade. Isto tem grandes reflexos na questão da percepção, posto que

[...] o fato de a *pre-sença* estar familiarizada consigo enquanto o próprio-impessoal significa, igualmente, que o impessoal prelineia a primeira interpretação do mundo e do ser-no-mundo [...] Quando a *presença* descobre o mundo e o aproxima de si, quando ela abre para si mesma seu próprio ser, este descobrimento de ‘mundo’ e esta abertura da *pre-sença* se cumprem e realizam como uma eliminação das obstruções, encobrimentos, obscurecimentos, como um romper das deturpações em que a *presença* se tranca contra si mesma (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 182).

¹⁹ “Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação

1.3.AS COISAS

O exame dos escritos de Heidegger nos ajuda a entender os conceitos de “coisas” e de “mundo”. Começamos pelo conceito de “coisa”. Uma primeira distinção a fazer é entre os objetos ideais (matemáticos), os metafísicos (o *da-sein*) e os reais. Interessa-nos, a esta altura, explorarmos um pouco mais estes últimos. Os objetos reais podem ser divididos entre naturais e culturais, esses últimos possuindo uma dupla condição que lhes é fornecida por seu substrato material e pelo seu sentido (valores). Em “*A Origem da Obra de Arte*”, Heidegger explora a noção de “*coisidade*” como instrumento de revelação do ser da própria coisa, aquilo que, onticamente, ela efetivamente é. No entanto, não há como separar o “*ser-no-mundo*” que caracteriza o homem da sua compreensão sobre a “*coisidade*” das coisas, embora para termos acesso à essência da “coisa” devêssemos retirar todo tipo de mediação. Teríamos, segundo o autor, três formas de definir o conceito de “*coisidade*”. A primeira através das características que os entes trazem consigo (se eles são naturais ou utensílios), a segunda, como uma “unidade” de manifestação de sensações (a sua cor própria, a sua textura própria) e a terceira, a partir de sua composição em “forma” e “matéria”: a “coisa” como matéria conformada (HEIDEGGER, 1975, p. 30).

A idéia de coisa como matéria conformada se associa ao conceito de *trabalho* (*work*) como sendo o ato de conformar a matéria. Essa conformação da matéria sugere que o trabalho cria, na realidade, uma nova possibilidade de existência, ou aquilo que Heidegger entende como sendo a “instituição de um mundo” e, no trabalho da obra de arte, *o acontecimento da verdade*, do qual nos ocuparemos um pouco mais adiante (HEIDEGGER, 1975, p. 41). Nesse momento é importante que entendamos que este novo “mundo” (*world*) instituído ao qual se refere o autor é algo que representa uma nova e verdadeira “*coisidade*” propiciada exatamente pela forma peculiar com que se trabalhou a matéria, fazendo, portanto que mundo e matéria não sejam coisas separadas, mas profundamente relacionadas. Para reforçar esta imbricação das duas, Heidegger usa o termo *terra* (“*earth*”)²⁰ para se referir à matéria – com toda a *coisidade* que lhe é própria - na qual e sobre a qual o mundo (*world*) se institui.

sem abandonar seu lugar temporal e espacial.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 210).

APONTAMENTO 1.9: As manifestações arquitetônicas revelam um “mundo” no sentido heideggeriano. Qual seria esse mundo que elas revelam? Em primeiro lugar, o mundo da revelação da nova matéria conformada pelo trabalho, o “acontecimento da verdade”. Em segundo lugar, pelo modo da *ocupação*, o mundo que as nossas relações com elas se instituem e que são marcadas pelo tempo histórico, são também fortemente impregnadas pelo trabalho que a constitui. Como preservar esses significados?

Ao instituir esse mundo, dois pontos são importantes: o seu caráter de ser “real” trazido pela matéria e pelo lugar (“*earth*”) e a noção de “concretização”, de “fazer real uma nova realidade” (HEIDEGGER, 1975, p. 45). Sobre o primeiro ponto, “*A Origem da Obra de Arte*” usa o exemplo do templo grego, onde o contexto em que se coloca e a matéria com que ele é construído são os alicerces sobre os quais se constrói uma nova realidade. Nessa nova realidade, os materiais adquirem também uma nova expressividade ou, melhor, revelam uma expressividade que lhes era inerente mas estava oculta:

A rocha vem a suportar e repousar e assim primordialmente se torna rocha; metais vem a brilhar e a tremeluzir, cores a arder, pedras a cantar, palavras a dizer. (HEIDEGGER, 1975, p. 46).

Sobre o segundo ponto, a concretização, ainda nos valem do templo grego, pois “por intermédio do templo, o deus se faz presente no templo” (HEIDEGGER, 1975, p. 41). Concretizar significa tornar este novo “mundo” instituído visível e aberto.

APONTAMENTO 1.10: A preservação deve agir, portanto, tanto no sentido de manter o “mundo” aberto pela obra (“Essa visão permanece aberta enquanto a obra é obra, enquanto o deus ainda não fugiu dela” – HEIDEGGER, 1975, P. 43), quanto no sentido de preservar sua materialidade (“terra”) expressiva no canto da pedra ou no brilho do metal. A preservação significa a manutenção da concretude, portanto, nos dois sentidos: o de concreto, real e da concretização desse novo mundo.

É essa concretização que revela a verdade da manifestação da coisa e que se apresenta como a essência da obra de arte. Para Heidegger, a verdade é *aletheia*, revelação daquilo que as coisas são em verdade, ou seja, “a natureza da arte deveria então ser esta: a verdade dos seres colocada a si mesma em obra” (HEIDEGGER, 1975, p. 36).

²⁰ Entendemos aqui o termo “terra” (“*earth*”) nas duas acepções que ele traz consigo, o de Terra (onde a coisa se

A arte não seria, portanto, mera reprodução de uma entidade, mas fundaria, ela própria, uma nova entidade, concretizada pelo seu trabalho específico. A realidade seria, então, aquilo que é instituído pela verdade. Essa instituição é um *acontecimento*, pois ela nunca é a reprodução do pré-existente e do *status-quo*, mas que se mantém aberto enquanto a obra de arte existir e for fruída. É do caráter da verdade, portanto, que ela não seja “descoberta” (“descobrir” aqui no sentido de que ela já pré-existiria), como se já existisse em definição no universo²¹, mas de que seja descoberta no sentido de ser desvelada, criada através da instituição desse novo mundo. Isto traz profundas implicações quando tratamos da obra de arte, pois ela, graças ao seu caráter de abertura e de não imutabilidade eterna (afinal a verdade não é pré-estabelecida), se institui a cada vez em que é fruída.

APONTAMENTO 1.11: Se a verdade se institui a cada vez em que é fruída, qual o sentido de preservar? A preservação não seria a imutabilidade da obra posto que esta é impossível em função da ação do tempo, mas da sua capacidade de abertura e de revelar a verdade em diferentes contextos. “Clareza da abertura e estabelecimento no aberto se pertencem mutuamente. Eles são da mesma natureza singular do acontecimento da verdade. Esse acontecimento é histórico de muitas maneiras.” (HEIDEGGER, 1975, p. 61). Tal ordem de raciocínio nos leva a entender que o presente da obra, o momento da fruição é o que deve ser a base do restauro e não o passado. Para Heidegger, “preservar a obra significa: permanecer dentro da abertura do ser que acontece na obra.” (HEIDEGGER, 1975, p. 67). *A partir desses pensamentos podemos entender a preservação como a fruição do presente instituída pela memória e as possibilidades abertas pelo passado, mas nunca como o congelamento do passado, pois afinal este não é a nossa verdade contemporânea.*

1.4. TEMPORALIDADE

Em *Ser e Tempo*, Heidegger não separa a existência da temporalidade. A consciência do tempo é a consciência da vida, importante para a compreensão que o ser faz de si próprio. Mesmo a cotidianidade é, na realidade, um modo da temporalidade. É essa consciência da temporalidade que nos permite vislumbrar a possibilidade de uma história e a construção de uma historiografia. Embora a noção do tempo resulte do modo *próprio* (individual) do ser, na *ocupação*, a compreensão dos conceitos de presente, passado e futuro teria suas raízes no modo *impróprio*

ergue, onde ela está, o seu contexto) e o de materialidade (sugerida pelo território).

²¹ “A verdade acontece somente ao se estabelecer a si própria no conflito e na esfera abertos pela própria verdade. Porque a verdade está na oposição entre revelar e esconder, pertence ao que aqui chamamos estabelecer. Mas a verdade não existe ela própria previamente dada, como algo nas estrelas, a descer mais tarde em algum lugar entre os seres.” (HEIDEGGER, 1975, p. 61).

(coletivo), na medida em que na maior parte das vezes a compreensão da *pre-sença é imprópria* (compartilhada socialmente) (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 120).

Aqui cabe resgatar que o *tempo impróprio* modifica as nossas relações com o passado e com o futuro, conferindo-lhes uma presença exterior a nós mesmos, como algo não inerente à *pre-sença*, modificando a nossa forma própria de interagir com eles.

APONTAMENTO 1.12: Os conceitos correlatos aos termos *próprio e impróprio* na abordagem da Arquitetura como espaço existencial são os de esferas pública e privada. *Aqui se combinam matricialmente o próprio e o impróprio, o público e privado como forma de habitar e conhecer o mundo, mas também como forma de perceber o mundo.*

Outra característica importante do *tempo próprio* é a de que ele se realiza em uma série de percepções pessoais que se substituem umas às outras em função de diferentes momentos de percepção. Cada vez que olho uma obra de arte, a vejo diferente. Cada vez que leio um mesmo livro ele me parece diferente. No entanto, é importante notar que essas mudanças e renovações não dizem respeito à estrutura do objeto que por nós é fruído, mas a cada experiência *própria* de sua fruição. Essas mudanças também não dizem respeito à *publi-cidade* que se realiza do objeto, esta independente da nossa vivência pessoal (e sujeita ela mesma a outros tipos de mudanças), mas as que ocorrem no plano do *tempo impessoal*. Sabemos que o que nos é dado a perceber é a experiência da coisa, e essa experiência é marcada, além da sua percepção primeira, também por uma sua “segunda natureza” que a cultura nos oferece.

APONTAMENTO 1.13: O tempo impessoal do patrimônio escoa, mas a experiência que tenho dele só ocorre na minha presença. A recordação pertence ao passado, a vivência à experiência presente. Cada vez que visito um lugar ele é para mim diferente. No entanto, o modo impessoal de fruir o bem patrimonial pode obliterar em diversos níveis o modo próprio, até mesmo substituindo a experiência vivencial pelo seu sentido social.

Outro conceito fundamental para *Ser e Tempo*, o conceito de *cura*, deve ser também aqui evocado na sua condição temporal. Ela se desenrola na temporalidade, posto que “*a unidade originária da estrutura da cura reside na temporalidade*” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 121). Ao se ocupar da coisa, no modo da *cura*, o ser desenrolaria essa ação no tempo, nesse caso, de forma *própria* (particular).

É importante entender como Heidegger trabalha o conceito de *temporalidade*, pois ele avança em relação a um suposto e inexistente “presente eterno” que poderia sugerir a relação do homem com o mundo. Para ele, a *temporalidade* é “este fenômeno unificador do porvir que atualiza o vigor de ter sido” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 121), o que vale dizer que a abertura da *pre-sença* para o mundo (a “*de-cisão*”) necessita da experiência do tempo, pois o *pro-jetar-se* é um ato de busca de si-mesmo que se funda no porvir – pois é para o porvir próprio a que ele serve – e é, portanto, marca indelével da *existencialidade*. Nesse sentido, o próprio passado nunca é algo terminado e, para mostrar esse seu caráter sempre atual, Heidegger a ele se refere como “o vigor de ter sido” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 122), característica do *próprio* (indivíduo) que se entende ele mesmo como sendo “tendo sido” e, a cada momento, vivenciando esse vigor. É assim que a *pre-sença* carrega sempre consigo o seu passado e este se apresenta de forma sempre atual, possibilitando-nos dizer que a *pre-sença é o seu passado*. Portanto, não é a temporalidade que *é*, na realidade, ela se temporaliza, é o “*fora de si em si e para si mesmo originário*” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 123). A título de síntese, podemos colocar como duas características básicas da temporalidade (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 127):

- Tempo como consciência presente do que veio antes e que, como faz parte da nossa vida, não se perdeu e *ainda é*. É ele que permite nossa ação no momento seguinte, no que diz respeito à forma de nossas relações com as coisas (ou nas palavras de Heidegger, tempo é “*temporalização da temporalidade que, como tal, possibilita a estrutura da cura*”);
- Tempo como *ekstases*, sensação de sucessão de agoras.

Concluindo como Heidegger, temos que as coisas do passado sempre estão no presente, ou melhor, sempre habitam o presente.

APONTAMENTO 1.14: À experiência espacial da Arquitetura, acrescida dos significados que seu *modo* patrimônio lhe confere, incide também a questão da temporalidade. Ainda que não fosse essa uma forma importante do *ser no mundo*, o tempo é a dimensão que enseja o patrimônio, na sua ânsia de sobreviver ao próprio tempo. A reflexão ôntica nos faz partir do presente, o qual se apresenta como a situação na qual vivo e sou. É a consciência da temporalidade que faz com que percebamos o presente como o campo da realização – por isso aberto - e com que tenhamos a sensação do passado como algo fechado. Ora, o *modo* patrimônio exige que entendamos a co-existência do passado e do presente, como algo aberto que deve ser fruído no agora, pois a aspiração máxima do patrimônio é se constituir *presente*. Presente que, na realidade deve ser entendido de duas maneiras: como algo contemporâneo e ativo.

APONTAMENTO 1.15: As coisas já trazem consigo o seu passado. Para a fenomenologia não faz sentido “reconstituir” o passado, pois ele *é* no presente. A questão da preservação seria, portanto, garantir esse ser.

2. Tempo e Ser: História e Cultura

2.1.A CULTURA COMO SEGUNDA NATUREZA

Quando o ser humano deixa o seu modo *próprio* de ser, a sua maneira pessoal de construir o mundo, para mergulhar no modo *impessoal*, ele se entranha no modo de ser da cotidianidade que Heidegger batizou de *de-cadência*. O termo não traz em si nenhuma conotação negativa, indicando apenas como o mundo das ocupações e a publicidade do impessoal preponderam sobre o ser *próprio* nesse modo²². Trata-se, portanto, de uma relação do ser intermediada pelos outros seres também dotados de modo *próprio*, de uma dinâmica de exercício sempre difusiva do si-mesmo, o *ser-com*, que aponta para as relações culturais, um mundo compartilhado (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 170). É característica existencial da *pre-sença* o *ser-com*, em que há uma troca entre as existências generalizada e a individual, onde cada uma recebe e dá, gerando, em conseqüência, diversas verdades.

Para explicar essa modalidade de existência, a que ocorre na *de-cadência*, um dos termos cunhados por Heidegger é o *fatalório* (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 227). Também aqui não se trata de um termo pejorativo, mas ele busca, através dessa figura, tratar do caráter difuso que constitui o modo de ser da compreensão e interpretação da *pre-sença* cotidiana, presente na compreensão mediana. A comunicação difusa predispõe o ser a participar dela, posto que existe uma tendência ôntica do ser de abertura para os processos comunicacionais. O filtro do fatalório faz, inclusive, que as coisas sejam de determinada forma porque delas se fala assim, desviando a compreensão própria do ser (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 229). “É dessa maneira que nós aprendemos e

conhecemos muitas coisas e não poucas jamais conseguem ultrapassar uma tal compreensão mediana.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 229). Dessa forma, obstruindo a compreensão *própria*, o *fatalório* se constitui no modo de ser “*desraigado da pre-sença*” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 230) e institui a existência de uma percepção coletiva (isto é intermediada pela cultura). É importante notar que esta nova ordem de existência instituída pela cultura não é uma ordem “natural”, mas uma ordem simbólica que faz atribuir à realidade novas significações.

APONTAMENTO 1.16: O *fatalório* poderia retirar o ser da experiência pessoal com o objeto do patrimônio? Com certeza ele retira um certo grau de pessoalidade da nossa experiência com o bem patrimonial, mas dependendo do grau de susceptibilidade do fruidor lhe influencia mais ou menos, mas sempre.

APONTAMENTO 1.17: Cabe nessa investigação, e especialmente correlacionando com o problema do patrimônio, identificar quem faz o *fatalório*. Além da cultura – mas, é claro, também influenciado por ela e seu tempo - o *fatalório* é também realizado por grupos particularizados e de maneira específica. São eles os conselhos de patrimônio, os técnicos do setor, a mídia, etc. Se por um lado são eles que *legitimam* socialmente o patrimônio, eles também se sentem no direito de tutelá-lo segundo suas convicções e interesses próprios. É nossa preocupação aqui mostrar como *a cotidianidade cria um impessoal constituído na interpretação pública expressa no fatalório e que isto se rebate numa concepção generalizada e apriorística do bem patrimonial*.

2.2. HISTORICIDADE PRÓPRIA E IMPRÓPRIA

É importante, nesse momento, inserirmos uma reflexão sobre a história na perspectiva da cultura e da temporalidade, posto que esses são elementos que, a todo o momento, serão chamados a comparecer a esta tese. Inicialmente, cabe resgatar que a temporalidade faz do homem um ser histórico, porque a *pre-sença está* no tempo e, porque está no tempo, “a *pre-sença* sempre existe como algo historicamente próprio ou impróprio.”²³

Primeiramente analisemos a historicidade no modo *próprio*. É o caráter temporal da *pre-sença* que torna possível a história. Na análise do que seja o conceito de história, Heidegger aponta algumas ambigüidades que devem ser superadas para seu correto entendimento fenomenológico:

- Frequentemente confundimos *história* (a “*realidade histórica*”) com *historiografia* (a “*ciência da história*”);

²² “Por si mesma, em seu próprio poder-ser ela própria mais autêntica, a *pre-sença* já sempre caiu de si mesma e decaiu no ‘mundo’. De-cair no ‘mundo’ indica o empenho na convivência, na medida em que esta é conduzida pelo *fatalório*, curiosidade e ambigüidade.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 237).

- Os efeitos da história ora se apresentam como coisa do passado e ora se diz que não é possível se entender o presente sem a compreensão do passado. Para ir além dessa dicotomia seria importante entender-se a importância do passado na realidade aqui e agora;
- O termo “passado” apresenta uma duplicidade conceitual que ora remete a um tempo anterior, ora remete a algo anterior ainda presente (como as ruínas ou peças de museu);
- A história não seria concebida apenas como algo que passou, mas *proveniência*, criadora de relações de causas e efeitos;
- Uma suposta oposição entre história e natureza restringiria as transformações “históricas” apenas aos grupamentos humanos e à cultura como se a natureza também não se movesse no tempo;
- História entendida como “tradição”, a qual teria validade própria simplesmente pelo fato de ter sido legada.

A partir do clareamento dessas confusões de significados, Heidegger entende que

[...] história é o acontecer específico da *pre-sença* existente que se dá no tempo. É esse acontecer que vale, como história, em sentido forte, tanto o ‘passado’ como também o ‘legado’ que influi na convivência. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 184).

Com isso, o filósofo reforça o caráter vivencial da fruição presente da história e recupera a sua influência no modo como nós a vivemos hoje, mostrando que isto ocorre exatamente porque a *pre-sença* é, em seu ser, histórica. Ora, se a historicidade é fundada na temporalidade da presença, há que se valorizar, portanto, o bem histórico que, vindo do passado, dá um sentido temporal a essa mesma *pre-sença*. Heidegger ilustra essa afirmação a partir do exemplo das antiguidades conservadas em um museu (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 185), exemplo que nos interessa de perto, é claro. Essas antiguidades embora pertençam a um tempo “passado”, *se dão* no presente. Assim, se ele se dá no presente, esse passado ainda não passou de todo. Então, em que medida ele seria histórico²⁴? Será que seria porque ele perdeu sua utilidade para o tempo

²³ “A análise da historicidade da *pre-sença* busca mostrar que esse ente não é ‘temporal’ porque ‘se encontra na história’ mas, ao contrário, que ele só existe e só pode existir historicamente porque no fundo de seu ser, é temporal” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 181).

²⁴ Historiográfico, ele é, sem dúvida.

presente e se deteriorou, ganhando assim um ar de coisa (ultra)passada? No museu, entretanto, a evocação dessa “utilidade” continua se dando. O que então haveria efetivamente “passado” no instrumento? Para Heidegger, o que efetivamente passou não é o instrumento, mas o *mundo* que lhe dava sentido quando eram utilizados pela *pre-sença*, no mundo de suas ocupações. “O que significa não-mais-ser do mundo? Mundo é, somente no modo da *pre-sença* existente que, de fato, é enquanto *ser-no-mundo*” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 186). Estamos, no entanto, diante de um paradoxo: se o caráter histórico da antiguidade se funda na *pre-sença* e no mundo ao qual ela pertencia, só a *pre-sença* passada e não a presente seria histórica, o que é claro, uma contradição existencial, pois a *pre-sença* sempre é. “Em sentido rigorosamente ontológico, a *pre-sença*, que não mais existe, não passou, mas vigora por ter sido presente” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 186). *Nesse entendimento, a história vigora por ser presente e não apenas pelo vigor de ter sido, mas por ser atualizante, ou seja: “o ente só é histórico com base em sua pertinência ao mundo.”* (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 186).

É o caráter ontológico da presença, portanto, que cria o modo de ser histórico. O ser histórico, entretanto, apresenta além desse *vigor de ter sido*, um caráter de *ekstase* presente, o que remete a uma dupla polaridade caracterizadora desse ser: a sua relação com a *pre-sença* que a faz continuar atual e o fato de vir ao nosso encontro não apenas como instrumento, mas também como dotado de um “*solo histórico*”²⁵, uma sensação de ter sido. O fato dessa dupla pertença ao mundo histórico e ao mundo atual, faz com que o instrumento não fique “*mais histórico mediante uma recondução regressiva ao passado mais distante*”, no sentido de reforçar sua historicidade. Na realidade, isto não importa, pois o que importa mesmo à sua historicidade não é a quantidade de tempo passada, mas essa dupla polaridade do ser histórico que o faz ser reconhecido como tal.

Qual seria, nessa ordem das coisas, portanto, a importância existencial da historicidade para o ser? Heidegger entende que o ser é essencialmente o *porvir* (porque ela se *pro-jeta* na ânsia de ser), mas, estando lançado no mundo, na forma da *pre-sença*, o ser também é o *vigor de ter sido* (o passado que se atualiza, HEIDEGGER, 2004/ II, p. 191).

²⁵ “O que pertence à história do mundo não me é histórico devido a uma objetivação historiográfica. Mas já o é em si mesmo enquanto o ente que vem ao encontro dentro do mundo.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 187).

APONTAMENTO 1.18: A força do passado está na sua condição de se fazer presente. De possibilitar o nosso porvir a partir de seu vigor de ter sido que se prolonga no presente. O bem patrimonial só tem sentido se trazer sua força para o nosso presente. O movimento não é, portanto, o de retorno ao passado, mas o de se apresentar ao presente como possibilidade para o porvir, como modo de interação e crescimento de nós mesmos.

Ficou claro até aqui que a historicidade é atributo do ser. Se o ser se exerce nos modos *próprio* e *impróprio*, é possível então se falar de uma historicidade específica de cada um desses modos. A questão que nos preocupa, nesse caso, é se a historicidade imprópria não obstruiria o acesso à historicidade própria. Heidegger resolve essa questão entendendo que

a tese da historicidade da *pre-sença* não afirma que é histórico o sujeito sem mundo mas sim o ente que existe como ser-no-mundo. *O acontecer da história é o acontecer do ser-no-mundo.* (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 194).

Isto significa uma unidade essencial da história do mundo com o ser, onde os fatos ocorridos geram significados e assim eles próprios se constituem em seres intramundanos a serem descobertos e a se tornarem objeto de ocupação da *pre-sença*. Por outro lado,

[...] uma história do mundo já está sempre ‘objetivamente’ pre-sente no acontecer do ser-no-mundo existente, *sem que seja apreendida historiograficamente*. E porque, de fato, a presença se afunda na de-cadência das ocupações, ela compreende, de imediato, sua história como história do mundo. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 195).

Esta é a face *imprópria* da história que faz parte da nossa existência, mas que precisa ser superada pela *de-cisão* do modo *próprio*. No entanto, só compreendendo nossa visão dentro do horizonte da historicidade *imprópria* é que podemos superá-la em busca de nossa individuação. Há, portanto, várias compreensões da história e toda a história, ao ser revisitada nunca será a mesma. A história é uma dimensão do ser e todos os períodos históricos estão condensados em cada ser. A história, associada à abertura do ser e pelo fato de nunca retornar igual é sempre transformação.

APONTAMENTO 1.19: Somos o que somos pelo desenrolar da história e de nossa relação com ela. A história é, portanto, um acontecer que nos condiciona e, no entanto, não para. É impossível imaginarmos nossa existência sem a nossa ocorrência no tempo e na história. É condição da existência – e, portanto, legítimo – que interagimos com os bens pré-existentes como coisas que nos vêm ao encontro. Se assim não fosse essas coisas nunca fariam parte da existência intramundana e seriam deficientes quanto ao nosso modo de ocupação com relação a elas.

Resta ainda uma última e importante investigação, agora no que tange à *historiografia*. Falamos muito da historicidade como abertura do ser e esperamos, em conseqüência, que a historiografia, como ciência, proceda a essa abertura do que é histórico. Inicialmente, é claro que a maneira dessa abertura depende da concepção dominante de mundo, e por força disso, a historiografia *tematiza* a abertura do passado. Se restos, monumentos e relatos são material possível para essa abertura historiográfica, pelo seu caráter de pertencerem à história do mundo, a historiografia será tanto mais penetrante quanto mais ela fugir da tematização exacerbada e “quanto mais simples e concretamente ela compreender e ‘apenas’ expuser o vigor de ter-sido-no-mundo em sua possibilidade”. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 201).

Para Heidegger, o objeto da historiografia não deveria ser a busca de descobertas singulares ou de suas leis.

Seu tema não é nem o que aconteceu singularmente e nem um universal que paira sobre a singularidade, mas a possibilidade que de fato vigorou na existência. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 202).

APONTAMENTO 1.20: A tentativa de recuperação da historicidade por parte da intervenção no bem histórico certamente depende da visão vigente no presente e de seu *zeitgeist*. Não seria, portanto, mais honesto, se relacionar com o bem patrimonial de maneira presente sem tentar lhe imputar uma historicidade que acreditamos ser correta, mas que poderá confundir aos pósteros?

2.3.MEMÓRIA COMO PONTE ENTRE SER E TEMPO: SER, HISTÓRIA E CULTURA

Vimos que a *pre-sença* se constitui pela *abertura*, isto é, por uma compreensão determinada por disposições. Portanto, a *abertura* propicia a *consciência* (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 56). A experiência pessoal faz com que percebamos coisas também de modo individual e particular (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 47) dentre outras maneiras de percepção cuja compreensão nos é marcada pela impessoalidade (neste caso, despersonalizada). O modo *próprio* da percepção e da consciência é marcado pela experiência pessoal registrada na *memória*. A nossa compreensão

do mundo é profundamente marcada pela experiência que dele temos anteriormente e que marca as direções que tomamos no presente.

O que isto significa senão que eu me oriento necessariamente num mundo e a partir de um mundo já “conhecido” O conjunto instrumental de um mundo já deve ter sido dado previamente à presença. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 158).

Para os gregos, a memória remete ao que já foi pensado e que, relembrar é propiciar o reconhecimento. As coisas são inicialmente nominadas pela linguagem, a qual remete à essência delas próprias, àquilo que ensejou seus nomes, posto que “nominar” é fazer existir, a exemplo do que fez Adão no paraíso²⁶. O desvelamento da *coisidade* ou “ser-dos-seres” que se dá através das possibilidades abertas pela memória é o nosso modo de entender as relações entre ser e terra, o qual é bem visível através da poesia. Por isso os gregos juntavam a memória à poesia através das musas:

Em geral, memórias são sempre registros do “múltiplo meio”, como os gregos compreenderam quando eles conceberam a deusa Mnesmosyne, “memória”, como filha da terra e do céu. Sendo a mãe das musas, memória propiciava a arte, e, de fato, a arte serve para lembrar o que é geral em cada momento passado conferindo assim significado para a vida aqui e agora. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

Merleau-Ponty reforça a importância da memória na compreensão do mundo e das coisas, a partir do reconhecimento das experiências pessoais anteriores. Não é a percepção que cria lacunas nas quais se imiscui a memória, mas é a memória que faz parte do próprio processo perceptivo, assim como as próprias intenções do momento (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47). Para ele, portanto, a experiência que temos das coisas interfere na compreensão que fazemos delas. Merleau-Ponty critica através disso a postura empirista exacerbada que esconderia o “mundo cultural” ou o “mundo humano” (neste caso, a memória), onde a nossa vida efetivamente se desenrola (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 50).

Mas a memória é um mecanismo complexo. Ela não é um ato mecânico ou simplesmente intelectual, ela nos evoca emoções e sensações que nos ajudam a perceber o mundo de um a maneira pessoal, incorporando ao campo percebido uma gama de possibilidades de

²⁶ A este respeito, Heidegger cunha o conceito da linguagem como “casa-do-ser” ao qual nos reportaremos adiante.

compreensão, abrindo tanto a sua espacialidade quanto a sua temporalidade. O autor francês lembra o conceito psicanalítico de *recalque*, através do qual expulsamos de nossa memória consciente aquilo que nos é de difícil convívio ou de dolorosa lembrança (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 223). Assim, a emoção que a memória nos evoca é também um dado que diferencia a nossa percepção como a memória de um membro perdido ou a dor de determinado fato que contamina as vivências presentes. Mesmo o esquecimento é, portanto, um ato. Nesse sentido, a memória está presente no trato que fazemos com as coisas, sempre, como uma

[...] posse direta do passado, sem conteúdos interpostos (...). A memória é fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, com todo o seu horizonte, na espessura do instante seguinte. (...) Assim como na ‘conservação das recordações’ não existe discussão a instituir, mas apenas uma forma, uma certa maneira de olhar o tempo que torna o passado manifesto enquanto dimensão inalienável da consciência, não existe o problema da distância e a distância é imediatamente visível, sob a condição de que saibamos reencontrar o presente vivo em que ela se constitui. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 358).

APONTAMENTO 1.21: As minhas experiências pessoais e prévias com relação ao patrimônio implicam na maneira como eu o fruo. Elas podem me causar repulsa ou admiração dependendo de como eu o conheci no quadro de minha vida. Não apenas as suas relações topológicas ou morfológicas têm a força de constituir minha experiência: a memória pessoal (e também a impessoal) atua na sua percepção e compreensão.

Mas a memória no modo *próprio* (pessoal) não abarca todas as suas formas. Existe também uma memória *impessoal* que afeta a nossa percepção do mundo e nos influencia. A questão da memória coletiva, no entanto será trabalhada no Capítulo 5, quando discutiremos os elementos de formação do patrimônio coletivo.

3. As questões da interpretação e compreensão

Pelo exame daquilo que é colocado em “*Ser e Tempo*”, temos que foi preciso instituir um ente dotado de um privilégio ôntico-ontológico, a *pre-sença*, para que a fenomenologia pudesse exercer o seu conteúdo como “*ciência do ser dos entes*”, isto é, uma ontologia. Isto significa que a ontologia é o instrumento filosófico que se credencia para examinar o sentido do ser em geral: “da própria investigação resulta que o sentido metódico da descrição fenomenológica é

interpretação.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 68). Ou seja, para que possamos efetivamente entender o sentido que as coisas estabelecem, devemos nos valer dos métodos interpretativos. Essa necessidade ainda se torna mais premente no caso de nossa investigação, pois a compreensão do patrimônio depende da interpretação que dele fazemos, sobre a qual pesa a distância do tempo e a força da tradição.

Para Heidegger, a compreensão é a maneira pela qual a *pre-sença* se abre para as possibilidades (estas inerentes ao seu ato de *projetar-se* em direção àquilo que quer compreender) e, antes, é a “forma originária de realização da *pre-sença*, que é *ser-no-mundo*.” (GADAMER, 2004/I, p. 347). Assim, “o projetar da compreensão possui a possibilidade própria de se elaborar em formas. Chamamos de *interpretação* essa elaboração [...] Interpretar não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 204). O fenômeno da compreensão ocorre quando as coisas se apresentam com um *sentido* para o ser, ou seja, quando se estabelece uma ponte entre o ser e os entes que vai além da mera percepção²⁷. Assim sendo, o *sentido* não é algo que se “cola” à *pre-sença*, mas um existencial característico dela própria, na medida em que, propiciado pela sua abertura, os entes podem nela se revelar. A compreensão, portanto, se constitui na abertura do pré e toda interpretação se funda na compreensão como possibilidade de articulação (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 204 a 210). É assim que “a presença se mostra sempre como uma possibilidade” (GALEFFI, 1994, p. 16), e é exatamente essa dimensão da possibilidade que faz com que o caráter hipotético da hermenêutica heideggeriana privilegie sempre as possibilidades sobre as “realidades”. A *pre-sença* é sempre uma possibilidade condicionada pelo ser, seu tempo, sua história e seu modo de determinação.

No entanto, apesar dessa multiplicidade (ou talvez até por conta dela mesma), a percepção/ conhecimento se dá para nós de forma integrada, ou seja, dentro de uma possibilidade que integra sujeito e objeto em um único ato.

APONTAMENTO 1.22: Face à enormidade e à diversidade de aspectos que atuam sobre o patrimônio, não há como entender que ele seria resultado de um ato unilateral de conservação artística. É claro que sobre ele interagem vários outros campos de interesse e de forças, sejam elas históricas, políticas, sociais, etc. Na verdade, a sua forma de preservação é a resultante dessas forças.

O conhecimento se estabelece a partir dessas experiências sensoriais e intelectuais, dentro de uma temporalidade que sempre incorpora o passado como presença. Ele se estabelece como um sistema sempre novo de substituições resultante de novas experiências. Associa à percepção uma interpretação independente, uma significação que vem muitas vezes inerente aos signos. Nesse sentido, a polaridade percepção/ conhecimento é constituinte da pre-sença e sujeita a diversas forças, sejam elas as relações que estabelecemos com as coisas que nos vêm ao encontro, sejam elas aquelas que ficaram retidas na nossa memória, sejam elas aquelas resultantes do nosso contato com o mundo social, cultural ou científico.

A partir da exploração de todos esses elementos podemos identificar, portanto, como características básicas da percepção/ conhecimento:

- Sua abertura para a revelação da verdade;
- Sua tripla natureza: sensível, intelectual e temporal;
- A relação biunívoca entre sujeito e objeto;
- Seu caráter de integração entre a percepção, consciência e conhecimento;
- Seu caráter de inserção em um *campo*;
- Seu caráter de construção ativa;
- Seu caráter de identificação de uma unidade perceptiva;
- Seu caráter de totalidade.

APONTAMENTO 1.23: A construção da idéia de *sentido* é importante para a fruição do patrimônio (explorando aqui inicialmente a hipótese de que o conceito de patrimônio só existe em toda a sua extensão através do *sentido*). Somente a *pre-sença* pode ser *com sentido* ou *sem sentido* e é só através dela que se pode conceber a compreensão que interpreta. Dentro das relações com o patrimônio, pode-se começar, também inicialmente, a se propor a tese de que algumas intervenções (ou os esvaziamentos de significado) podem retirar-lhe o sentido.

²⁷ “Rigorosamente, porém, o que é compreendido não é o sentido, mas o ente e o ser. Sentido é aquilo em que se sustenta a compreensibilidade de alguma coisa. Chamamos de sentido aquilo que pode articular-se na abertura da compreensão.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 208).

Conforme já antecipamos no parágrafo inicial desta seção, as questões ligadas à interpretação se mostram de bastante interesse para entendermos como o patrimônio é compreendido pelo ser com que ele se relaciona. Para tanto vamos nos valer da hermenêutica que, conforme Heidegger, é a ferramenta fenomenológica adequada: “Fenomenologia da pre-sença é *hermenêutica* no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 68). A investigação ontológica, como vimos, é um modo possível de interpretação caracterizado como elaboração e apropriação de uma compreensão. A *situação hermenêutica* heideggeriana se constitui exatamente aí, no fenômeno da compreensão: o ente a ser analisado ocupa uma *posição prévia* e está exposto ao ser que o examina, o qual possui uma *visão prévia*. Dessa relação resulta uma *concepção prévia*, a qual delinea uma conceituação, base para a interpretação, para a qual se devem dirigir todas as estruturas ontológicas (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 10).

Para a situação hermenêutica assim concebida – e para a nossa preocupação de interpretação do patrimônio - cabe avaliar com cuidado esses seus três momentos, até mesmo porque eles criam uma circularidade curiosa, pois, pela maneira com que Heidegger constrói seu pensamento, não conseguimos interpretar sem antes ter compreendido, pois toda interpretação tem de haver compreendido antes aquilo que interpreta. Esta circularidade, no entanto, antes de se colocar como um círculo vicioso, permite com que o ser acesse um saber mais originário, emanado da própria coisa, superando as imposições de intuições ou noções populares (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 108).

Para o filósofo alemão, a primeira forma de compreensão das coisas, no modo *impróprio*, é o da coisa *como* algo que existe *para* alguma finalidade, o que se confunde com a sua *manualidade* (pela *circunvisão*). Essa primeira forma de compreensão ainda não abarca todos os seus significados, mas abre uma conjuntura a partir da qual a interpretação trabalha, ou seja, estabelece uma *posição prévia* a respeito da coisa. Essa *posição prévia* coloca, desde logo, um horizonte possível para a compreensão. É a partir desse horizonte, e a partir da perspectiva que se o encara, que é possível vislumbrar um conjunto de articulações possíveis (*visão prévia*), o qual permite uma apreensão integrada que leva, finalmente, à formulação de uma *concepção prévia*

do objeto. A interpretação nunca é isenta de pressuposições, mas se assenta nesse tripé formado pela *posição prévia*, *visão prévia* e *concepção prévia* do objeto.

APONTAMENTO 1.24: A *manualidade* (a qual poderíamos associar aqui à dimensão do *uso*) é a primeira porta para a compreensão da coisa. Ora, o uso (ou a *manualidade*) do edifício é exatamente uma das dimensões da Arquitetura e se constitui, nessa perspectiva, na porta de entrada para a interpretação. Que reflexos isto pode ter para o bem patrimonial, principalmente se sabemos que a mudança do uso original para que foi proposto é um dos principais problemas relacionados com sua re-apropriação pela comunidade?

A *visão prévia* é propriedade da *pre-sença* que, pela existência, apresenta um poder-ser que compreende. Sendo inerente ao ser que compreende, esse poder-ser é livre para se conduzir nos modos *próprio* e *impróprio* ou ainda para um modo de *indiferença*. Se a interpretação, no entanto, se restringir aos modos indiferente e impróprio, estabelecidos na cotidianidade mediana, o ser não estará exercendo em plenitude o seu poder-ser que se completa no modo *próprio*²⁸.

APONTAMENTO 1.25: É interesse também desse item identificar a estrutura de interpretação do patrimônio. Introduzimos aqui os mecanismos oferecidos pela hermenêutica: a existência *indiferente* e *imprópria* (baseada na *cotidianidade mundana*) versus existência *própria* (baseada no *poder ser próprio*) e que constituem a *situação hermenêutica*. Assim, estabelece-se que o patrimônio não é visto apenas pelo que ele é, mas também pelo julgamento e o uso que se faz sobre ele a cada tempo (*influência do falatório e do modo impróprio*), mas sempre se realizando em plenitude, existencialmente, pelo modo *próprio*. Pelo lado do modo *impróprio* podemos entender porque a transformação haussmaniana de Paris foi aceitável a seu tempo e hoje seria vista com extrema reserva: exatamente pela sua coerência com o modo de pensar da época. Pelo lado do modo *próprio* podemos entender como a nossa própria percepção sobre as coisas também interfere na compreensão do objeto, à medida que o tempo passa: “Ainda que a *Pietà* de Michelangelo estivesse hoje exatamente como no momento em que acabou de ser feita, ainda assim ela não seria a mesma, pois os códigos culturais de hoje e a maneira como nós a vemos não são os mesmos” (DOURADO, 2005, notas de aula).

Para investigarmos a *concepção prévia*, vamos nos valer da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer. Para ele, a prioridade da interpretação resulta desse tripé heideggeriano, a qual apresenta os seguintes aspectos:

- Ela nasce de uma necessidade nossa de interação com os seres e de assimilá-los na nossa estrutura de compreensão e de dotação de sentido;

²⁸ “Existência significa poder-ser, mas também um poder-ser próprio. Enquanto não se incorporar a estrutura existencial do poder-ser próprio à idéia de existência, a visão prévia, orientadora de uma interpretação existencial, ressentir-se-á de originariedade.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 11).

- Ela é resultado de uma *concepção prévia*, que se estabelece a partir da compreensão de algo como parte de um mundo no qual nós próprios nos situamos e do qual nos distinguimos;
- Ao se estabelecer dessa forma, as coisas e nós próprios somos sempre partes de um todo relacional;
- Esse todo relacional inclui a temporalidade, posto que esta é a estrutura ontológica de nossa subjetividade e é a nossa consciência histórica que traz o passado à luz e à existência e que constituem a *visão prévia*;
- A *concepção prévia*, como resultado de nossa busca pela verdade (pela *abertura do projeto*), se esboça sobre o discurso cotidiano;
- O círculo hermenêutico do todo e das partes é, portanto, um círculo histórico-discursivo, ou seja, *a interpretação incorpora a dimensão da história e articula significados*.

Assim, Heidegger não entende a compreensão como um conceito metodológico, nem como uma operação analítica, mas como “o caráter ontológico original da própria vida humana” (GADAMER, 2004/I, p. 348), isto é, como realização da *pre-sença*. Ora se assim o é, temos que a realização da *pre-sença* se dá na efetivação do modo *próprio* e, portanto, na compreensão pessoal. Essa compreensão acontece a partir do interesse do intérprete sobre algo, do seu *pro-jetar* em direção a ela. Nessa abertura para a coisa, o intérprete já coloca suas expectativas, uma intencionalidade de busca de um determinado sentido. Para Gadamer (GADAMER, 2004/I, p. 356), essa intencionalidade originária faz com que o sentido prévio seja revisto à medida que novos sentidos vão se abrindo na tarefa de interpretação. Essa constante substituição de conceitos prévios por novos conceitos que vão se formando no processo interpretativo, esse *re-pro-jetar* é que, para ele, constitui o entendimento heideggeriano da compreensão. É claro que as visões prévias podem não se confirmar ou até mesmo se contradizer nesse processo, mas é importante ressaltar que ele se faz a partir da própria coisa que queremos compreender e, como processo, se constitui na tarefa constante da dotação de sentido, no teste de sua origem e validade.

Assim, o que se exige para a tarefa de compreensão “é simplesmente a abertura para a opinião do outro ou para a opinião do texto” (GADAMER, 2004/I, p. 358), na perspectiva da nossa própria opinião, a partir da própria coisa. Não é pensar como o autor do texto, mas apreender o valor intrínseco dos argumentos apresentados. Não se reduz apenas ao objeto, como pressuposto da

compreensão, mas também resulta no crescimento de quem o interpreta. Para que essa exigência se confirme, portanto são necessárias duas posturas: em primeiro lugar, uma abertura para o que a coisa tem a nos dizer e, em segundo lugar, uma não-neutralidade com relação a ela: “O que importa é dar-se conta dos próprios pressupostos, a fim de que o próprio texto possa apresentar-se em sua alteridade, podendo assim confrontar sua verdade com as opiniões prévias pessoais.” (GADAMER, 2004/I, p. 358). Disto se depreende que é só reconhecendo nossos próprios preconceitos²⁹ que podemos nos dar conta da profundidade do problema hermenêutico. A relação que assim se estabelece não é portanto nem subjetiva, nem objetiva, mas entende a compreensão hermenêutica

[...] como o jogo no qual se dá o intercâmbio entre o movimento da tradição e o movimento do intérprete. A antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato de subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Mas em nossa relação com a tradição essa comunhão é concebida como um processo em contínua formação.(...) O círculo da compreensão não é, portanto, de modo algum um círculo “metodológico”; ele descreve antes um momento estrutural ontológico da compreensão. (GADAMER, 2004/I, p. 388).

A hermenêutica não quer, portanto, revelar verdades universais e transcendentais e sim experienciar a verdade no “desabrochar das coisas mesmas” (GALEFFI, 1994, p. 81) e é nesse sentido que Hermenêutica é interpretação, “no sentido mais originário em que se designa o ofício de interpretar” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 68).

APONTAMENTO 1.26: Ao nos dirigirmos ao bem patrimonial já o fazemos a partir de um sentido prévio. Cabe a ele nos oferecer a possibilidade de uma interpretação própria, ou seja, que ele não se “feche” em significados pré-estabelecidos e congelados pelo modo impessoal. “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 218). Patrimônio Histórico, portanto, é arte relativizada pela memória histórica: fabulação de outras épocas, o que lhe dá uma dimensão extra-histórica.

Ao nos referirmos à compreensão de um *texto*, é claro, estamos utilizando uma metonímia a partir da qual podemos abarcar a preocupação hermenêutica de Gadamer, a qual busca alcançar a todos os objetos a serem compreendidos. Em busca dessa universalidade³⁰, o autor investiga dois modos de consciência que se estabelecem de maneira específica: a *consciência histórica* e a *consciência estética*, as quais se interligam essencialmente com nosso objeto de pesquisa.

²⁹ “Os preconceitos de um indivíduo, muito mais que seus juízos, constituem a realidade histórica de seu ser.” (GADAMER, 2004/I, p. 368).

³⁰ Não se trata aqui da busca de um conceito universal, mas de uma condição universal da pre-sença.

3.1.A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

A partir do entendimento ontológico da compreensão e da hermenêutica, podemos depreender que toda experiência é na realidade um “momento de restauro”³¹, de certa forma, um confronto do novo com o antigo, ou seja, o objeto sobre o qual queremos lançar a nossa compreensão é sempre novo para nós, no sentido de que com ele queremos nos relacionar e dele obter novos significados³². De nossa parte, temos os nossos pontos de vista e nossos próprios pré-conceitos. A relação de compreensão tem como meta o alargamento de nossos horizontes e a criação de um outro patamar de entendimento do objeto. Para que essa relação efetivamente se cumpra, é preciso que o ser que examina tenha a predisposição da *abertura*, sem a qual esse alargamento de visão e esse novo objeto não podem surgir. Resumindo, a relação de compreensão se estabelece a partir da dicotomia entre *familiaridade* e *estranheza* e pressupõe uma abertura crítica. Toda compreensão põe em jogo, portanto, a totalidade de nossa estrutura existencial, pois não há leitura puramente literal.

Para Gadamer, o homem moderno tem o privilégio de “ter consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião” (GADAMER, 2003, p. 17) e “ter senso histórico significa pensar expressamente o horizonte histórico co-extensivo à vida que vivemos e seguimos vivendo.” (GADAMER, 2003, p. 18). Esse senso histórico permite ao homem moderno se entender na perspectiva do tempo e relativizar a sua opinião, dois pontos fundamentais para se exercer a abertura necessária à interpretação hermenêutica.

A familiaridade se assenta exata e principalmente na tradição em que o ser que examina se encontra, à qual ele está submetido e à qual estabelece certos parâmetros de compreensão. É a ela que se dirige a vertente crítica e que estabelece um dos principais problemas hermenêuticos: a apreensão da mensagem é sempre diferente, apesar da tradição ser a mesma. Para que essa

³¹ Pois restauro é o mesmo que hermenêutica: re-torno ao mais originário: “Em primeiro lugar restaura-se a atitude fundamental pelo ‘passo de volta’; retorna-se ao ‘antigo mais antigo’. Assim o sentido do ‘restauro’ é o mesmo que ‘hermenêutica’, enquanto re-torno ao mais originário, o ‘ser-aí’, a ‘pre-sença’.” (GALEFFI, 1994, p. 146)

³² “Quem compreende um texto, para não dizer uma lei, não apenas se projeta, no esforço da compreensão, em direção a um significado, mas adquire pela compreensão uma nova liberdade de espírito.” (GADAMER, 2003, p. 41).

vertente crítica se exerça, no entanto, é preciso, por parte do ser que compreende, um pressuposto ético importante: o de conhecer a si próprio. Esse pressuposto ético facilita a relativização do problema e se contrapõe a um idealismo genérico para se concentrar no caso particular, na sua correlação com o sentido mais geral. Muitas vezes é importante que provoquemos nossos próprios pré-conceitos para forçar a sua manifestação e, em conseqüência, para que eles percam sua força operante.

Pelo lado do ser, portanto, “a consciência histórica é uma forma de auto-conhecimento” (GADAMER, 2004/I, p. 316). Ela estabelece um patamar de reflexividade do sujeito consigo mesmo, elevando a consciência de si próprio. O entendimento da consciência histórica como *abertura* ultrapassa a certeza metodológica por se entender baseada na criação de possibilidades que distingue o homem que experimenta daquele que está preso aos dogmas (GADAMER, 2004/I, p. 472). É essa consciência da história como processo contínuo e inesgotável, cujo acontecer sempre mostra novos aspectos dos conteúdos transmitidos pelo objeto de compreensão, que nos permite também ter a certeza de que outros que nos sucederão também terão suas próprias formas de ver, elas também legítimas (GADAMER, 2004/I, p. 487)³³.

Pelo lado da tradição, ela se apresenta como mediadora da nossa compreensão histórica. Mas Gadamer não vê essa proximidade como negativa, mas antes como um ponto de partida referencial importante, pois isso o situa no processo de compreensão de forma sólida. Mas é importante distinguir que enquanto a tradição é genérica, a experiência é individual. O reflexo dessa constatação está na questão da passagem que une os nexos da experiência vital do indivíduo com o histórico, posto que este não é vivido por indivíduo algum. Aqui não se trataria de substituir o sujeito real por um suposto “sujeito lógico” que seria o representante dessa tradição geral, mas no reconhecimento de uma unidade espiritual que preside a realidade daquela geração (GADAMER, 2004/I, p. 302) e a qual o ser está submetido. A consciência histórica não

³³ “Ao que parece, quando Heidegger se apropria da palavra ‘hermenêutica’, para significar uma específica dimensão de ‘interpretar’, visando ‘o antigo do mais antigo’, ele visa o mais ‘próximo’”. Ele não pretende ‘voltar à dimensão do passado’, e sim ‘restaurar’ o próprio modo aberto de ser, do pensar mais originário no seu vigor. Claro, o ‘passado’ é inatingível e nenhuma interpretação, por mais completa que possa ser, pode trazê-lo de volta na sua plenitude. Ninguém pode ‘voltar ao passado’; apenas podemos ‘rememorá-lo’. Ora, o próprio ‘re-memorar’ é um estar existindo segundo um modo ‘presente’ de ser. Por isto todo rememorar é sempre ‘futuro do passado’, ou seja, um modo de ser ‘presente’. “*Pode -se dizer que ‘o passado que retorna’ é sempre ele mesmo algo que nunca foi como ‘antes’, porque é ‘agora’.*” (GALEFFI, 1994, p. 150).

quer abolir a presença histórica em busca de um universal, mas ao contrário, se situar, entender criticamente o “sentido histórico” das coisas para elevar-se além dos preconceitos do próprio presente³⁴. É claro que “pertencer” a um determinado contexto histórico não significa pensar como ele ou subtrair toda possibilidade de uma expressão própria, mas apenas que ambos recebem “seu sentido da especificidade do modo de ser que é comum a ambos.” (GADAMER, 2004/I, p. 350). A relação entre conhecedor e conhecido, portanto, não se dá apenas ontologicamente, mas historicamente, ou seja, só fazemos história porque a *pre-sença* possui o modo de ser da historicidade e é esse modo que lhe permite lembrar e esquecer, ou seja, atualizar o passado (GADAMER, 2004/I, p. 350).

APONTAMENTO 1.27: É a nossa condição de seres históricos que nos permite experienciar a historicidade do bem patrimonial. É a nossa possibilidade de reconhecer a tradição de forma crítica que nos permite experimentar a diversidade de significados que o bem oferece. Não faz sentido, portanto tentar criar uma imagem “congelada” a partir de um suposto “sujeito lógico” ou de uma suposta “visão universal”, ambos impossíveis de serem isolados, pois eles não se relacionam a um objeto, mas a uma experiência. “Assim, não há compreensão ou interpretação que não implique a totalidade dessa estrutura existencial, mesmo que a intenção do conhecedor seja apenas ler ‘o que está aí’ e extrair das fontes ‘como realmente foi’.”. (GADAMER, 2004/I, p. 351).

Se as coisas são compreendidas a partir da sua própria expressão e fazem parte de um processo de compreensão dinâmico possibilitado por diferentes indivíduos e diferentes tradições, a consciência histórica deve olhar com suspeita tanto uma historiografia supostamente objetiva e conclusiva, quanto uma história que se pretenda contínua, sem sobressaltos ou rupturas. Gadamer critica a historiografia que se pretende conclusiva, abarcadora do início e do fim, como “um conjunto acabado, um texto compreensível por si” (GADAMER, 2004/I, p. 272). Pelo outro ponto, a ilusão da continuidade da história não tem como causa o próprio desenvolvimento da história, mas o caráter de historicidade da existência, que o faz parecer assim, de maneira similar ao seu entendimento de tempo como uma linha contínua.

³⁴ “Mas *mundo da vida* quer dizer outra coisa; significa o todo em que estamos vivendo enquanto seres históricos.” (GADAMER, 2004/I, p. 332).

3.2.A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

Pelo exposto até agora, podemos constatar que constitui um princípio hermenêutico básico, “a idéia de que uma relação estrutural possa tornar-se inteligível a partir de seu próprio centro”³⁵. Se na consciência histórica esta assertiva é mais difícil de ser observada em função da tradição e do senso comum relacionado à história - que a entende meramente como descrição do passado - o mesmo não se dá com relação à consciência estética, onde o mesmo senso comum a entende como imanente da própria obra de arte. Segundo Carlos Antônio Brandão, boa parte da responsabilidade sobre esse tipo de percepção relacionado à obra de arte estaria no entendimento da consciência estética apenas na esfera da qualidade “artística”, ligada ao *belo*, ou à *genialidade*³⁶. No entanto, a reflexão fenomenológica, ao considerar o caráter da experiência como um encontro com a verdade, subverte a lógica idealista e situa em outro plano o caráter da consciência estética, conforme a construção que foi sendo realizada por Dilthey e Schleiermacher e incorporada por Gadamer. Por essa construção, retoma-se a idéia de compreensão a partir do próprio centro da obra, mas não mais apenas restrita à sua aparência “artística”, mas no que tange ao seu sentido e significado, à *verdade* que se dá à compreensão³⁷.

Para a fenomenologia, a verdade da arte não está na referência à realidade, como resultado de sua imitação ou transformação, mas no mundo que ela própria institui, o qual cria a sua própria verdade *quando a nós se apresenta*. Tal distinção que a obra de arte possibilita em relação ao objeto real – à qual Gadamer chama de “distinção estética” – permite uma abstração que lhe é salutar, na medida em que cria o canal específico de sua compreensão, independente dos outros elementos de sua “realidade” (seu objetivo, sua função ou o significado de seu conteúdo). Essa abstração, no entanto, não deve ser confundida com a suposta qualidade estética ligada apenas ao belo e ao gênio, os quais apontamos acima, posto que o belo muitas vezes é influenciado pela

³⁵ GADAMER, 2003, p. 29/ 30. É importante aqui não confundir o “centro do objeto” com o “centro da relação estrutural”. O primeiro levaria ao falso entendimento de que o significado emana da coisa em si, independente de quem a vê; o segundo não separa a coisa de quem a examina.

³⁶ “A *esteticidade* é a forma da consciência estética pensar a arte e considerá-la avessa à realidade prática. Ela coloca um objeto, mesmo o não-artístico, na pura esfera da qualidade estética, desenraizando-o das relações concretas, como sua forma de produção, sua função prática ou cognitiva e seu significado.” (BRANDÃO, 1999, p. 120.)

³⁷ “A arte, com efeito, constitui o meio privilegiado pelo qual se compreende a vida, já que, situada ‘nos confins do saber e da ação’, ela permite que a vida se revele a si mesma em uma profundidade onde a observação, a reflexão e a teoria já não têm acesso.” (GADAMER, 2003, p. 31/32).

consciência histórica e que a genialidade é antes o reconhecimento do outro, portanto exteriorizada. A abstração a qual Gadamer se refere está situada antes na esfera do modo da experiência, na abertura de um outro modo de vivência que a arte institui. A sua realidade objetiva, claro, é também importante para a ancoragem da obra ao mundo e para a complementação de seus significados, mas não substitui a abertura fornecida pela realidade outra (ou “virtual”, conforme o termo de Suzanne Langer) que a arte possibilita. “O que perfaz a soberania da consciência estética é poder realizar por toda parte uma tal distinção [entre a realidade e a abstração por ela criada] e poder ver tudo ‘esteticamente’.” (GADAMER, 2004/ I, p. 136).

É essa qualidade que confere o caráter de simultaneidade à experiência estética, pois ela não é somente uma forma congelada que se apresenta, mas congrega em si os vários momentos de sua própria história validada a partir da síntese que realiza:

É por isso que a consciência estética tem o caráter da simultaneidade, reivindicar que nela se congregate tudo o que tem valor de arte. Assim, a forma de reflexão em que se movimenta, enquanto estética, não é somente uma forma presente. Pois na medida em que a consciência estética eleva à simultaneidade tudo aquilo a que empresta validade, determina a si mesma ao mesmo tempo como uma consciência histórica. Não somente por incluir em si o conhecimento histórico e utilizá-lo como sinal distintivo; a dissolução de todo o gosto com o conteúdo determinado e, do ponto de vista estético, próprio, mostra-se também na criação do artista, na conversão em algo histórico. A pintura histórica, que não responde a uma necessidade de representação contemporânea, mas sim à *representation* a partir da reflexão histórica, o romance histórico, as formas historicizantes que adota a arquitetura do século XIX pelas infinitas reminiscências de estilo, tudo isso mostra a pertença íntima dos momentos estético e histórico na consciência da cultura. (GADAMER, 2004/I, p. 136)

APONTAMENTO 1.28: O objeto artístico tem a sua história é claro, mas seu significado e a verdade que ele institui não estão apenas na sua história, mas nas possibilidades que ele cria a partir dessa verdade que, como arte, ele próprio institui. Querer restringir o objeto artístico apenas à sua apropriação histórica é reduzi-lo e empobrecê-lo, retirando-lhe sua dimensão essencial.

Assim entendida, a consciência estética tem uma soberania e se exerce de maneira autônoma, independentemente “se o seu objetivo é real ou não, se a cena é o palco ou a vida” (GADAMER, 2004/I, p. 140). Ela é o resultado de uma *aisthesis* própria, de uma vivência individual. Tal fato poderia, então, significar que a consciência estética é desprovida de qualquer senso de universalidade e de situação referenciada no mundo? Para Gadamer, o ver estético sempre se faz

na perspectiva de um universal ou, retornando a Merleau-Ponty, “não é nunca um simples reflexo do que foi proporcionado pelos sentidos” (conf. GADAMER, 2004/I, p. 141). A essa condição da percepção (onde ver significa articular) se soma a polaridade da *familiaridade/estranheza* a partir da qual só podemos “ler” uma obra de arte quando nela reconhecemos o que está representado. Só quando entendemos os signos que são articulados pela obra (sejam eles imagens, palavras ou notas musicais) é que esta fica “clara” para nós. É impossível, por exemplo, compreendermos uma obra literária em uma língua que não dominamos. Isto mostra que a percepção inclui sempre o significado e conduz a uma absoluta pontualidade que ultrapassa tanto o artista e o momento da sua criação quanto à identidade de quem a compreende ou desfruta (GADAMER, 2004/I, p. 147). “Por isso, procurar a unidade da figura estética unicamente em sua forma e em oposição ao seu conteúdo não passa de um formalismo ao avesso” (GADAMER, 2004/I, p. 143). O conteúdo da obra de arte e, portanto, a possibilidade de sua compreensão, está sempre vinculado à unidade de forma e significado.

Da mesma maneira, não há como separar a hermenêutica da consciência estética, pois não há como separar a experiência estética da continuidade da vida. Só temos determinada vivência porque a nossa historicidade assim propiciou, criou condições para que fosse dessa e não daquela forma. Só temos determinada leitura porque a tradição nos forneceu seus códigos e nos situou: só a partir de uma situação podemos criar referências para o entendimento, inclusive da obra de arte. Mesmo aquilo ao que não temos acesso, é entendido por nós como algo que nos limita, algo que é fechado para nós. O reconhecimento da mensagem artística não é uma estruturação ontológica alheia à nossa existencialidade e à nossa continuidade hermenêutica (GADAMER, 2004/I, p. 149). A consciência estética, portanto, pressupõe a nossa historicidade.

APONTAMENTO 1.29: A atribuição de significados ao patrimônio não se dá de forma analítica, desintegrada, ou seja, em um momento “percebemos” os signos e a articulação artística, em outro a sua mensagem histórica. Quando apreciamos os conteúdos de uma obra de arte contemporânea, as questões estéticas e históricas emergem de forma amalgamada, sendo um esforço analítico a separação dos dois conteúdos. Separá-los pode até ser um método de investigação, mas sua plenitude como compreensão só ocorre quando os entendemos na sua simultaneidade entre si e com a nossa presença fruidora.

A consciência histórica interage, portanto, com a consciência estética, mas não a abarca e nem a substitui. Ela não consegue estabelecer por si só a compreensão do fenômeno artístico. Como

vimos, a *verdade* da obra de arte se encontra na experiência, e é exatamente esse caráter de experiência que ressalta Gadamer ao explorar a constituição da consciência estética. Cada experiência, pelo seu próprio acontecer, não se arvora à universalidade, mas nem por isso ela teria também um caráter de fragmento. A experiência possui, em si uma totalidade, mas também - e exatamente pela sua não pretensão à universalidade e pela pressuposição de outros acontecimentos possíveis dados pelo caráter de historicidade da *pre-sença* - o *modo* do inacabado: “Veremos que nisso reside uma consequência hermenêutica de longo alcance, na medida em que *todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma uma parte desse acontecimento.*” (GADAMER, 2004/I, p. 151, grifos do autor). A experiência da arte, portanto, não chama a si a prerrogativa de um conhecimento definitivo da verdade que experimenta, posto que ela reconhece a sua inesgotabilidade. O que ela nos ensina, além do que ela é na verdade ou do que ela pensa ser, é que ela não deixa inalterado aquele que a vivencia, mas abre possibilidades quanto ao modo de ser daquilo que é experimentado e que, no caso da obra de arte, tem seu modo próprio de ser.

APONTAMENTO 1.30: A pretensão da preservação do patrimônio é muitas vezes a de manutenção de um *status quo*, uma perenidade que lhe permitiria atravessar os séculos. Até porque não seria possível, a fenomenologia vê com suspeitas esse embalsamento, na medida em que, pela hermenêutica fenomenológica, o bem preservado, como a obra de arte, possui sempre o caráter de inacabado, sem poder prescindir do acontecimento que se estabelece à presença do fruidor e das compreensões presentes e futuras que este faz.

Diferentemente dos outros seres simplesmente dados, que se postam perante o sujeito como são por si, a obra de arte só ganha seu verdadeiro ser quando transforma aquele que a experimenta³⁸. Isso reforça a idéia de abertura que a obra de arte traz consigo. *A consciência estética não é determinadora do ser da arte, mas a possibilidade existencial da abertura, “porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo.”* (GADAMER, 2004/I, p. 172). É claro que essa constatação também reforça o caráter vivencial da obra de arte, o caráter de “simultaneidade” que com ela estabelecemos, ainda que a origem dessa obra seja remota³⁹. De

³⁸ “O ‘sujeito’ da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem o experimenta, mas a própria obra de arte.” (GADAMER, 2004/I, p. 155).

³⁹ “A simultaneidade não é, pois, um modo de estar dado na consciência, mas uma tarefa para a consciência e um desempenho que lhe será exigido. Sua constituição é ater-se de tal forma à coisa em questão que esta se torna ‘simultânea’, o que significa, porém, que toda e qualquer mediação é subsumida numa atualidade total.” (GADAMER, 2004/I, p. 185)

certa forma, a consciência estética, ao estabelecer essa simultaneidade com a obra de arte, naquilo que poderíamos chamar de um “presente eterno”, se contrapõe à consciência histórica que, ao contrário de congelar o presente, a lança no tempo. É no jogo entre as duas consciências que se totaliza o ser, pois “o momento absoluto em que se encontra o espectador é tanto auto-esquecimento quanto mediação consigo mesmo. Aquilo que lhe arranca de tudo é o mesmo que lhe devolve todo o ser.” (GADAMER, 2004/I, p. 186).

Por outro lado, é claro que uma obra de arte do passado pode se constituir em um documento histórico, mas isso não significa que todo o seu significado aí se esgote. É claro que o passado impregnou de significados a obra, mas não é na *congenialidade* com o tempo e com o autor que obteremos o significado da obra, posto que nos é impossível nos reportarmos à mente do autor ou nos transportarmos de forma plena ao momento histórico em que ele viveu, fazendo com que se torne ineficiente buscar no passado o significado pleno da obra, até porque o observador dos nossos dias não apenas vê diferentemente, mas vê outra coisa. Isto não quer dizer, no entanto, que não importa o momento de criação da obra, mas que

[...] mesmo a determinação única pela qual se realiza, nesse sentido preciso, um momento ocasional na obra de arte ganha no ser da obra de arte uma participação na universalidade, que a torna capaz de uma nova realização – de maneira que a singularidade de sua referência ocasional torna-se implícita, mas a referência que se tornou implícita na própria obra permanece presente e atuante. (GADAMER, 2004/ I, p. 210).

Essa assertiva tem grande importância para nós quando investigamos a obra de arte na história. Em primeiro lugar, além dos seus significados históricos – e do conhecimento que temos ou não temos deles – a obra de arte sempre se presentifica pelos seus conteúdos universais e pela forma que apresenta. Em segundo lugar, quando temos conhecimento, pela historiografia, da expressão temporal impregnada na forma, reconhecemos aquilo que em nós remete ao universal e que nos aproxima do autor, realizando aí uma congenialidade não pelo particular, mas pela historicidade que nos é comum, a nós e ao autor, ao nosso tempo e ao tempo que ele viveu.

APONTAMENTO 1.31: Ao obliterarmos uma obra de arte ou destruímos seus elementos constituintes ou utilizá-las apenas como suporte de uma expressão contemporânea, sem respeitar sua própria autonomia e seu ser, estamos retirando-lhe toda a possibilidade de *ser ainda* e de nos reportarmos ao momento original de sua criação. Substituímos na realidade, o seu momento de criação original para outro momento de criação, aquele em que a peça foi suprimida ou banalizada. É esse o fundamento fenomenológico que possibilitou a história do restauro colocar como uma de suas máximas a clareza de reconhecimento de qualquer intervenção posterior.

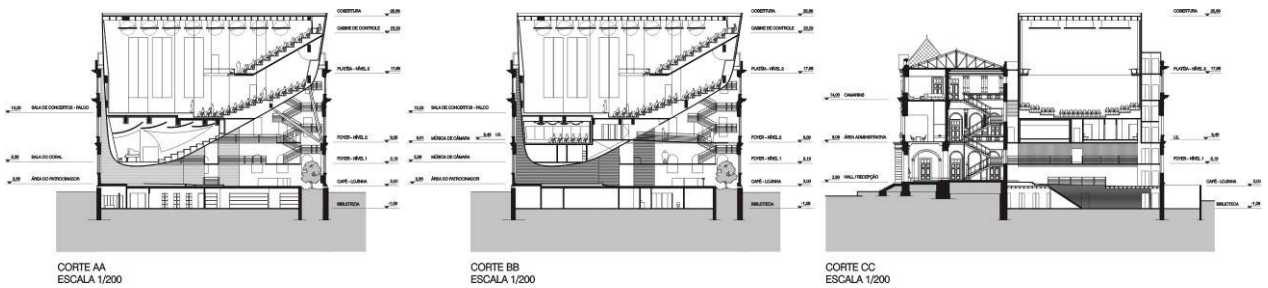


FIGURA 1.5.: A intervenção na Secretaria da Fazenda/ Praça da Liberdade (Belo Horizonte/ MG): clara distinção entre o que é passado e o que é presente no processo de re-significação do edifício histórico: Projeto vencedor do Concurso para nova sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (Belo Horizonte/ MG), arquitetos: Humberto Hermeto e equipe, 2006 (Desenhos e foto do autor do projeto)



FIGURA 1.6: A intervenção No Parque das Ruínas (Rio de Janeiro/ RJ): o antigo é usado apenas como partido para uma nova expressão. Parque das Ruínas (Rio de Janeiro, Foto: Flavio Carsalade)

Assim, segundo Gadamer, temos que:

- A distinção estética é uma abstração a qual, no entanto, nunca consegue “suspender” o pertencimento da obra de arte ao seu mundo;
- A obra de arte nunca é passado, tendo seu significado sempre presente, apesar da distância do tempo.

Diante disto e do exposto anteriormente temos que a arte não é mero objeto da consciência histórica, mas precisa da mediação da história para ser compreendida. A hermenêutica utiliza os conceitos de *reconstrução* e *integração* para responder a essa tarefa. Schleiermacher entende que a obra de arte perde muito do seu significado original quando se desenraiza de seu tempo, ensejando assim que surjam questões tais como “o significado da obra só se encontra na sua origem?” ou “compreender a obra de arte seria de alguma forma restabelecer o originário?”. Ora, já mostramos a impossibilidade da congenialidade com o autor ou com seu tempo, qual seria então a importância da consciência histórica? Gadamer cita Hegel para responder a esta pergunta, citando sua resposta como uma “verdade categórica”: “a essência do espírito histórico não consiste na restituição do passado, mas na *mediação com a vida atual feita pelo pensamento.*” (GADAMER, 2004/ I, p. 236). Essa “verdade” hegeliana mostra toda a futilidade de se tentar reconstituir o passado através da obra de arte (e, por extensão, do patrimônio em geral) ou ressuscitá-lo através da imagem embalsamada, posto que não há como revivê-lo, mas apenas como mediar nossa relação com ele. Pela sua importância, transcrevemos aqui um parágrafo contido em “*Verdade e Método*” que não apenas resume o que queremos demonstrar,

mas oferece uma chave importante para o nosso esforço de preservação e restauração do patrimônio:

É claro que a reconstrução das condições sob as quais uma obra transmitida cumpria sua determinação original constituiu uma operação auxiliar verdadeiramente essencial para a compreensão. Apenas temos que perguntar se o que se alcança por esse caminho é realmente o que buscamos quando tentamos encontrar o *significado* da obra de arte, e se determinamos corretamente a compreensão quando a consideramos como uma segunda criação, como a reprodução da produção original. Uma tal determinação da hermenêutica acaba não sendo menos absurda do que toda restituição e restauração da vida passada. Face à historicidade de nosso ser, a reconstrução das condições originais, como toda e qualquer restauração não passa de uma empresa impotente. A vida reconstruída, recuperada do alheamento não é a original. Com a persistência do alheamento, ela obtém uma existência secundária na cultura. A tendência recente de devolver as obras de arte dos museus ao seu lugar original ou de reconstruir o aspecto original dos monumentos arquitetônicos só confirma esse ponto de vista. Mesmo o quadro retirado do museu e recolocado na igreja ou o edifício reconstruído segundo o seu estado antigo não são o que foram: convertem-se em objetos para turistas. Igualmente a atividade hermenêutica que entenda a compreensão como a reconstrução do original não passa de um exercício de transmissão de um sentido morto (GADAMER, 2004/I, p. 234).

CAPÍTULO 2

A FENOMENOLOGIA E PRESERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO DOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PELO HOMEM

Aqui se pretende mostrar a pertinência do método fenomenológico quanto à questão da intervenção no patrimônio e que os pressupostos do método científico só podem aparecer em um segundo momento e não como base epistemológica.

A abordagem heideggeriana, como vimos no capítulo anterior, relaciona *fenômeno* (aquilo que se apresenta) com *logos* (conhecer a verdade como ela se mostra revelada) para estabelecer o conceito de fenomenologia: conhecer a coisa pelo que ela se mostra.

É importante, nessa abordagem, salientar que esse fenômeno ao qual Heidegger se refere não é apenas a coisa natural, mas também as coisas criadas pela ação e práticas humanas o que inclui, é claro e especificamente, a Arquitetura, o patrimônio e as idéias que deles fazemos. Dessa forma estabelecido, para que o fenômeno se dê ao nosso conhecimento é importante que ele se mostre em *verdade*. Ocorre que, muitas vezes, esses fenômenos se apresentam a nós como que encobertos pela confusão que nós próprios estabelecemos com relação a eles, por diferentes filtros como, por exemplo, pelo *falatório*, pela “*percepção de todos os dias ou pelo pensamento objetivo*”. São, portanto, *modos* de encobrimento do fenômeno os fatos deles ainda não terem sido descobertos ou estarem “*entulhados*” (desfigurados).

*Vimos que uma das maneiras de se entender o conceito de verdade trazido pela fenomenologia é como abertura na pre-sença*¹. Ou seja, é através da nossa presença lançada ao mundo que podemos tomar contato com a verdade das coisas, as quais emergem pelo descobrimento (desocultação) de seu próprio ser. A este desvelamento os gregos chamavam *aletheia*, da qual já nos ocupamos no Capítulo 1, quando investigamos as “coisas”. Vimos ainda que a consciência pode ser entendida na perspectiva da fenomenologia, como a dupla direção que sempre se estabelece entre o sujeito e o objeto, na *cura*. Ela se dá temporalmente a partir do nosso encontro com as coisas e o mundo (dada a nossa condição existencial em um mundo pré-estruturado) e a interpretação que deles fazemos (considerando as nossas consciências histórica e estética, os modos

¹ “Todavia, verdade significa descoberta de um ente. Toda descoberta funda-se, ontologicamente, na abertura da pre-sença”. (HEIDEGGER, 1986/ II, p. 38).

próprio e impróprio). É esse o momento em que a *verdade* acontece e aqui convergimos para a idéia heideggeriana de que ela se estabelece, portanto, na *abertura da pre-sença*. Abolindo a idéia de uma verdade eterna e da transcendência divina, o “ser-para-a-verdade não é distinto do ser no mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 528). Uma verdade eterna trairia a minha existência no aqui e agora, substituindo a experiência por um suposto conhecimento definitivo, uma idéia que seria válida universalmente para todos e em todos os tempos. “*Habemos ideam veram*, temos uma verdade, essa experiência da verdade só seria saber absoluto se pudéssemos tematizar todos os seus motivos, quer dizer, se deixássemos de estar situados.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 529-530) . A tentativa de se “isolar” uma verdade, nesse sentido, seria necessariamente eidética, se constituindo assim numa atitude reducionista, como se o nosso ser se reduzisse ao nosso saber².

Vistas dessa forma, todas as explicações de mundo são verdadeiras porque resultantes de cada abertura individual para o mundo e cada nova vivência do fenômeno é singular. Por outro lado, um mundo é sempre também uma “obra inacabada”, “nunca está completamente constituído”, como nos diz Husserl (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 544).

APONTAMENTO 2.1: A consciência da obra de arte, mesmo no seu *modo* patrimônio (ou seja, quando ela é apropriada pela sociedade ou pela cultura como patrimônio coletivo), não vem desvinculada da construção intelectual que faço sobre ela. A consciência vem misturada e muitas vezes contaminada pelo nosso pré-conceito com relação ao objeto de fruição, ele próprio muitas vezes formado pelo “entulhamento” a que se refere Heidegger. No entanto, essa consciência se dá *toda e cada vez* que me exponho sensivelmente à sua fruição.

APONTAMENTO 2.2: Muitas vezes a preservação busca uma suposta “verdade” histórica que seria inerente ao próprio objeto a ser preservado. Ora, essa suposta “verdade” seria a causa da imobilidade do patrimônio e sua mumificação, posto que ele não se encontra apenas no passado, nem a sua verdade também é apenas o passado. O excesso de preocupação com a “forma” original tira-lhe a naturalidade tornando-lhe a sombra de si próprio, criando seres embalsamados expostos a outras realidades. De certa forma os transforma em pastiches de si mesmos. Muitas vezes, talvez se deixássemos o curso natural da vida lhe transformar delicadamente, eles talvez se inserissem melhor na sua contemporaneidade, afinal a transformação faz parte da vida. “Mesmo se pretendêssemos compreender nosso passado melhor do que ele se compreende a si mesmo, ele sempre pode recusar nosso juízo presente e encerrar-se em sua evidência autista.” (MERLEAU-PONTY, 1999, P. 126).

A propósito dos conceitos de *cura* e de *abertura*, os quais implicam necessariamente na existência de um *contexto relacional*, convém retomarmos dois outros conceitos que

² “E todavia a posição absoluta de um objeto é a morte da consciência, já que ela imobiliza toda experiência, assim como um cristal introduzido em uma solução faz com que ele instantaneamente se cristalize”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 109)

identificamos quando analisamos o conhecimento no Capítulo 1: o conceito de *campo* e o de *significação*. Imposto pela percepção/ consciência, o conceito de *campo* incorpora os existenciais da temporalidade e da espacialidade, da presença do corpo e da imersão na memória e na cultura. Implica na imersão em um *mundo* de onde extrai seus significados. Quando estamos diante de um objeto, o situamos dentro de um mundo, arraigado em nossa própria existencialidade:

O sentido de uma coisa habita essas coisas como a alma habita o corpo: ela não está atrás das aparências, o sentido do cinzeiro (pelo menos seu sentido total e individual, tal como ele se dá na percepção), não é uma certa idéia do cinzeiro que coordenaria seus aspectos sensoriais e que seria acessível somente ao entendimento; ele anima o cinzeiro, encarna-se nele com evidência. É por isso que dizemos que na percepção a coisa nos é dada ‘em pessoa’ ou ‘em carne e osso’ (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 428).

A variedade e a multiplicidade oferecidas pelo mundo e os interesses perceptivos resultantes de nosso *pro-jeto*, de nossa abertura intencionada para o mundo, resulta por criar diversos *níveis* de significação. Ao se referir à linguagem, apenas como um exemplo, Merleau-Ponty nos diz que “existem diferentes camadas de significação, desde a significação visual da palavra até sua significação conceitual, passando pelo conceito verbal.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 265). Na realidade, cada modo *próprio* de ver se constitui na sua própria verdade. É por isso que Merleau-Ponty diz que “o equívoco é essencial à existência humana, e tudo o que vivemos ou pensamos tem vários sentidos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 233). Os níveis de significação também aparecem em diferentes culturas³, de diferentes épocas⁴, conforme veremos no capítulo 4, quando investigarmos o restauro.

APONTAMENTO 2.3: Da mesma forma que existem vários níveis de significação, existem vários seres com seus respectivos *pro-jetos* e aberturas repletas de intencionalidades próprias. Cada um vê a sua verdade, posto que “*não existe uma verdade, mas várias verdades.*” (DOURADO, 2005, notas de aula). Com relação ao patrimônio são várias as leituras e “verdades” que sobre ele incidem, a do técnico, a do leigo, a do turista, a do morador do lugar, o individual e o coletivo. Não faz sentido, portanto, a busca de uma “verdade” única para a intervenção no patrimônio.

³ Com diferentes implicações nas questões da preservação como veremos em outras partes desse trabalho

⁴ “Aquilo que se transmite através do monumento varia conforme o olhar que o apreende. O Parthenon foi compreendido pelos renascentistas, pelos neoclássicos, por Speer, por Le Corbusier e por Norberg-Schulz de forma diversa e para fins igualmente diversos, conforme interesse e prioridade arquiteturas a se legitimar no presente e no futuro. Um monumento nunca pode ser esgotado.” (BRANDÃO, 2006, parte 4)

APONTAMENTO 2.4: A ação de preservação é tanto melhor quanto mais ela permitir essa abertura de significações em seus diversos níveis. A tentativa de mumificação ou embalsamento centrada na forma “fecha” o passado em um tempo. O patrimônio cultural tratado como uma mensagem fixa pode esvaziar a riqueza de seus próprios significados por já trazê-los todos anteriormente colocados.

Com relação aos níveis de significação, cabem duas outras investigações de interesse para o rumo que pretendemos tomar: a primeira diz respeito às diferenças entre símbolo e alegoria, a segunda nos fala sobre a expressividade específica de cada tipo de manifestação artística.

Já é bastante explorada a diferença entre *signo* e *símbolo* para explicar a presença do significado. Enquanto o primeiro nos dá uma indicação direta e sem ambigüidades sobre um fato, uma direção ou alguma mensagem o mais possível sem ambigüidades, o segundo se apresentaria sempre em aberto (também como a obra de arte), incorporando sempre novas possibilidades de significados⁵. Com relação à questão da significação do *símbolo* e da *alegoria*, Gadamer nos indica que a alegoria é uma figura retórica, na esfera do *logos*, que expõe um pensamento de forma figurada, substituindo uma coisa por outra. “O símbolo, ao contrário, não se restringe à esfera do *logos*, pois não é o seu significado que o liga a outro significado, mas ao contrário, é seu ser próprio e manifesto que tem ‘significado’.” (GADAMER, 2004/ I, p. 120). Isto quer dizer que o símbolo não substitui uma coisa por outra e só libera o seu significado à sua própria presença. O símbolo é uma porta para o mundo sensível, metafísico, tem significado interno e essencial, enquanto a alegoria é apenas uma substituição, suas significações são exteriores e artificiais.

APONTAMENTO 2.5: É por isso que Françoise Choay se refere criticamente ao tratamento que hoje damos ao Patrimônio Histórico, entendendo-o afastado do seu significado mais profundo e tratado apenas como “alegoria” de um mundo passado. “Representado por um labirinto dissimulado pela superfície cativante de um espelho, o patrimônio arquitetônico e urbano, com as atitudes conservatórias que o acompanham, pode ser decifrado como uma alegoria do homem no século XXI: incerto da direção que o orientam a ciência e a técnica, busca um caminho no qual elas podem libertá-lo do espaço e do tempo para, de forma diferente e melhor, deixar que os invista.” (CHOAY, 2001, p. 258).

⁵ “Os símbolos são a grande forma de entendimento pessoal do mundo, na medida em que eles têm uma função atribuidora de sentido que, combinada com seu forte lado emocional, tem um caráter significativo e ordenador, como mostra Neumann (1968) em sua “História da Origem da Consciência”. O símbolo funcionaria, portanto como intermediador com o mundo, com caráter eminentemente ordenador.” (CARSLADE, 1997, Capítulo 4, p. 3)

Como último ponto de investigação de interesse nesta seção, cabe levantar a questão da significação própria de cada tipo de manifestação de obra de arte, a qual será retomada em outros pontos deste trabalho, de forma mais específica. Inicialmente é importante entender que a obra de arte, diferentemente de outras coisas que nos vêm ao encontro no mundo natural, cria seu próprio objeto⁶. Em “*A Origem da Obra de Arte*”, Heidegger nos ensina que a obra de arte institui e nos revela um mundo:

A obra, conseqüentemente, não é reprodução de uma entidade particular que aconteceu de estar presente num determinado tempo; ela é, ao contrário, a reprodução da essência geral da coisa. (HEIDEGGER, 1975, p. 37).

Para criar seu próprio mundo, cada forma de manifestação artística o faz da sua maneira. Uma música só pode ser fruída a partir de nosso aparelho auditivo, uma peça teatral só se realiza em plenitude quando encenada e cada vez que é encenada. Susanne Langer entende a obra de arte como uma forma articulada de elementos sensoriais que visa à expressão, à “apresentação de uma idéia por meio de um símbolo articulado.” (LANGER, 1980, p.71). A autora mostra que, como articuladora de elementos sensoriais significativos, cada arte tem de trabalhar o seu elemento sensorial específico. Algumas artes se valem do espaço e criam espaços virtuais (pintura, Arquitetura, escultura, também cada uma à sua maneira, como veremos depois) ou tempos virtuais (música, por exemplo). Fayga Ostrower, a partir da noção de *work* que Heidegger impregna à obra de arte, indica que cada forma de fazer artístico pressupõe um trabalho sobre uma materialidade específica, ou seja, sobre tudo aquilo que está sendo formado e transformado (OSTROWER, 1977, p. 31). Assim ela entende o ofício artístico como um “*fazer concreto*” que se estabelece segundo a materialidade própria de cada forma de expressão artística, cada uma com suas potencialidades e limitações. Enquanto as possibilidades materiais da pintura tratam com a luz, a cor, a tinta e sua forma de obtenção, a textura da superfície à qual se aplica, a escultura conta com a flexibilidade ou dureza da sua matéria prima, com o cinzel, seu peso e sua ponta, a Arquitetura trabalha com o espaço, as tecnologias construtivas que o permitem gerar, os envoltórios articulados que o contém. É esta singularidade da manifestação de cada forma artística que nos permite dizer que cada forma de expressão artística “acontece” *ao seu jeito* no mundo.

⁶ “Arte – Isto é nada mais que uma palavra a que nada real corresponde” (HEIDEGGER, 1975, p. 17).

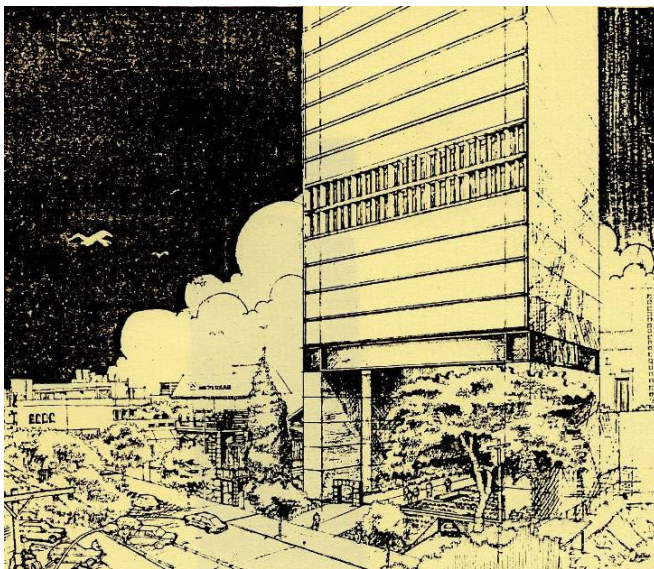


FIGURA 2.1: Edifício “Casa do Jornalista” (Carsalade, Penna, Roldão, Queirós, 1982, desenho de Queirós)

Para criar a “praça” sob o prédio, os arquitetos tiveram que “desmaterializar” a presença do edifício de forma a ressaltar a prevalência do espaço urbano sobre ele (“pensar específico”). No “fazer concreto” da Arquitetura, isto se conseguiu com a criação de um espaço amplo e aberto (pilotis de 15 metros), sem interferências verticais (apoios nas extremidades do terreno e viga-ponte metálica com vão de 24 metros) e um prédio silencioso (fachada em vidro, sem “malabarismos” formais).

Torna-se importante a essa altura do desenvolvimento da tese – e a partir dos conceitos desenvolvidos – delimitar (ou alargar) os limites de abordagem do problema da intervenção e/ ou do restauro trazidas pela filosofia. O surgimento da chamada “disciplina do restauro” se situa historicamente no final do século XIX, início do século XX, portanto bastante contaminada pelo pensamento positivista. Francesco La Regina (LA REGINA, 1984, Capítulo 1) sustenta que as bases mais comuns para a abordagem do problema se relacionam prioritariamente ou com questões estéticas ou com uma tentativa de aplicação de um método científico, sem desconsiderar, é claro, outras formas de pensamento como a de Ruskin ou de Riegl. No entanto, apesar da aparente polaridade entre essas duas correntes, é nosso entendimento que ambas são fortemente marcadas pelo Romantismo e por uma busca de objetividade que é bastante caracterizadora do pensamento da época. Se excetuarmos a presença crítica de Ruskin (Inglaterra, 1819-1900), todo o resto da evolução inicial do restauro se dirige por essa matriz objetiva. Mesmo o idealismo esteticista de Viollet-le-Duc (França, 1814-1879) é marcado por uma forte concepção “científica” baseada em uma suposta unidade estilística, resultante da compilação iluminista, enciclopedista e sistematizada que permitia a compreensão do *modus faciendi* de cada forma de expressão artística. Os que o sucederam, conforme consta na literatura correlata à história do restauro (nova exceção, o austríaco Alois Riegl, 1858-1905), mantiveram a preocupação de abordar o

restauro como ciência, com a mesma e forte influência positivista. As gerações de restauradores que os sucederam (os italianos Camillo Boito, 1836-1914 e Gustavo Giovannoni, 1873-1943) procuraram superar a preocupação estética de Le-Duc⁷ e, influenciada pelo pensamento de Ruskin (e até do próprio Riegl), resgataram a importância da história marcando a “ciência” do restauro com as duas instâncias que até hoje lhe delineiam os eixos, em grande parte das abordagens: a estética e a histórica. Apesar das fontes de Ruskin e Riegl, no entanto, os dois eixos também nessa nova geração, muitas vezes foram abordados de modo objetivo. Nessas abordagens, a instância estética, marcada pelo restauro estilístico da vertente francesa procurou tratar as intervenções através de um critério analógico⁸, enquanto a instância histórica se notabilizou pela indução filológica⁹, cada uma com seu entendimento do que seria a recuperação da “verdade” do monumento. Apesar de manter a dupla polaridade estética e histórica, foi apenas com Brandi que o restauro ensaiou novas posições filosóficas.

Cabe, portanto, neste capítulo, entender a atividade do Restauro (ou da intervenção no patrimônio edificado) liberta dos liames da ciência e procurar identificar a pertinência da filosofia no seu trato, notadamente pela matriz fenomenológica.

1. Arte, Ciência e Filosofia no Restauro

Conforme vimos, segundo La Regina, a preocupação central dos restauradores sempre foi a recuperação da “autenticidade”. A questão que se coloca, portanto, inicialmente reside nas diferentes acepções do conceito de autenticidade, o qual conferiria à peça um atributo de verdadeira. Enquanto para os esteticistas, a verdade estaria na própria imagem ou na unidade de estilo, para os historicistas, ela estaria na manutenção da matéria como documento histórico, como única e efetiva sobrevivente daquele momento histórico ou, ainda, na imagem recuperada, ao modo da época, coisa que se

⁷ Convém lembrar que o trabalho de Viollet-le-Duc não valorizava apenas as formas, mas, antes a relação entre as formas e as soluções técnico-construtivas. Quando aqui nos referimos ao aspecto “esteticizante” ligado à obra de Le Duc, estamos nos referindo à sua busca pela “unidade de estilo”.

⁸ Segundo o qual as lacunas poderiam ser completadas por elementos de mesmo estilo, por analogia com outras obras de mesmo estilo ou por “sugestões” formais compositivas apreendidas no exame da composição da própria obra.

⁹ Segundo a qual as lacunas poderiam ser completadas por similares resultantes da compreensão dos documentos históricos da época e da situação do bem a ser restaurado na “cadeia” evolutiva daquele estilo e daquela época.

acreditava perfeitamente possível pelo acurado exame da evolução histórica do tempo e lugar onde o bem se situava. Para a fenomenologia heideggeriana, no entanto, a verdade não está nem em uma coisa nem na outra. Ao abordar a questão da arte, Heidegger a entende como *desvelamento da verdade* (HEIDEGGER, 1975), e Gadamer, na sua hermenêutica, como a *compreensão e a correta interpretação que tem como fonte a experiência humana de mundo* (GADAMER, 2004/ I), conforme vimos no capítulo anterior¹⁰. Fato é que a abordagem positivista do restauro não consegue superar as grandes contradições que o método científico instaura quando tenta “recuperar” o passado ou manter o suposto “documento” histórico. Afinal, ao fazer pelo artista, buscando a re-integração total da imagem da obra, estamos sendo verdadeiros ou iludindo o fruidor, alterando a própria obra? Ou, ao mantermos a obra intacta, porém ruída, não estamos alterando sua “verdade” expressiva deixando-a inacabada ou lacunar? Temos certeza de que a matéria que permanece é realmente um documento, ou seria apenas o legado de uma geração posterior, cuja “contribuição” à obra desconhecemos? Ou ainda, na restituição filológica, seria “verdadeiro” recuperar uma feição “à moda” sem mesmo sabermos se aquela obra algum dia teve aquela feição? Esses e outros paradoxos vão desfilar em vários capítulos desta tese, mas, no momento essas indagações bastam para relativizar o conceito de “verdade” que o método positivista não conseguiu estabelecer ao tratar do bem artístico e histórico. Somam-se a isso outras questões correlatas como a da primazia da arte, dentre outras importantes do pós-guerra tratadas por Pane, Argan Bonelli, dentre outros, as quais trataremos adiante nesta tese.

É sabido, pelos estudos relacionados à Filosofia do Conhecimento, que o desenvolvimento científico se dá por substituição, onde cada novo avanço científico institui novas verdades sobre a compreensão de determinado fenômeno¹¹. Na arte e na filosofia, entretanto, não há esse desenvolvimento, mas uma acumulação reflexiva, não havendo como uma forma de expressão ou pensamento “substituir” a outra ou ser “melhor” que aquela. A pretensão de verdade da arte é diferente da pretensão científica,

¹⁰ Gadamer faz sérias críticas em relação ao historicismo objetivista na questão do estabelecimento da verdade: “Para o historicismo objetivista, a historicidade do objeto é uma ilusão a ser superada; o objeto ‘verdadeiro’ situado além das ilusões não é histórico.” (GADAMER, 2003, p. 70).

¹¹ “Antes das leis de Newton serem descobertas, elas não eram ‘verdadeiras’; daí não se segue, porém, que fossem falsas, nem que seriam falsas se, do ponto de vista ôntico, nenhuma descoberta fosse mais possível. Do mesmo modo, essa ‘limitação’ não contém uma diminuição ser-verdadeiro das ‘verdades’.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 296).

mas não inferior. É uma maneira diferenciada da necessidade humana de criar uma ordem no mundo, à qual nos referimos anteriormente. Deleuze e Guatari (DELEUZE e GUATARI, 1992, capítulo 8), a partir dessa necessidade humana de ordenar o caos, reconhecem que essa ordenação se faz a partir de “planos que cortam o caos”. Para eles, o corte da Filosofia cria o plano de imanência e busca *variações* (conceitos); o corte da ciência cria o plano de referências (coordenadas) e busca *variáveis* (funções); o corte da arte cria o plano da composição (moldura) e busca *variedades* (percepções e sensações). Enquanto a ciência investiga o estado das coisas, a filosofia se ocupa de *acontecimentos*. A primeira trabalha com variáveis dependentes (unidas pela equação), examinando um estado das coisas sobre um sistema de referência, enquanto a segunda trabalha com variações inseparáveis e acontecimentos sobre um plano de imanência (aquilo que dá fundamento e coesão aos conceitos que se estabelecem). A perspectiva científica, embora se pretenda universal, traz sempre uma relatividade daquilo que ela considera como verdadeiro, sendo, na verdade, apenas a verdade do relativo (muitas vezes resultado do método empregado na experimentação ou do sistema científico da época). As funções são sempre resultados do estado de coisas que levam a proposições científicas, se constituem em proposições lógicas.

No *acontecimento*, a “virtualidade” se torna consistente, a entidade em exame se forma sobre um plano de imanência que corta o caos e, apesar de imaterial, incorporeal e invisível, ela se torna real apesar de não ser atual, ideal sem ser abstrata. Segundo Brandão é aí que a filosofia toca a obra de arte:

A arte [...] presentifica um mundo e espiritualiza o real. Essa mediação espiritual a mantém, além do dado sensível e imediato da estética, aberta como um enigma inesgotável e só provisoriamente solucionado nas sucessivas e cambiantes verdades que a reflexão filosófica nela engendra através da história. (BRANDÃO, 1999, p. 113).

Para o autor, a obra de arte por si só não nos fornece os operadores para nela mergulharmos, os quais nos seriam fornecidos pela abordagem filosófica. Nesse aspecto, entretanto, ele nos chama atenção para que embora esses operadores venham da filosofia, não devem vir de uma filosofia exterior à obra, como algo imposto a ela, mas da sua própria espessura como obra de arte, o que por sua vez remete à consciência estética da hermenêutica gadameriana. A composição dessa espessura da obra é feita de um bloco de sensações que nela se conserva, isto é, segundo a visão deleuziana, uma

soma de *perceptos*¹² e *afectos*¹³. Pela fenomenologia já estendemos o nosso entendimento do que seja o *percepto* e sua estreita integração com o *afecto*, não mais centrados apenas no objeto de referência, mas na nossa relação com ele.

Ao tentar buscar uma definição que dê conta de explicar universalmente um fato ou um fenômeno, a ciência precisa abstrair do ente real para substituí-lo pelo típico ou pelo “genérico”. Ao fazê-lo assim, empobrece a experiência, o vivenciamento pessoal e mesmo a riqueza de estímulos do *acontecimento* real. A simplificação imposta pelo método científico pode levar a esquematismos empobrecedores ou à perda de expressão de cada caso. Por exemplo, ao tentar criar um procedimento analítico que dê conta do entendimento da paisagem, o método chamado por Maria Elaine Kholtdorf de “*Desempenho Topoceptivo na Representação Geométrica Secundária*” (KHOLSDORF, 1996, capítulo 5) retira toda a emoção que uma paisagem traz consigo, a “isolando”¹⁴ de uma importante forma de relacionamento do homem com seu mundo.



FIGURA 2.2. Apesar da semelhança de escala e tipologia, as casas do interior nordestino são únicas em cada expressão individualizada, impossível de serem reduzidas a esquemas perceptivos (Fonte: MARIANI, 1987)

¹² Segundo “*O que é filosofia*”, resumidamente, percepções que não se restringem apenas no objeto.

¹³ Segundo “*O que é filosofia*”, resumidamente, “o *afecto* não é afeto [...] o *afecto* não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 224).

¹⁴ “Isolar” é inclusive um procedimento típico do método científico. Á fenomenologia não interessa “isolar”, mas, ao contrário, a ela interessa “integrar”.

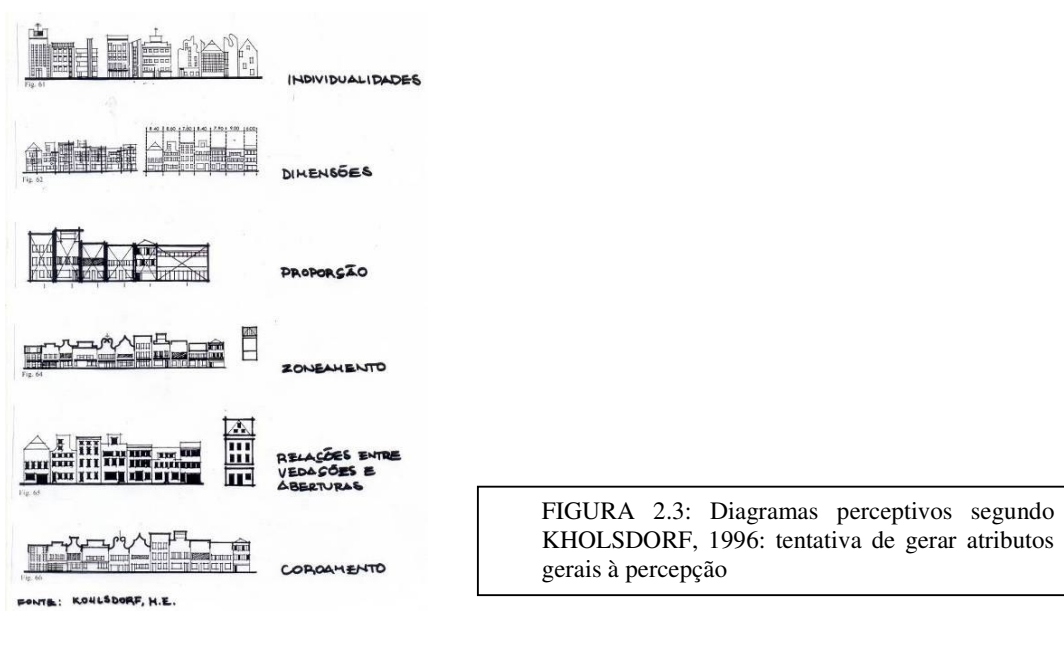


FIGURA 2.3: Diagramas perceptivos segundo KHOLSDORF, 1996: tentativa de gerar atributos gerais à percepção

Tal “redução” se contrapõe à multiplicidade que a abertura cria e também à diversidade dos campos possíveis da própria experiência e do conhecimento. Embora muitas vezes estivéssemos interessados em um ou outro aspecto da experiência temos que entender que as possibilidades de compreensão são várias e de várias ordens¹⁵. Esta seria, inclusive, para Gadamer, a origem da resistência com relação à pretensão da universalidade da metodologia científica, e que gera uma outra atitude, cujo

[...] propósito seria rastrear por toda parte a experiência da verdade, que ultrapassa o campo de controle da metodologia científica e indagar por sua própria legitimação onde quer que se encontre. É assim que as ciências do espírito acabam confluindo com as formas da experiência que se situam fora da ciência: com a experiência da filosofia, com a experiência da arte e com a experiência da própria história. São modos de experiência nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metodológicos da ciência. (GADAMER, 2004/ I, p. 30).

Apenas a título de exemplo, outra forma de “redução” típica da abordagem contemporânea do restauro utilizada por alguns grupos é o “esquematismo”¹⁶ formal que, à guisa de não interferir na paisagem ou no objeto histórico, buscando uma suposta

¹⁵ “Assim, a posição de um único objeto no sentido pleno exige a composição de todas essas experiências em um único ato político.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 109).

¹⁶ Baseado nos recursos de *anastilosi* e *tratteggio*, mas que, usados acriticamente e em diferentes escalas e situações, se distanciou de sua aplicação original de re-integrar pequenas escalas, restabelecendo a leitura total sem se tornarem uma “falsa” intervenção.

“neutralidade”, acaba abdicando do momento presente de participar do desenvolvimento da história.



FIGURA 2.4: Casa à rua Saldanha da Gama, Salvador: O critério de simplificação (Foto: Odete Dourado)

Toda esta argumentação significa que o restauro pode prescindir da ciência ou do método científico? É claro que não. O que os argumentos apresentados buscam trazer à luz é de que só que a ciência não consegue, *per si*, dar conta de toda a problemática do restauro, apesar de ser necessária no momento da intervenção empírica. Aliás, nem mesmo a filosofia e nem a arte, por si sós, também darão conta do problema. Como uma vertente extremamente complexa da ação humana, a preservação patrimonial tem que lançar mão de todo o arsenal que o conhecimento humano desenvolveu, de maneira combinada e integrada, sem o qual não conseguirá abordar suficientemente o problema. Trata-se de um conhecimento transdisciplinar¹⁷ por excelência que incorpora as ciências exatas, as ciências humanas, as ciências sociais aplicadas, as tecnologias, indo desde a história e as belas artes (de onde reivindica seu berço) até a política (que decisões se toma sobre o patrimônio e quem as toma) e sociologia (como a sociedade “legítima” algo como patrimônio, decisão fundamental para sua preservação), passando pelas tecnologias construtivas.

¹⁷ Entendemos aqui por “transdisciplinaridade”, algo que vai além do “interdisciplinar” ou “multidisciplinar”, pois não se trata apenas de integrar conhecimentos ou aborda-lo a partir de vários pontos de vista, mas usá-los na construção de uma nova forma de conhecimento.

As técnicas derivadas do método científico, é claro, entram em diversos pontos dessa cadeia de conhecimentos entrelaçados. O conhecimento do comportamento das estruturas e dos materiais, as matemáticas, geometrias, dentre tantos outros ramos das chamadas ciências exatas (as quais, em um primeiro momento, seriam as “beneficiárias” diretas desse método) são parte integrante dos processos de preservação. Essas ciências exatas apenas não podem se exercer autonomamente, mas relativizados pelas outras formas de conhecimento e abordagem de problemas. Nesta tese, reforçamos o método fenomenológico no sentido de criar um elemento atrator dessa transdisciplinaridade, polarizador das diversas abordagens.

2. Abertura e adequação do método fenomenológico

A tentativa desta seção é, portanto, a de demonstrar como o método fenomenológico pode nos ajudar a superar as contradições e paradoxos do problema da intervenção no patrimônio, da maneira como ele se nos apresenta hoje. Na medida em que o método supera questões relacionadas à suposta intenção original do autor ou o idealismo da obra de arte (a partir da fruição da coisa como ela se nos apresenta), ela busca ultrapassar os problemas e contradições do restauro e os limites de sua resolução no idealismo e no positivismo. Através da abordagem fenomenológica espera-se superar também as contradições entre estética *versus* história, técnico *versus* leigo e os diversos conceitos *movediços* que lhe são inerentes¹⁸. Espera-se ainda que a abordagem fenomenológica ancorada na idéia de significação ajude a superar a atitude dos que usam o pré-existente apenas como ponto de partida do seu próprio desenho. A abertura fenomenológica ajuda ainda a combater a tentação de uma abordagem unitarista que tente estabelecer critérios universais que dêem conta de todas as manifestações artísticas. Além disso, ao entender que cada intervenção no patrimônio será sempre, de alguma maneira, uma

¹⁸ Consideramos aqui como *conceitos movediços*, aqueles que só se permitem vislumbrar por aproximações, que não se sustentam em um exame próximo, não conseguem atingir uma consistência objetiva. Como se determina, objetivamente, o que é a cultura de um povo? Como se captura a memória se ela se transmuta a todo o momento, adquirindo matizes e contrastes dependendo de quem lembra e sob quais circunstâncias lembra? *Conceitos movediços* são, portanto, aqueles que resistem a uma tentativa de definição estática. Aliás, esse processo de definição tem seu similar no método científico no Princípio da Indeterminação de Heisenberg, quando o cientista nos revela que o objeto em exame “muda” suas características de acordo com o método ao qual é submetido (o que tem profunda convergência com a fenomenologia...)

recriação, o método fenomenológico ajuda a combater a homogeneidade que as Cartas Internacionais de Restauro ensinaram criar como verdadeiras “cartilhas”.

Ao recolhermos as lições dos capítulos anteriores e seus apontamentos, torna-se importante a criação de quatro eixos balizadores que fundamentarão os capítulos seguintes, os quais passaremos a expor a seguir.

2.1. QUANTO ÀS FORMAS DE RELAÇÃO

Para a tese que queremos desenvolver, uma das palavras-chave é *relação*, da qual nos ocupamos logo no Capítulo 1, a qual está na base do método fenomenológico e por trás da idéia de *Desenho Contextual*, termo no qual sintetizamos a nossa proposição. O *Desenho Contextual* pretende entender a nossa relação/ intervenção no patrimônio se fundando a partir das *relações existenciais* que com ele estabelece a *pre-sença* (o ser lançado no mundo, nos *modos próprio e impróprio*) na sua existencialidade espacial e temporal.

Como uma das primeiras características dessa relação, podemos evocar a *abertura*. O conceito heideggeriano de *abertura* baliza toda a argumentação de *Ser e Tempo*. A *abertura* é que permite ao ser se relacionar com o mundo e a se descobrir a si próprio, com uma constante função reveladora. É por essa revelação que as coisas se mostram em sua *verdade*. No entanto, para que essa abertura e essa revelação se exerçam é preciso que o ser se dirija em direção aos entes, na forma de uma *pro-jeção* (APONTAMENTO 1.7). Ao realizar esse movimento, o ser se aproxima do objeto e estabelece com ele um *pacto*, a partir do qual se cria uma interação significativa e a relação se confirma. Se a *abertura* é característica do ser-no-mundo, no seu movimento em relação às coisas que lhe vem ao encontro, cabe também aos bens considerados como patrimônio promover uma abertura (APONTAMENTO 1.26) sem a qual a relação não se vincula. Essa *abertura* do patrimônio é propiciada sob diversas formas, seja através do mundo instituído pela obra de arte (APONTAMENTO 1.1), seja pela perspectiva da temporalidade que não o (en)cerra no presente (APONTAMENTO 1.14). De certa maneira, esse entendimento vem lançar novas luzes aos pilares clássicos da preservação, a instância estética e histórica, considerando que ambos devem permanecer

abertos, não se fechando nem quanto a sua forma, nem quanto ao seu ser histórico. Sobre o caráter dessa abertura é claro que se exige uma reflexão mais profunda e ela é, em última instância, o objeto desta tese.

A abertura da forma não implica é claro que toda nova intervenção está liberada. Ao contrário, dado ao caráter de *relação*, toda intervenção na forma deve ser fundamentada criticamente. O balizamento crítico é dado pelo próprio método fenomenológico, o qual admite que a forma não está encerrada em seu conteúdo original e que a sua sobrevivência ao tempo necessariamente não pode prescindir de uma intervenção sobre ela (se conservação, restauração ou intervenção, voltaremos a discutir mais tarde). *A questão que colocamos com relação à abertura da forma se dá em dois níveis: primeiro, da abertura de seu significado e, segundo, da sua peculiar possibilidade de intervenção, decorrente da singularidade expressiva de cada modalidade artística e de sua necessidade específica de recomposição.*

Com relação à *abertura do tempo*, entendemos a possibilidade que o bem patrimonial tem de co-existir significativamente com o homem e a sociedade contemporânea e permitir a presença do passado a partir do presente. *Ou seja, a abertura do tempo não está no passado, mas no presente do ser com relação ao seu devir.* Sobre essa questão da temporalidade cabe ainda complementar algumas reflexões, pois a grande mensagem de *Ser e Tempo* é exatamente que *o ser é tempo*. Apesar de vivermos sob uma tradição histórica e de fatores naturais que ocorrem em nossa existência e em nosso mundo, a experiência se dá no tempo, a partir da abertura que o mundo propicia e a partir da qual, pela temporalidade, vamos experimentando¹⁹. É a espessura histórica do ser que lhe permite o confronto com o mundo que se lhe abre, mas essa abertura só ocorre quando confrontada com o presente: a síntese perceptiva é uma síntese temporal (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 321). Dessa maneira, a idéia de “intemporal” ou “eternidade imobilizada” que o senso comum às vezes se cola ao bem patrimonial não faz sentido, pois o “intemporal” é uma idéia intelectualmente adquirida e que não encontra respaldo na temporalidade do ser: aquilo que é de todos os tempos não é, na verdade, de tempo algum (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 525). A abertura do tempo resulta exatamente

¹⁹ “Aquilo que se transforma chama muito mais a atenção do que aquilo que continua como sempre foi. Essa é uma lei geral da nossa vida espiritual. Assim, as perspectivas que resultam da experiência da

dessa condição existencial: ele nunca está completamente constituído, ele está sempre *se fazendo*²⁰ e, portanto, “não é um objeto do nosso saber, mas uma dimensão do nosso ser” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557). Ao concebermos a temporalidade dessa maneira, é-nos impossível entendê-la como uma sucessão de presentes em linha, como se o patrimônio que hoje está aqui na realidade pertencesse a outro tempo. De fato, o presente não se encerra em si mesmo, mas se expande em direção a um passado e a um devir, não existindo, portanto, qualquer possibilidade de “congelamento” de um bem.

É a *abertura* que propicia a *vivência*. A idéia de vivenciar traz consigo algumas noções que fazem jus ao exame mais próximo:

- A noção de co-existência, de uma unidade que se estabelece entre nós e aquilo que vivenciamos, no seu *acontecimento*;
- A noção de

[...] imediaticidade com que se aprende algo real, em oposição àquilo que se pensa saber, mas para o qual falta a credencial da vivência própria, quer porque a tenhamos recebido de outros, porque venha do ouvir falar ou que o tenhamos deduzido, suposto ou imaginado. O vivenciado é sempre o que nós mesmos vivenciamos. (GADAMER, 2004/I, p. 105).

Por essa abordagem, por exemplo, podemos retornar ao tema da temporalidade, observando que, na medida em que o passado não é o momento de nossa vivência, as peças que vêm de outros tempos só podem ser vivenciadas por nós no presente e se lhe reintegramos o sentido, como unidades de significação;

- A noção de *condensação* (materialização de significados, concretização) a qual ocorre a partir da unidade significativa e que nos liga ao vivido, conferindo-lhe um sentido para nós;
- A noção de *intensificação* como se o *acontecimento* ganhasse um “brilho” momentâneo com relação a outras coisas de nossas experiências, no momento em que ocorre;

mudança histórica estão sempre correndo o risco de ser distorcidas, por esquecerem a ocultação do permanente.” (GADAMER, 2004/I, p. 32).

²⁰ “O tempo constituído, a série de relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua *passagem* que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é o espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 556).

- A noção de que a vivência não é um fato isolado, mas possui uma “referência interna com a vida” (GADAMER, 2004/ I, p. 113), ou seja, uma relação recíproca entre o momento e o todo da própria vida.

É, portanto, característica básica do vivenciar o sentimento que *ele se destaca da continuidade da vida e nela volta a se integrar*. Essas características a colocam muito próximas da experiência estética e da experiência do sagrado, todas três iluminadas, fundantes e transformadoras (GADAMER, 2004/ I, p. 116; ELIADE, 1959; APONTAMENTO 1.2.) e todas elas relacionadas com o patrimônio. A vivência a que nos referimos, portanto, não é a vivência cotidiana, banal, mas aquela que ocorre em momentos especiais como, por exemplo, quando nos defrontamos com o patrimônio dotado de sentido (para nós ou pela tradição). Só a co-existência pessoal com o patrimônio faz com que, através da intensificação de nosso sentimento/ conhecimento presente no momento em que o vivenciamos engendre um sentido transformador para nós e nossas vidas.

A *vivência* sempre ocorre em um *contexto*. A vivência, a experiência estética, a experiência do sagrado, todas elas ocorrem em um tempo e um espaço determinados, portanto, em um *contexto* (APONTAMENTO 1.6). Já vimos em “*A Origem da obra de arte*” que a experiência estética da Arquitetura se dá a partir da revelação que acontece entre *Terra e Mundo*, pois a obra de arte faz com que as relações que o edifício estabelece com o lugar onde se ergue e a matéria com o qual é feito possam exprimir uma *forma forte*, conceito que aqui cunhamos buscando remeter à síntese formal que concretiza o espiritual, ao qual retomaremos mais adiante. Além daquele expresso na imagem de Heidegger, são vários os tipos de contexto inerentes ao trato com o patrimônio, os quais também se apresentarão sucessivamente nesta tese. Por ora, vamos lembrar de dois outros, fundamentais para a situação da problemática do patrimônio.

O *contexto sócio-cultural* é parte da experiência do ser do mundo, estando mesmo subjacente a ela, não sendo apreendido pelo ser nem como um objeto, nem como uma terceira pessoa (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 486), mas como um fundamento existencial. Ele cria conteúdos latentes que se manifestam quando nos relacionamos

com as coisas e o mundo²¹. Conjuntamente com o mundo natural, o contexto sócio-cultural molda a nossa forma de existir e é também moldado por nós. Exatamente porque esse contexto não é algo exterior a nós, mas algo que nós reconhecemos como sendo nós próprios, o patrimônio de nossa comunidade também se agrega a nós, criando a sensação de identidade e estabelecendo a ponte entre nós e nosso círculo comunal. O contexto sócio-cultural, portanto, media a nossa relação com o patrimônio e sua fruição, sendo tão forte que, muitas vezes, pode estabelecer uma preponderância do modo *impróprio* sobre o modo *próprio*, conforme vimos no Capítulo 1 (APONTAMENTOS 1.16 e 1.17). Há que se ter o cuidado, no entanto, de não se cair na ilusão de que esse contexto é algo estável e único. Ao contrário, ele próprio se constitui em um *campo de forças* advindas de múltiplos e diferentes agentes, fontes e direções, as quais se confrontam, se somam, se desequilibram e se re-equilibram em um processo dinâmico ao qual estamos expostos e do qual recebemos influências. O patrimônio é profundamente sensível a esse jogo exatamente pela sua posição de fronteira entre os domínios do conhecimento e sua forte presença sócio-cultural, restando que a forma de sua preservação é, na verdade, resultante desse jogo de forças (APONTAMENTO 1.22).

Corolário do contexto sócio-cultural é o *contexto formado pela polaridade tradição/espírito de época* (APONTAMENTO 1.20). A questão da tradição²² já foi exaustivamente examinada na terceira seção do Capítulo 2 e, como o espírito de época, modela os pré-conceitos de quem interpreta ou vivencia o patrimônio. Como vimos anteriormente²³, a maneira como lidamos com o patrimônio é profundamente influenciada pelo *zeitgeist*.

A questão do contexto que emerge a partir desses dois pontos é, portanto, central para a preservação do patrimônio, especialmente porque esta tem como um de seus problemas centrais, a *transposição de contextos*, posto que nem o mundo físico e nem a realidade sócio-cultural que ensejaram o bem patrimonial a existir daquela maneira existem mais.

Se o contexto é concebido dessa forma, como um campo de forças onde as relações se estabelecem, é importante entender como se dá o confronto ou o diálogo entre elas. A

²¹ Por exemplo, estabelecendo, em cada grupo diferenciado inclusive os limites entre o que são público e privado, impróprio e próprio (APONTAMENTO 1.13).

²² E também exemplificada na sua relação com o patrimônio no APONTAMENTO 1.19.

primeira relação dialogal que o patrimônio estabelece é naquilo que se lhe constitui onticamente no seu *modo* patrimônio, ou seja, a sua propriedade de se destacar, como figura, sobre diferentes fundos, sejam eles o da cotidianidade, o da continuidade indiferenciada do espaço físico ou da historicidade²⁴. *O primeiro diálogo que o patrimônio propõe é a forma com que ele se destaca da homogeneidade do espaço e do tempo*. O entendimento das razões pelas quais ele se destaca e da maneira pela qual ele o faz são peças importantes para tentar apreendê-lo em seu significado e sua abertura.

A segunda relação dialogal se estabelece na interatividade. De acordo com Gadamer, a condição inicial para que se estabeleça um diálogo é a de que um interlocutor não passe ao largo do outro. Segundo os gregos, a *dialética* apresenta uma orientação para o aberto, objetivando, como sua meta, uma compreensão maior das coisas e do mundo. A partir daí, entendemos que centrar a visão apenas no objeto patrimonial, se alienando dos diferentes discursos e das diversas pressões que sobre ele se exercem, significa reduzir sua significação e sua abertura, se fechando ao diálogo. *O segundo diálogo no patrimônio é, portanto, deixar falar as forças que com ele interagem, e a partir daí desenvolver uma condição crítica que subsidie a preservação desse objeto patrimonial que sem essas forças não fariam sentido ou até mesmo lhe retirariam o sentido*.

2.2. QUANTO AO MÉTODO

O segundo eixo balizador de nossa tese é aquele que diz respeito ao método, de base heideggeriana e que se prolonga na investigação da problemática de interpretação e compreensão da hermenêutica de Gadamer, a qual, por sua vez, também se funda em Heidegger. Assim, e por todo o desenvolvimento que vimos fazendo até agora, podemos destacar dois pontos importantes que, a nosso ver, caracterizam o método que vimos utilizando: “a prioridade da interpretação sobre o conhecimento teórico e o deslocamento da noção clássica de verdade.” (NUNES, 1999, p. 83).

²³ APONTAMENTO 1.25 e como veremos também no Capítulo 4.

²⁴ “Sem essas construções comuns, aquela excelência da *arché* não se distinguiria. Sem o monumento, os acontecimentos do passado não seriam recompostos dentro da significação que dá a ele sua dimensão histórica. Nossa historicidade autêntica só se dá nesta díade entre a figura do monumento e o fundo das demais construções. É isto que, analogamente, fazemos com o tempo, ao fixarmos os dias festivos como o Natal, a Páscoa, o Carnaval, o Dia da Independência ou a data de nosso aniversário. Esses paradigmáticos

Sobre o primeiro ponto, já destacamos a importância do resgate da filosofia e da arte e a relativização do método científico, no início deste capítulo. Ainda sobre esse ponto, destacamos a importância de se trabalhar o patrimônio como um *campo de relações*, a partir das quais se estabelece a sua compreensão, olhando com suspeita as teorias apriorísticas que sobre ele se lançam. Sobre o segundo ponto procuramos afastar qualquer pretensão a um conhecimento objetivo que levasse a supostas verdades, posto que a *hermenêutica não busca revelar a verdade do texto, mas lhe apreender o sentido*²⁵.

Para que o método possa ser aplicável, da maneira como o vimos utilizando, é ponto de partida a necessidade de que as coisas possibilitem a atribuição de um sentido, ou seja, investigar a sua significação. Acreditamos que só há abertura e pacto possível entre o fruidor e o patrimônio se este tiver um sentido para aquele²⁶. A questão da significação também traz consigo uma abertura, essencial ao método, na medida em que entendemos que não existe um significado único e universal, mas vários deles, advindos dos modos particulares a partir dos quais ele é experimentado (APONTAMENTO 1.22). Da mesma forma, não há metodologia única de intervenção, mas no nosso entendimento todas elas devem levar em conta a questão de dotação de sentido, sob pena de esvaziar aquilo que se abre na historicidade do monumento (APONTAMENTO 1.23). O significado do bem patrimonial, entretanto, não parte apenas da sua história (APONTAMENTO 1.28) ou da sua esteticidade, mas da integração dessas duas formas de apropriação (APONTAMENTO 1.29), se estabelecendo ainda sobre uma série de referências, sejam elas de natureza espacial (APONTAMENTO 1.3), de conceitos prévios (APONTAMENTO 2.1) emanados do mundo sócio-cultural ou pessoal, em suas vivências e memória (APONTAMENTOS 1.13 e 1.15).

dias de comemoração só adquirem sentido diante do caráter amorfo dos demais em que transcorremos nossa experiência diária.” (BRANDÃO, 2006, Parte 2)

²⁵ “O objeto a ser compreendido – texto, evento histórico, objeto artístico ou arquitetônico – oferece-se sempre dentro de uma infinita opacidade e só pode ser apreendido de forma parcial e inesgotável.” (BRANDÃO, 1999, p. 118.)

²⁶ Levantamos, inclusive, que a perda de sentido é um dos principais problemas pelo qual passa a preservação no APONTAMENTO 1.5.

Alguns perigos, no entanto, se apresentam à compreensão/ interpretação (e seu rebatimento na preservação) que necessitam ser apontados para o uso adequado de nosso método²⁷:

- O perigo historicista acontece quando colocamos o “*contexto no lugar do texto*”, ou seja, quando tentamos entender o bem patrimonial não como ele se apresenta hoje a nós, mas como ele era e se portava no contexto onde ele nasceu²⁸. Este é o perigo que conduz ao embalsamento e a mumificação do bem e que também conduz a sua apropriação excessivamente setorial (geralmente pela indústria do turismo) e que, ao tentar lhe recuperar a “verdade” do significado, acaba por lhe retirar quase todo ele;
- O perigo psicológico acontece quando, na preservação, procuramos interpretar a intenção do autor ou o espírito da época em uma forma de congenialidade que é mais pretensiosa do que possível. O próprio Brandi já nos alertava para o perigo dessa atitude, ao condenar a tentação do restaurador de fazer “como” o autor;
- O perigo objetivista²⁹ acontece quando se procura derivar o sentido do bem a ser interpretado a partir apenas dele próprio, “*tornando-o independente do autor, do contexto e do intérprete*”. Segundo Brandão, esta tentação acaba por promover um insulamento da obra de arte e da Arquitetura, especialmente aquele que se verifica nos museus e galerias de arte³⁰;
- O perigo relativista, próximo ao historicista, acontece quando obliteramos nosso modo próprio de interpretação pela tentação de relativizar sempre a obra ao seu contexto original. Por esse perigo substituímos a fruição/ intervenção do presente pelo excesso de zelo pelo suposto documento;

²⁷ Os cinco primeiros foram trabalhados a partir daqueles apresentados por Carlos Antônio Brandão em BRANDÃO, 1999, p. 115, 116. A eles acrescentamos os últimos três.

²⁸ “Para a consciência histórica já não se trata, como para Palladio ou para Corneille, de adotar imediatamente o modelo clássico, mas de conhecê-lo como um fenômeno histórico que somente se compreende a partir de sua própria época. Mas nessa compreensão sempre haverá algo *mais* do que a reconstrução histórica do ‘mundo’ passado ao qual a obra pertenceu. Nossa compreensão há de conter sempre, ao mesmo tempo, a consciência da própria filiação da obra ao nosso próprio mundo. A isso corresponde uma co-pertença da obra ao nosso mundo.” (GADAMER, 2004/I, p. 384).

²⁹ BRANDÃO chama a este perigo de “positivista”, mas preferi reservar este termo para as posturas esteticistas e filológicas do limiar dos séculos XIX e XX.

³⁰ “Não somente o conceito, mas também a expressão mesma ‘objeto histórico’ me parecem inúteis. O que pretendemos designar com essa expressão não é um ‘objeto’ mas uma ‘unidade’ do ‘meu’ e do ‘outro’. Torno a insistir mais uma vez: toda compreensão hermenêutica começa e termina com a ‘coisa mesma’ [...] Um objeto que nos chega através da história não é simplesmente um objeto que se possa discernir de longe, mas sim o ‘centro’ no qual *o ser efetivo da história e o ser efetivo da consciência histórica* aparecem.” (GADAMER, 2003, p. 71).

- O perigo subjetivista acontece quando a balança pende para o lado do leitor/restaurador que impregna o bem patrimonial com sua própria e exclusiva interpretação ou quando, no processo de intervenção, minimiza a presença da sua historicidade para fazer valer sua própria intencionalidade;
- O perigo positivista acontece quando se acredita poder trabalhar o bem apenas pelo método científico, sobre supostas bases “seguras” que a ciência ou o método analítico pudesse lhe fornecer. Aqui se enquadram tanto o método filológico quanto o método de recomposição da unidade estilística citados no início deste capítulo;
- O perigo idealista aparece, no patrimônio edificado, naquilo que tange ao culto à imagem³¹ ou a matéria como se elas fossem, respectivamente, os centros da expressão artística ou da historicidade do objeto. Esta discussão também será retomada com mais profundidade nos capítulos seguintes;
- O perigo do senso comum aparece na suposta “verdade” superficial assimilada coletivamente ou na superficialidade do gosto ou do juízo comum. Segundo Vico (conf. Gadamer), o senso comum não se alimenta do verdadeiro, mas do verossímil e não é resultado da capacidade de universalização do ser, mas do sentido que lhe institui a comunidade (GADAMER, 2004/ I, p. 57), como uma “suposta” verdade assumida por ela, apresentando assim e antes de tudo uma função social. Como sua conseqüência, a questão do *gosto* pode também ter ser abordada a partir do senso comum, o que confere a este um atributo muito mais moral do que estético (GADAMER, 2004/I, p. 74). O *gosto*, assim situado, presidiria certa “facilidade” de aceitação e inserção social acrítica e muitas vezes tão assimilada pelo indivíduo que ele não consegue mais distinguir seus gostos pessoais do coletivo³². Assim, embora o *gosto* até possa ser considerado como uma forma de conhecimento ele não teria a profundidade do conhecimento resultante da experiência estética³³, posto que se postaria na superfície do senso comum.

³¹ Esta concepção nasce do entendimento da obra como algo imanente dela própria e até mesmo transcendental (como no conceito kantiano de *gênio*)

³² “Em suas marcantes exposições, Platão nos mostra em que consiste a dificuldade de sabermos o que não sabemos. O que torna tão difícil reconhecer que não se sabe é o poder exercido pela opinião vigente. É a opinião aquilo que impede a pergunta. Essa carrega em si uma forte tendência a se expandir. Ela gostaria de ser sempre opinião comum, e a palavra que entre os gregos designava a opinião, *doxa*, significa ao mesmo tempo a decisão alcançada pela maioria na reunião do conselho.” (GADAMER, 2004/ I, p. 477).

³³ “Fica de fato muito evidente que o conceito de gosto perca o seu significado quando o fenômeno da arte passa a ocupar o primeiro plano. Em face da obra de arte, o ponto de vista do gosto é secundário. Em contraste com a obra de arte genial, a sensibilidade seletiva que o constitui possui uma função muitas

Do exame desses perigos, podemos verificar que compreender estética e historicamente não se dá a partir de uma congenialidade, nem a partir de algo que seria imanente ou transcendente ao próprio objeto, nem ainda o esforço analítico, mas a consciência da filiação da obra a nosso mundo. A tarefa hermenêutica, a qual estamos tentando ligar à fruição/ intervenção do objeto patrimonial, é a de fundir os horizontes desse patrimônio com os horizontes do fruidor/ interventor. Gadamer questiona, inclusive, se existiriam de fato dois horizontes, um como origem e outro como destino de um deslocamento e se, ainda e por conseqüência, se existiriam horizontes fechados dos quais não conseguiríamos sair ou no qual não conseguiríamos entrar. Para ele,

Assim como cada um de nós jamais é um indivíduo solitário, pois está sempre se compreendendo com os outros, também o horizonte fechado que cercaria uma cultura é uma abstração. A mobilidade histórica da existência humana se constitui precisamente no fato de não possuir uma vinculação absoluta a uma determinada posição, e nesse sentido jamais possui um horizonte verdadeiramente fechado. O horizonte é, antes, algo que no qual trilhamos nosso caminho e que conosco faz o caminho. Os horizontes se deslocam ao passo de quem se move. Também o horizonte do passado do qual vive toda a vida humana e que se apresenta sob a forma de tradição, que já está sempre em movimento. Não foi a consciência histórica que colocou inicialmente em movimento o horizonte que tudo engloba. Nela esse movimento não faz mais que tomar consciência de si mesmo (GADAMER, 2004/ I, p. 402) .

O próprio sentido de deslocamento pressupõe que estejamos presentes naquele outro lugar para onde vamos, não se constituindo, portanto, em uma abstração do ser que investiga, mas ao contrário, numa consciência de si próprio na perspectiva da tradição. Não há, portanto, como nos alienarmos de nós próprios no processo de compreensão, seja ela histórica ou artística.

2.3. QUANTO À PRESERVAÇÃO

Ao utilizarmos a ferramenta da hermenêutica na preservação, estamos entendendo que para fruir ou intervir em um bem patrimonial devemos, antes de tudo, compreendê-lo. Sem essa compreensão, da maneira como ela nos é apresentada pela hermenêutica, não

vezes niveladora. O gosto evita o que é incomum ou monstruoso. É um sentido superficial e não quer se haver com o que há de original em uma produção artística.” (GADAMER, 2004/ I, p. 100).

se estabelece uma relação entre sujeito e objeto e, portanto, fenomenologicamente, ela não acontece. É a partir dessa compreensão também que se estabelecem as bases com as quais interagimos com o bem patrimonial seja na forma de fruição ou na forma de intervenção. Da maneira como é construída por Gadamer, a hermenêutica se funda na abertura do sentido do texto e na presença relacional entre o sujeito e o objeto. Ao estendermos esses princípios para o ato da preservação, estamos procurando também uma maneira de conservar o bem patrimonial sempre aberto e entendendo ser impossível isolá-lo do fruidor e suas verdades, do técnico restaurador e suas convicções e do contexto onde se instala, nas suas diferentes manifestações, pois certas atitudes reduzem as possibilidades de abertura do bem. Estamos entendendo que o bem não tem uma “verdade” intrínseca, emanada dele próprio, a qual precisa ser buscada pelo fruidor ou pelo restaurador. *A tarefa do fruidor é com ele estabelecer uma relação de significado e sentido, dentro de uma idéia de verdade que emana da própria relação. A tarefa do restaurador é garantir essa abertura de significados e a possibilidade de seu acontecimento*³⁴.

Ao examinarmos um texto ou ao nos colocarmos diante de um bem patrimonial, estamos abertos ao que ele tem a nos dizer. O que ele nos diz, no entanto, não tem significado único para todos, estimulando-nos a nos posicionarmos com relação a ele. Qual é seu sentido aceitável ali declarado, qual o sentido integrável dos significados que ele propõe? (GADAMER, 2003, p. 63). Cabe ao restaurador manter aceso e estimular esse nível de “tensão” entre o ser e a obra, entre o passado e o presente. Assim, a compreensão que é estimulada pela ação do restaurador é a de possibilitar que a mediação entre o presente e o passado se opere, é “desenvolver em si mesma toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós.” (GADAMER, 2003, p. 71). Gadamer nos apresenta essa idéia de forma muito apropriada:

A desespacialização da “distância temporal” e a desidealização da “coisa” mesma nos leva, então, a compreender como é possível reconhecer no “objeto histórico” o verdadeiramente “outro” em face das convicções e opiniões que são “minhas”, quer

³⁴ “Todo encontro com a tradição realizado graças à consciência histórica experimenta por si mesmo a relação de tensão entre texto e presente. A tarefa hermenêutica consiste em não dissimular essa tensão em uma assimilação ingênua, mas em desenvolvê-la conscientemente. [...]. O projeto de um horizonte histórico é, portanto, só um a fase ou um momento na realização da compreensão, e não se prende na auto-alienação de uma consciência passada, mas se recupera no próprio horizonte compreensivo do presente. (GADAMER, 2004/I, p. 405).

dizer, como é possível conhecer *a ambos*. É bem verdade que o objeto histórico, no sentido autêntico do termo, não é um “objeto”, mas a “unidade” de um e de outro. Ele é a relação, isto é, o “pertencimento” pelo qual ambos se manifestam: a realidade histórica, de um lado, e a realidade da compreensão histórica, de outro. É essa “unidade” que constitui a historicidade originária em que se manifestam, obedecendo ao seu mútuo pertencimento, o conhecimento e o objeto históricos. Um objeto que nos chega através da história não é simplesmente um objeto que se possa discernir de longe, mas sim o “centro” no qual o *ser efetivo da história e o ser efetivo da consciência histórica* aparecem (GADAMER, 2003, p. 71).

É nesse sentido que vários dos apontamentos que vimos realizando ao longo da tese se baseiam. Ressaltamos a importância de se manter o “mundo” aberto pela obra (APONTAMENTO 1.10) e a abertura de suas significações (APONTAMENTO 2.4), evitando-se o congelamento de um suposto significado, a mudez de uma suposta “imagem original” (APONTAMENTOS 1.11, 1.27, 1.30) e ainda a mumificação do objeto histórico que só busca prender a verdade no passado (APONTAMENTO 2.2). Tanto a forma quanto a historicidade do bem patrimonial não são prisioneiras do passado. A forma não é uma alegoria do que “foi”, mas *ainda é*, ao nos possibilitar com ela nos relacionar (APONTAMENTO 2.5) e, quanto ao passado, não faz sentido querer restituí-lo, pois ele também *é no presente* (APONTAMENTO 1.15) e é aí que reside sua força, no fazer-se presente (APONTAMENTO 1.18). *É claro que, para a tarefa da preservação, também como já ressaltamos, essa abertura significa antes a construção do equilíbrio delicado entre o fruidor e o fruído, o presente e o passado, não fazendo do objeto mero suporte para nossa ação presente e nem desprezando a historicidade que nele se impregna* (APONTAMENTO 1.31).

Merleau-Ponty nos oferece uma imagem que poderia muito bem ser utilizada para a tarefa da preservação. A partir das suas reflexões sobre a temporalidade, podemos conceber o ente patrimônio como uma concretude presente, a qual, por transparência, nos permite vislumbrar os vários passados que nele se infiltram (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 560). O patrimônio é, assim, um *medium* através do qual nos compreendemos em relação ao passado, ao qual temos acesso a mensagens que perpassam o tempo, mas que só tem sua plenitude na nossa presença. Preservar é permitir a *relação*, não se atendo, portanto, apenas à matéria, estrutura ou aparência, mas à manifestação do sentido (APONTAMENTOS 1.4, 1.8). *Preservar atine ao material mas também ao imaterial, entendendo que a matéria e a forma são veículos para a manifestação do imaterial.*

Em outras culturas orientais, a questão imaterial prepondera, inclusive, sobre a questão material. Para ilustrar, podemos citar o já célebre caso do Templo de Ise no Japão. O templo original, construído há mais de mil anos atrás em madeira e bambu, se situa em uma região de clima extremamente úmido, vulnerável ao vento e ao fogo, onde os prédios têm previsão máxima de sobrevivência de 30 anos. Assim, a partir do ano de 690 foi instituído o ritual de completa desmontagem e reconstrução do templo para sua sobrevivência a cada vinte anos, tradição que vem sendo mantida desde então, com alguns lapsos históricos, mas de forma permanente. Com certeza, nos cânones tradicionais de preservação da matéria patrimonial, teríamos dificuldade de enquadrar o caso de Ise. Nessa mesma linha, podemos citar o paradoxo da Nau de Teseu³⁵, a qual, segundo Plutarco, após o retorno de Teseu à sua cidade natal, ficou ancorada para sempre e, como era simbolicamente importante para seus concidadãos, cada parte da nau que se degradava era substituída por outra, fazendo que após um período longo de tempo, nada mais restasse da sua matéria original, embora a nau ali no porto ainda estivesse.

A destruição da matéria pela ação do tempo e a substituição dos homens e das culturas, acabam sendo a maior prova de que não é a matéria ou o momento histórico que se conservam, mas o conteúdo que ambos veiculam e que só se dão ao entendimento quando para nós se apresentam.

2.4. QUANTO À ARQUITETURA

Inicialmente, a abordagem heideggeriana nos mostra a obra de arte como o *"acontecimento da verdade"*. Essa forma de ver coloca o ser em contato com a obra de

³⁵ “Um caso conhecido é o debate sobre a nau de Teseu, conforme exposto por Plutarco (*Vita Thesei*, 22-23). A nau foi mantida pelos atenienses como um memorial por longo tempo. Devido à gradual reposição das tábuas podres, a nau mantinha sua forma original mas o material estava totalmente renovado. A questão então se colocava: era ela ainda a nau de Teseu? Nos tempos modernos, a questão é colocada sob dois problemas alternativos. No exemplo estritamente dado, nós podemos pensar que a renovação gradual ao longo do tempo ainda proveio a continuidade espaço-temporal da nau, assim retendo uma certa identidade. Em outra alternativa, alguém pode imaginar que os materiais removidos foram recolocados em outra nau. Qual seria então o significado dessa outra nau? De acordo com as estruturas históricas, alguém pode ainda propor uma questão adicional com relação à diferença entre renovação gradual de umj antigo monumento (o qual é frequentemente o caso de edifícios antigos) comparados com a reconstrução de um edifício ou parte dele em um momento particular (e.g. Frauenkirche em Dresden)” (JOKILEHTO, *City and Time*).

arte não como quem simplesmente admira o belo, mas como quem apreende novos significados. Ao materializar um mundo espiritual e transformar o ser que a encontra, a arte adquire um outro sentido, *presente à pre-sença*. Este novo sentido que a arte cria se dá através do novo “mundo” que ela institui, da abertura de vivências que cria (APONTAMENTO 1.9). Mas o acesso a esse novo mundo só é possível pela materialidade que lhe dá suporte, pelo lugar onde ela se faz presente, a sua “terra”.

Essa relação “mundo/ terra”, no entanto, não se faz da mesma maneira nas diferentes formas de arte. Cada forma de manifestação artística tem seus atributos próprios e sua própria materialidade que se conforma de acordo com seus desígnios próprios. A Arquitetura não é a mesma coisa que uma pintura ou uma escultura. Vimos que ela, diferentemente das outras duas, institui um mundo ético correspondente à cultura ou à entidade que busca concretizar. Como materialização da cultura, ela exprime as relações sociais e as espacializa, ela favorece a *ocupação* no sentido existencial que Heidegger lhe confere, ela é o espaço do *uso* (APONTAMENTOS 1.9, 1.24).

Ao recolhermos os apontamentos que vimos realizando até então, destacamos três pontos que são importantes para distinguir a Arquitetura como expressão artística singular e que vão desembocar também em tarefas específicas de preservação:

- A Arquitetura cria o espaço onde o ser, a cultura e a sociedade se materializam, portanto para sua plena significação não basta apenas trabalhar sobre a matéria, mas também sobre seu conteúdo imaterial;
- A Arquitetura se estabelece não apenas na linguagem formal com que se articulam os seus planos de envolvimento, mas na espacialidade que gera, nas relações topológicas, tipológicas e morfológicas que propõe, todas integradas em uma maneira específica de se dispor no espaço, as quais por sua vez têm fundamento na existencialidade espacial do ser. Assim, ela vai muito além do primado da imagem;
- A Arquitetura é um todo que só se completa na plenitude expressiva de todas as suas dimensões. Não faz sentido restaurar um prédio e deixá-lo vazio. Entre essas dimensões, se inclui, portanto, o uso que se faz do espaço.

A investigação que se fará na próxima parte desta tese se aprofundará nessas questões, na Arquitetura, no patrimônio e na Arquitetura como patrimônio.

PARTE II

ANÁLISE DOS CONCEITOS ENVOLVIDOS NO FOCO DE INVESTIGAÇÃO

Como não hei de estar anelante da eternidade, anelante do nupcial anel dos anéis, o anel do retorno?
Nunca encontrei mulher de quem quisesse ter filhos, senão esta mulher que amo: porque te amo, eternidade!

Porque te amo, eternidade!

(Friedrich Nietzsche, Assim falou Zaratustra)

“Vinte e cinco anos depois, tudo pode ser verdade. O homem está disposto a admitir qualquer coisa desde que traga a chancela do tempo”.

(Carlos Drummond de Andrade, Fala Amendoeira)

CAPÍTULO 3

ARQUITETURA

Aqui se pretende uma investigação profunda do conceito de Arquitetura, um de nossos focos de investigação, visando superar pré-conceitos e lançar novas luzes sobre ele. Procura-se também investigar a singularidade da Arquitetura e a sua diferença em relação às outras artes.

A partir da ferramenta metodológica que estamos utilizando na abordagem dos conceitos, nesta tese, vamos procurar também investigar fenomenologicamente o conceito de Arquitetura. Como o fizemos na seção precedente, vamos partir das reflexões de Heidegger, especialmente a partir de dois textos basilares, “*Construir, Habitar, Pensar*” e “*A Origem da Obra de Arte*”. Procuraremos entender o fenômeno Arquitetura como se constituindo a partir de seu modo de existência peculiar e de sua singularidade com relação às outras manifestações artísticas.

1. O “habitar” do homem

Em “*Construir, Habitar, Pensar*”, *habitar* não se confunde com o “morar em uma residência”. O *habitar* humano se estende a todos os lugares onde o homem se reconhece como homem e pode exercer a sua atividade e sua dimensão existencial, portanto aquilo que ele constrói para a plenitude de sua existencialidade¹. Habitar e construir estão ligados em essência, uma como contra-parte da outra, “parece que só é possível habitar o que se constrói” (HEIDEGGER, 2001, p. 125). Dessa maneira, é possível habitar não apenas a casa, mas tudo aquilo que o homem constrói, seja uma auto-estrada, uma tecelagem ou uma usina elétrica, para citar os próprios exemplos do autor². “Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins” (HEIDEGGER, 2001, p. 126).

Em um primeiro momento, pode parecer que o caráter funcional do *habitar* preponderaria sobre tudo o mais. No entanto, a extensão da palavra *habitar* não se restringe ao utilitarismo do espaço, mas se amplia naquilo que lhe dá significado. Numa investigação mais acurada podemos perceber que *habitar* significa a maneira como o homem se relaciona com o mundo,

¹ “Habitar é o traço fundamental do ser-homem”. (HEIDEGGER, 2001, p. 128).

² “No sentido de habitar, ou seja, no sentido de estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela ‘habitual’”. (HEIDEGGER, 2001, p. 127)

articulando-o segundo as suas possibilidades e suas necessidades, significa dotar o mundo de coisas que lhe respondem aos seus diversos níveis de solicitação, pois no fundo, a necessidade utilitária nasce de uma motivação existencial, de uma intenção de se lançar ao mundo. Para investigar essa motivação essencial, Heidegger se vale da linguagem e da etimologia da palavra alemã *bauen* (construir), a partir da qual constata três coisas:

1. *Bauen*, construir é propriamente habitar; 2. *Wohnen*, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; 3. no sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções. (HEIDEGGER, 2001, p. 128).

A partir dessas constatações, temos que:

- A construção só existe porque somos capazes de *habitar*; a Arquitetura (esta a base da construção) se estabelece sobre a necessidade de habitar, aqui entendida em sentido amplo, como a materialização dos espaços que o homem precisa para se estabelecer no mundo;
- *Habitar* diz respeito ao *modo* como o homem se estabelece sobre a terra. Podemos entender esse modo sob diversos aspectos, desde os modos universais ou arquetípicos tais como a necessidade de abrigo e proteção contra as intempéries, até o modo particular de morar e ser, a maneira como *eu* quero me estabelecer sobre o mundo, passando é claro pelo modo como as sociedades e culturas habitam/constroem o mundo e também como as instituições o fazem;
- “Construir diz edificar” (HEIDEGGER, 2001, p. 127). Edificar não significa apenas “por em pé”, mas também “fundar, instituir, criar”. Ao construir, ao edificar, estamos também “fundando” alguma coisa, ou seja, não edificamos formas vazias, mas algo que necessariamente tenha conteúdo.

APONTAMENTO 3.1: Dessa reflexão concluímos que o edifício erguido para a habitação do homem se funda sobre essa dupla instituição: a de necessidade funcional e de necessidade espiritual, ambas formas complementares de ser no mundo e ambas presentes no habitar/construir. Essas necessidades se materializam de *modo próprio*, portanto sob várias formas, dependendo da pessoa, sociedade, cultura e instituição.

Para alcançar a profundidade da palavra “habitar”, alçando-a além da mera necessidade física e da sua utilidade intrínseca, Heidegger estabelece o conceito de uma *quadratura* associada essencialmente com o modo como ela acontece, o qual se dá sobre a terra, sob o céu, diante

dos deuses e junto à comunidade dos homens (HEIDEGGER, 2001, p. 129). A *quadratura* é uma síntese da maneira como o homem habita o mundo, firmemente consolidado sobre a terra, onde se reconhece como ser concreto e de onde extrai sua substância material, sempre em constante relação com ela, sempre reconhecendo sua infinita potência; estar sob o céu é reconhecer o desenrolar da vida, o campo onde o tempo acontece; sondar os desígnios dos deuses é se perguntar sobre o significado das coisas, a razão das existências; a comunidade dos homens os abriga em seu fazer cotidiano e na sua potencialidade como seres humanos, finitos e mortais, mas existindo e realizando. Falar de cada um dos termos da quadratura, portanto, é também falar dos outros três, posto que eles se apresentam interligados à *pre-sença*. Nesta interpretação livre do difícil conceito heideggeriano de *quadratura*, identificamos a materialidade, o desenrolar da vida, a busca de significado e o fazer humano, portanto, o ser, o tempo, o estar-lançado.

Quadratura é a reunião com simplicidade desses quatro elementos. Para uma melhor compreensão dessa “reunião”, “*Construir, Habitar, Pensar*” volta ao entendimento original do termo *coisa*, tal como ele se encontra na língua alemã: *reunião ou assembléia*. A natureza das coisas, portanto, está além do seu caráter instrumental, na sua possibilidade de *recolher um mundo*, de se apresentar como interligada com o modo de ser da *pre-sença*: as coisas cercam o homem e por isso o condicionam (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 15). Na obra citada, Heidegger lança mão do exemplo de uma ponte para clarear o conceito. Inicialmente a ponte liga dois lados de um rio, liga duas margens, portanto, “*reúne integrando*”. “Reunião integradora” é também o significado da palavra *thing (ding)* na sua etimologia. A ponte não se *situa* em um lugar *apenas*, é da própria ponte que *surge um lugar*. Assim, as coisas construídas instituem um lugar a partir de sua própria *coisidade*³, ou seja, elas reúnem em si a possibilidade de uma série de significados que se exprimem de uma maneira concreta àqueles que a fruem. Ao existirem, as coisas não são apenas objetos inanimados⁴, mas nos propiciam uma experiência existencial, na maneira daquilo que o ator define como estância e circunstância (HEIDEGGER, 2001, p. 133).

³ “Fenomenologia se concebeu como um ‘retorno às coisas’, como oposição às abstrações e construções mentais.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 8).

⁴ Entendam-se aqui inanimados como “destituídos de significados” para não confundir com os “seres simplesmente lançados destituídos do caráter de *pre-sença*” aos quais o autor se refere em *Ser e Tempo*.

APONTAMENTO 3.2: Os elementos que habitamos/ construímos não são meros utilitários, nem meras coisas no sentido banal pelo qual o senso comum muitas vezes o entende. As “coisas” arquitetônicas são coisas que propiciam um sentido, que apresentam “estância e circunstância”: [...] a compreensão da coisa como reunião é de particular importância em nosso contexto. As obras de arquitetura são coisas e seu significado consiste naquilo que elas reúnem, ou seja, seu mundo. O reunir em geral é possível precisamente pela existência da Arquitetura, isto é, de uma “linguagem” de estruturas arquitetônicas essenciais.. (NORBERG-SCHULZ, 1981., P. 15).

Uma ponte interessante que a partir daí se realiza é a que reúne os conceitos de coisa e de espaço: “Coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços.” (HEIDEGGER, 2001, p. 134). O conceito de coisa, a partir dessa constatação, está na base de dois outros que são fundamentais para a investigação do fenômeno arquitetural: espaço e lugar.

Conforme vimos em *Ser e Tempo*, inicialmente não existe oposição entre homem e espaço, este como algo que está fora daquele. O homem *está* no espaço e *habita* o espaço: “Os *mortais* são, isso significa: *em habitando*.” (HEIDEGGER, 2001, p. 136). Espaço (*Raum, Ram*), nessa acepção, é então o “lugar arrumado”, onde “alguma coisa dá lugar à sua essência reunidora e integradora” (HEIDEGGER, 2001, p. 133). Temos aqui expostos, então, dois princípios que são importantes para o entendimento da Arquitetura: *os espaços criados pelo homem geram significado próprio e para possibilitar esses significados, eles têm que se articular de determinada forma*⁵. O espaço não é, portanto, o vazio, o ausente, o *spatium* (espaço entre, intervalo), mas *extensio* (extensão)⁶. A idéia de “extensão” se aproxima mais àquilo que o preenche, àquilo que o impregna, o que lhe é latente. Somente a sua *extensão* permite que o espaço seja preenchido pelo habitar. “Por isso, construir é um fundar e articular espaços.” (HEIDEGGER, 2001, p. 137). Somente em sendo capazes de habitar podemos construir - e construir significa articular espaços de determinada maneira para que se expresse o habitar.

Dizemos que as coisas “têm lugar”, para nos referirmos ao seu acontecimento. Portanto, “lugar é evidentemente uma parte integral da existência” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 6). Assim o lugar, conforme entendido por Norberg-Schulz à luz da fenomenologia, é um fenômeno total, constituído não apenas pela situação geográfica onde ele se dá, mas também

⁵ “A referência do homem aos lugares e através dos lugares aos espaços repousa no habitar. A relação entre homem e espaço nada mais é do que um habitar pensado de maneira essencial.” (HEIDEGGER, 2001, p. 137).

por toda a gama de sentimentos e relações que lhe são concernentes. O lugar, como o acontecimento, é um elemento que se vivifica no tempo e do espaço contínuo, se constituindo em um momento e espaço específicos e diferenciados, conseguindo, assim, uma identidade própria, constituída por atributos específicos. O lugar, através dos seus atributos formais, concretiza uma existencialidade. Essa existencialidade está tão presente na compreensão que o homem faz dos lugares, que possibilitou, em algumas culturas, a criação do conceito de *genius loci* na Roma Antiga e dos deuses lares na Grécia Clássica, dentre outras versões orientais correlatas. O *genius loci*, ou *espírito do lugar* é o espírito guardião de cada lugar independente, responsável por seu caráter ou sua essência, ou seja, o conjunto de atributos para que determinado lugar seja como é. O conceito de *genius loci* aponta para a *coisidade* única que cada lugar expressa e que o torna diferente e singular⁷.

A experiência existencial do espaço e do lugar permite que abordemos a Arquitetura, criadora dos espaços do homem, em uma chave especial: *Arquitetura é espaço preenchido e articulado, percebido como lugar*. É preenchido pelo sentido humano do habitar, pelo uso que se faz dele, pelos significados que ele reúne, integra e propõe; é articulado pela maneira como o espaço se ordena, pela maneira como através de sua expressão própria se apresenta ao ser; é percebido como lugar por estar situado e diferenciado na região onde se instala.

2. O fenômeno Arquitetura

Já investigamos a relação do homem com a espacialidade no Capítulo 1. Já sabemos, pelo que levantamos até aqui, sobre a percepção do homem sobre seu espaço e como ele o percebe como estruturado, orientado e direcionado, formado pelas noções de *centro* e *lugar*, *direção* e *caminho*, *área* e *região*. Vimos também como o “envolvimento” é fundamental para a criação do lugar e que o fato de estar situado cria “laços” entre o homem e o espaço. Pela seção anterior, vimos que a materialidade que constitui a expressão da Arquitetura é formada pelo espaço que ela gera, a tecnologia e a matéria que a possibilita, os significados que ela propicia, o campo de relações e trabalho humano que ela possibilita. Vamos avançar um pouco mais

⁶ “Dar espaço no sentido de deixar ser e dar espaço no sentido de edificar se pertencem mutuamente.” (HEIDEGGER, 2001, p. 137).

⁷ O Rio de Janeiro é “o lugar que mora no mar, eterno se fazer amar, é sol, é sal, é sul...” (Menescal e Bôscoli, *Rio*), São Paulo é “a dura poesia concreta de tuas esquinas, a deselegância discreta de tuas meninas...” (Caetano Veloso, *Sampa*).

nesses dois pontos, a espacialidade própria da Arquitetura e o mundo que ela institui, para aproximarmos-nos com mais proximidade do fenômeno da Arquitetura.

2.1. ESPAÇO PERCEPTIVO E ESPAÇO EXISTENCIAL

Vamos explorar, a seguir, o conceito de *espaço existencial* como tentativa de aproximar os conceitos da fenomenologia com a Arquitetura. Por essa exploração, esperamos mostrar como os assentamentos humanos requerem significado e como é feita a sua percepção.

A idéia de *espaço existencial* parte exatamente do entendimento do espaço não como dimensão neutra:

a) o homem é um 'ser-no-mundo', logo homem e espaço são indissociáveis. b) Todos os eventos humanos ocorrem no espaço. c) 'Espaço vivido' e 'espaço geométrico' são categorias diferentes. O primeiro é experienciado, logo é relacionado ao ambiente construído (arquitetura) onde os eventos ocorrem; o segundo é um *construto* abstrato da ciência. A distância vivida e a distância geométrica também são características diferentes pelas mesmas razões (MALARD, 2006, p. 35).

mas como *campo* de possibilidades.

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328.).

Como *campo de possibilidades*, portanto, o espaço se oferece à ação do arquiteto/artista para dotá-lo de significados, a partir de um trabalho de conformação e articulação. O sentido na Arquitetura, portanto, está enraizado no espaço e o espaço é a existência exterior de sentido. Ao criar um núcleo sensível dentro de espaço, a Arquitetura incorpora *nele* uma rede de significados e possibilita *nele* a concretização de sensações e emoções. Não é, portanto, um espaço puramente geométrico e abstrato:

Dissemos que o espaço é existencial; poderíamos dizer, da mesma maneira que a existência é espacial, quer dizer, que por uma necessidade interior ela se abre a um 'fora', a tal ponto que se pode falar de um espaço mental e de um 'mundo' de significações e dos objetos de pensamento que nelas se constituem. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 394).

À medida que o homem se institui e se constitui no mundo, para cumprir suas necessidades básicas de *orientação* e *identidade* ele precisa trabalhar sobre duas dimensões existenciais. Em primeiro lugar, ele precisa "ordenar" o mundo para superar o caos que dele lhe obstaculizaria

a compreensão. Em segundo lugar ele precisa criar, para si e para as suas instituições, um lugar onde ele e cada uma delas possam se reconhecer como “abrigados” e como “centros”, reflexos de sua própria individualidade no mundo.

A) ORDEM

O mundo, existencialmente *pré-estruturado*, precisa, portanto, ser *ordenado* para ser compreendido e fruído. Cabe aqui fazer uma distinção entre “estrutura” e “ordem” para que esses conceitos não se confundam. No âmbito de reflexão desta tese, “*estrutura*” se refere à condição existencial da *pre-sença* na sua forma própria de ser em relação com a espacialidade e a temporalidade e “*ordem*” diz do *modo* pelo qual a estrutura existencial percebe, organiza e compreende o mundo, ferramenta que a *pre-sença* utiliza para se relacionar com ele e com as coisas. Poderemos eventualmente dizer que a ordem pode instituir uma estrutura, mas a essa estrutura reservamos uma acepção diferente, mais próxima do significado de *gestalt*, como veremos mais adiante. A ordenação de mundo se baseia na sua compreensão, fundada na dupla polaridade de percepção e de conhecimento, os quais ocorrem em simultaneidade, posto que mesmo a percepção elementar já vem carregada de um sentido. É inerente, portanto, à experiência perceptiva, “uma articulação originária em configurações globais dotadas de sentido e não em simples agregados sensoriais.” (BONOMI, 2004, p. 71), os quais possibilitam que o homem crie uma *gestalt*⁸ da realidade que percebe. Ele *constrói* a percepção com e através do percebido, a qual se dá a partir de um *campo de relações*, originariamente organizado, estruturado desde o início.

Essa pré-estruturação foi estudada pelos estudos de psicologia experimental da *Gestalt*. Como ponto basilar, dentre outros explorados por ela, aparece como um dos fundamentos da percepção a distinção entre figura e fundo. Poderíamos nos referir talvez às raízes existenciais que fundamentam esse jeito de perceber, quase uma transposição literal da própria distinção existencial entre ser e mundo, mas nos importa, nesse momento, salientar o quanto esse modo se aproxima do conceito de *campo* (contexto) que estamos procurando firmar:

⁸ “O termo *gestalt*, que se originou dando nome ao movimento, no seu sentido mais amplo significa uma integração de partes em oposição à soma do ‘todo’. É geralmente traduzido em inglês, espanhol e português como estrutura, figura, forma.” (GOMES FILHO, 2000, p. 18). Quanto ao movimento *Gestalt* (que usaremos sempre com inicial maiúscula), este se refere aos desdobramentos resultantes dos trabalhos da escola de psicologia experimental iniciada por volta de 1910 na Universidade de Frankfurt, especialmente através dos trabalhos de Wertheimer, Kohler e Koffka.

O “algo” perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo *nada para se perceber*, não pode ser dada a *nenhuma percepção* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 24).

Quando, no entanto, relacionamos essa percepção básica com o sentido que damos a ela, entendemos que “o percebido comporta lacunas que não são simples impercepções” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 33), e estas se referem tanto ao fundo que torna possível a figura, quanto ao seu sentido que vem “colado” a ela.

Alguns pontos da *Gestalt* merecem ser lembrados para que possamos entender a necessidade humana de “ordenar” para compreender:

- A percepção não é um ato passivo, mera impressão visual ou fisiológica da “realidade” em nossas retinas, nem um ato puramente analítico, construído intelectualmente, mas se estabelece e é construída no momento em que ela ocorre, como resultado da interação das coisas no mundo com as nossas pré-disposições (existenciais, culturais, etc.);
- Não existe dado sensorial elementar, ou coisas desvinculadas umas das outras: isto seria uma abstração intelectual. O que existe é um *campo de relações* que pressupõe uma multiplicidade de subconjuntos formando uma totalidade (o que segundo Odete Dourado, é exatamente o que possibilita o restauro);
- Existem em nós forças internas de organização (constantes) aos quais “os gestaltistas chamam de padrões, fatores, princípios básicos da forma ou leis de organização perceptual.” (GOMES FILHO, 2000, p. 20);
- As forças iniciais mais simples são as de *segregação e unificação* (nas quais se baseia a distinção figura e fundo);
- Existe um princípio geral, o da *pregnância* ou *força estrutural*, que remete à facilidade (ou dificuldade) de leitura da forma (aquilo que os gestaltistas chamam de “boa forma”⁹). Essa estrutura da forma diz respeito à disposição das partes, as relações de tensão e linhas de força que se estabelecem entre elas, à sua configuração em termos de movimentos, orientações e direções espaciais, presença e força de seus elementos constituintes (linha, superfície, volume, cor), semelhanças e contrastes, ritmos e proporções (OSTROWER, 1983).

⁹ “A ‘boa forma’ não é realizada porque ela seria boa em um céu metafísico, mas ela é boa porque está realizada em nossa experiência.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 40).

Para Merleau-Ponty, a *gestalt* de um círculo, por exemplo, “não é sua lei matemática, mas sua fisionomia”. Reconhecemos no objeto uma *estrutura física*, a qual, no entanto, embora até possa ser descrita geometricamente, não se reduz a uma geometria matemática, mas a uma geometria expressiva, impregnada de conteúdos de alma, resultado da nossa estrutura psico-física e de nosso sentimento em relação ao mundo e às coisas (conforme vimos no Capítulo 1). “As linhas do campo visual são um momento necessário da organização do mundo e não um contorno objetivo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 373). Essas “constantes”, portanto, teriam seu fundamento no conceito de *campo* (como *locus* das coexistências):

Entrevemos agora um sentido mais profundo da organização de campo: não são apenas as cores, mas ainda os caracteres geométricos, todos os dados sensoriais, e a significação dos objetos, que formam um sistema, nossa percepção inteira é animada por uma lógica que atribui a cada objeto todas as suas determinações em função daquela dos outros e que “barra” como irreal todo dado aberrante, ela é inteira subentendida pela certeza do mundo. Deste ponto de vista, percebe-se enfim a verdadeira significação das constâncias perceptivas. A constância da cor é apenas um momento abstrato da constância das coisas, e a constância das coisas está fundada na consciência primordial do mundo enquanto horizonte de todas as nossas experiências. Portanto, não é porque percebo cores constantes sob a variedade das iluminações que creio em coisas, e a coisa não será uma soma de caracteres constantes, ao contrário, é na medida em que minha percepção é em si aberta para o mundo e as coisas que reconheço cores constantes. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 420).

APONTAMENTO 3.3: O reconhecimento da *estrutura compositiva da forma* ou da *ordem* a partir da qual se estabelece o bem patrimonial arquitetônico pode ser de extrema valia na sua compreensão e na interferência que sobre ele exercemos, como restauro ou não.

B) LUGAR

Examinemos agora a idéia de “lugar”. Da maneira como ela é entendida, do ponto de vista existencial, ela supera a abstração de “ponto no espaço”, para vir carregada de sentimentos a ele associados. O homem deve instituir o seu lugar, para se situar na Terra, criando seu “ponto de partida” para sua identificação e orientação. Da reflexão que Christian Norberg-Schulz (especialmente em NORBERG-SCHULZ, 1984) faz sobre o lugar, podemos apontar como elementos para sua estruturação:

- O lugar (que é denotado por nomes) é uma porção organizada do espaço (que é denotado por preposições), dotado de caráter (que é conotado por adjetivos);

- Ele traz consigo um interior e um exterior, os quais se apresentam em diferentes graus de extensão e fechamento e se constituem como figuras sobre um fundo constituído pela paisagem natural ou cultural;
- É centralizado, pela interioridade que cria e direcionado, pela posição da sua entrada/ saída.

A “estrutura” pré-estabelecida do mundo pelo modo da *pre-sença*, faz com que o homem tenha uma relação existencial com a natureza e as coisas. Assim, para ele, a árvore surge como *axis mundi*, as montanhas como centralidades, a água como fluxo. A alternância dos dias e das noites, das estações lhe proporciona a noção de uma ordem cósmica e de ritmos. Há arredores que ameaçam, como a proximidade do rio nas enchentes ou a frágil criatura exposta ao poder do vento e há lugares que protegem, como a visão aberta à frente e a montanha por detrás. A partir da sua necessidade de instituir os seus lugares no mundo, seis posturas humanas são sugeridas por Norberg-Schulz quanto à criação desses lugares *culturais* (aqui entendidos como criações humanas) em relação aos lugares *naturais*:

- O homem quer *visualizar* seu entendimento da natureza. Ele constrói o que vê. Onde a natureza sugere um espaço delimitado, ele constrói um fechamento;
- O homem quer *complementar* o que falta;
- O homem quer *simbolizar* seu entendimento da natureza;
- O homem quer *concretizar* as forças da natureza, através da representação e utilização de suas tensões (pórticos, vigas, etc.) ou da sua caracterização como coisas (menires, dolmens, pirâmides, detalhes ornamentais);
- O homem quer *ordenar* o seu espaço a partir da percepção de mundo como um todo organizado;
- O homem quer *articular* as formas em formas simbólicas (linguagem).

É essa apropriação do mundo estruturado que se reflete nas relações que o homem estabelece e que se espelha nas suas próprias criações. Dois exemplos clarificam bem esta colocação (CARSALADE, 2001). Em primeiro lugar, temos as *geomancias*, as quais - antes de terem suas conotações mágicas e supersticiosas que o preconceito ocidental contra as culturas antigas e primitivas lhe imputou - revelavam uma ciência de produção dos assentamentos humanos em harmonia com as forças da natureza e a partir delas. O paisagismo japonês se estabelece a partir da noção do equilíbrio do *yin* e do *yang*, o *feng-shui* a partir da percepção do fluxo da energia *chi*. A imagem citada da montanha por detrás como proteção e a vista aberta para a

vigia dos inimigos é “natural” e vem do *feng-shui*, dentre outras tantas, tais como não construir na concavidade do rio (como prevenção dos danos de enchentes) ou em corredores estreitos espremidos entre duas montanhas. Em segundo lugar, os próprios lugares e elementos construídos pelo homem têm seu significado marcado por nossa postura existencial. Gaston Bachelard, na sua “*A Poética do Espaço*” lembra-nos das evocações da casa como concha, como ninho ou das paredes como proteção e clausura. Carl Gustav Jung revela como o sótão é associado ao domínio das situações (pela sua ampla visão) e o porão se dispõe para uma visita ao telúrico, ao mundo infernal.

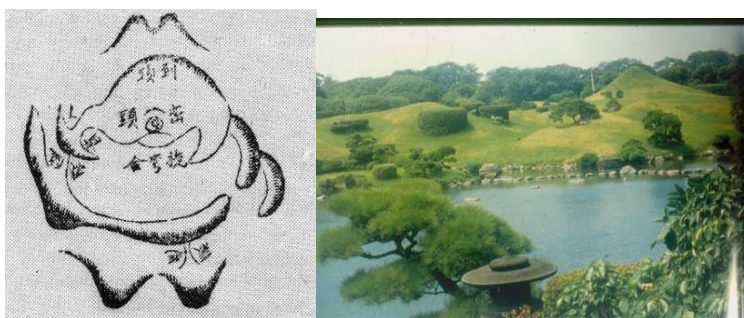


FIGURA 3.1 (Fotos do autor)
A geomancia e o jardim japonês como materializações de uma visão de mundo ligada à cultura oriental

APONTAMENTO 3.4: Os elementos arquiteturais têm seus significados próprios que se revelam na forma com que eles são articulados e no contexto natural e cultural onde se inserem. Dois problemas emergem aqui no que diz respeito à preservação. O que acontece com o significado das formas quando se muda o contexto natural ou cultural? Por exemplo, quando se retira a montanha por detrás de um bem ou quando a cultura não mais entende o significado de um átrio específico de outra civilização? Algumas significações (como “no alto”, “abaixo”, etc.) podem permanecer por serem “arquetípicas” (no entendimento de JUNG, como estruturas presentes no que ele chamou de “inconsciente coletivo”), ou seja, compartilhadas por seres humanos de qualquer grupo cultural, outras, no entanto, se alteram em função dos códigos próprios de cada cultura.

Assim, segundo ainda Norberg-Schulz, a estrutura do lugar feito pelo homem se caracteriza basicamente pela maneira como esse lugar *se coloca*, como *se eleva* e como *recebe a luz*, ou seja, como ele *se articula* e como essa articulação *propõe significados*. A *articulação*, é claro, é realizada pela forma e a matéria. Como ele *se coloca* diz respeito à sua relação com a *terra* (aqui entendida no sentido heideggeriano) e é concretizada pelo seu embasamento e pela sua caixa murária. Com ele *se eleva*, diz respeito à sua relação com o céu, com a verticalidade aérea, portanto pelo seu tratamento plástico. Como ele *recebe a luz* diz respeito às suas aberturas e sua relação com o exterior. Essa é uma idéia de articulação que lembra bem a máxima corbusiana, segundo a qual, a “Arquitetura é o jogo magistral, correto e magnífico, de massas reunidas sob a luz.” (LE CORBUSIER, 1977, p. 29).

APONTAMENTO 3.5: Considerando o caráter de *articulação de elementos em um todo* que caracteriza os espaços feitos pelo homem, quando alteramos um desses elementos e/ ou sua forma de articulação, estamos alterando seu significado. Quais implicações isto traz para a preservação e o restauro?

2.2. O MUNDO INSTITUÍDO

O objetivo da reflexão sobre o mundo instituído pela Arquitetura é propor o entendimento de que *a Arquitetura condensa um leque de proposição de significados a partir de sua fisicidade* (sua materialidade e seu lugar - o que cria e onde se instala).

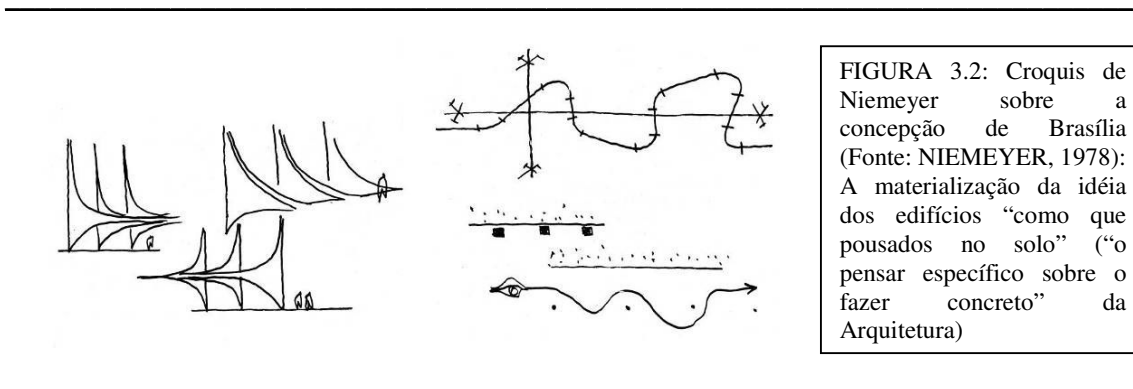
Em “*A origem da obra de arte*”, Heidegger trabalha o aparecimento da obra arquitetônica no momento em que ela institui um *mundo* sobre a *terra*, conforme vimos anteriormente. Ao estudar as particularidades da expressão da Arquitetura, Suzanne Langer a diferencia das outras artes que tratam do espaço virtual, entendendo-a como materializadora de um “*domínio étnico*”:

Mas a arquitetura é uma arte plástica, e sua primeira realização é sempre, inconsciente e inevitavelmente, uma ilusão, algo puramente imaginário ou conceitual traduzido para impressões visuais. [...] A pintura cria planos de visão, ou “cenas” que confrontam nossos olhos, numa superfície real, bidimensional; a escultura cria um “volume cinético” virtual, a partir de material real tridimensional, isto é, do volume real; a arquitetura articula o “domínio étnico”, ou “lugar” virtual, pelo tratamento de um lugar real. [...] O arquiteto cria a imagem da cultura: uma ambiência humana fisicamente presente que expressa os padrões funcionais rítmicos característicos que constituem uma cultura. (LANGER, 1980, p. 99).

Duas idéias são aqui muito importantes: a de *materialização* e a de *concretização de um domínio étnico, de uma cultura*. Quando falamos sobre *materialização*, estamos nos aproximando da especificidade com que a Arquitetura trabalha a sua matéria (o espaço, a forma, o material) de que nos falava Fayga Ostrower e da maneira singular como a Arquitetura se apresenta (como ela se coloca, se eleva e recebe a luz) de que nos falava Christian Norberg-Schulz. A *materialização* só é possível a partir das possibilidades específicas da materialidade do fazer arquitetônico. Só foi possível fazer os edifícios “*como que pousados sobre o solo*” como queria Niemeyer na sua primeira visão do planalto onde se ergueria Brasília, pela esbeltez dos pilares, seu toque suave e afilado no solo, pelo recuo dos panos de vidro em relação ao plano da estrutura. Só foi possível desmaterializar o prédio da “Casa do Jornalista” (Figura 2.1) ¹⁰ para revelar a praça sob ela, pela grande viga que se apoia apenas nos limites do

¹⁰ Projeto de CARSALADE, FONTES, PENNA e ROLDÃO, 1982.

terreno e dispensa pilares intermediários, pela ausência de barreiras murarias ou gradis, pela distância vertical do prédio em relação à praça propiciada pelo pé-direito do pilotis de quinze metros, pela discrição da linguagem arquitetônica do prédio.



Quando falamos sobre *materialização de um domínio étnico, concretização de uma cultura*, estamos falando da potência arquitetural de impregnar significados no espaço, a qual se constitui mesmo como a missão da própria Arquitetura. A cultura é o conjunto das atividades de um determinado grupamento humano, seu sistema de crenças e valores, sua forma de intermediação com a realidade e com o mundo. Assim sendo, ela é, em origem, intangível e invisível.

Ela tem ingredientes físicos - artefatos; e também sintomas físicos - os efeitos étnicos, que são estampados na face humana, conhecidos como sua “expressão”, e a influência da condição social no desenvolvimento, postura e movimento do corpo humano. Mas todos esses itens são fragmentos que “significam” o padrão total da vida apenas para aqueles que estão familiarizados com ele e que podem ser lembrados de sua existência. *São ingredientes de uma cultura, não sua imagem.* (LANGER, 1980, p. 101, grifos nossos).

Para Suzanne Langer, o arquiteto cria *a imagem da cultura*, materializa seus padrões rítmicos, ritualísticos, sua ordem social, suas crenças, seus valores. De fato, o exame da Arquitetura de diversas épocas e de diversas culturas, mostra como elas guardam uma profunda relação entre si de significância.

O exemplo dos índios Pueblo no Novo México americano é claro exemplo disso:

A sua organização compacta em semicírculo, com as aberturas voltadas para o sul (onde está o sol no Hemisfério Setentrional) e com as faces que barram o frio que vem do Norte tem grande relação com os costumes e visão de mundo de sua cultura. O sol, dentro de sua concepção panteísta, é também uma divindade que todos reverenciam e para o qual se voltam cotidianamente, enquanto devem se proteger dos maus espíritos que vêm do Norte. Por outro lado, a compacidade do assentamento revela o caráter gregário da tribo, com as individualidades harmonicamente assentadas em torno de um pátio comum. (CARSALADE, 2001, p. 78).

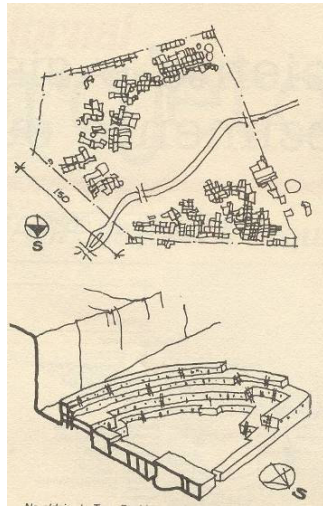


FIGURA 3.3: a cosmovisão puebla materializada

- A) Acampamento Índios Pueblo, planta (desenho Flavio Carsalade)
- B) Acampamento Índios Pueblo em Albuquerque, EUA (Foto: Flavio Carsalade)



Vários outros exemplos poderiam ser citados, como o Panteão, em Roma, materializador de um cosmos estruturado em torno de um eixo vertical caracterizador da visão romana de sua própria civilização àquela época ou a idéia de caminho longo e tortuoso necessária à transcendência do corpo que marca a visão cristã cristalizada na Catedral de Braga.



FIGURA 3.4: Panteón e Catedral de Braga: materializações de domínios étnicos particulares. O panteón materializando o mundo romano “centrado” em Roma e Braga materializando a ascensão e a dificuldade de transcendência (Fotos de fontes desconhecidas)

Esta materialização de uma visão de mundo, aliás, é o objeto de todo um livro de Christian Norberg-Schulz, o “*Arquitectura Ocidental*”, onde ele analisa a Arquitetura edificada como

correspondência da postura existencial do homem e da cultura que o criou¹¹. Assim, para ele, a Arquitetura do antigo Egito seria marcada por uma forte presença de eixos estruturantes como resultado da sua paisagem cósmica, o deserto marcado pela presença do rio Nilo (que corre norte-sul) e do Sol (que corre leste-oeste). A Arquitetura grega, erigida em uma paisagem repleta de situações geográficas e ambientais diferenciadas, propiciada por uma cultura marcada por uma diversidade de deuses, faz com que os diversos lugares sejam também marcados pelos deuses que mais convém à característica de cada lugar: o templo de Zeus se encontra em lugares onde a força cósmica se mostra com força (como um alto penhasco à beira-mar), o de Palas Atena se situa à cavaleira (para mostrar o primado da sabedoria) e o de Ceres em lugares de grande exuberância vegetal (a fertilidade do campo).

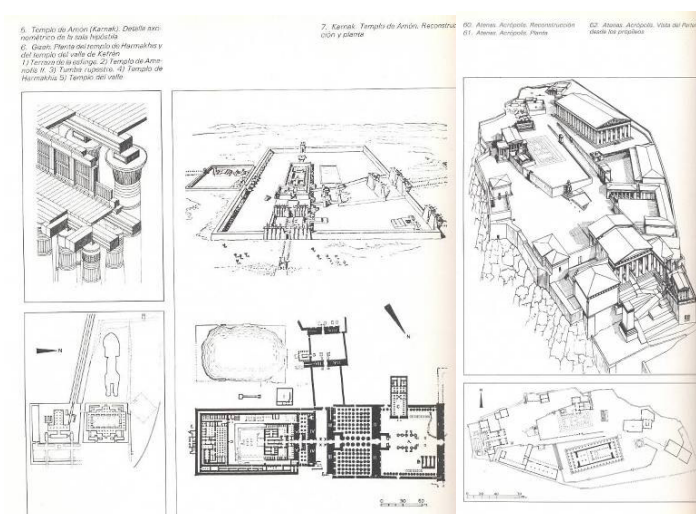


FIGURA 3.5: Materializações do Espaço Existencial (Segundo NORBERG-SCHULZ, 1979) a Arquitetura do Egito antigo (paisagem cósmica) e da Grécia Antiga (paisagem romântica)

APONTAMENTO 3.6: Atuar apenas na forma ou na matéria, no processo de intervenção no patrimônio, não é, portanto, suficiente. A forma e a matéria condensam significados, os quais precisam ser considerados. Por outro lado, Arquitetura não é só forma e matéria – as quais também mudam com o tempo - mas também “*uso e apropriação social*”, o qual se modifica com o tempo e com a própria cultura, mudando com ela também a significação.

¹¹ “Desde tempos remotos, a arquitetura tem ajudado ao homem a dar significado à existência. [...] Em consequência a arquitetura transcende as necessidades práticas e a economia. Se ocupa de significados existenciais. Os significados existenciais derivam de fenômenos naturais, humanos e espirituais. A arquitetura os traduz em formas espaciais. [...] Em consequência, a arquitetura não pode ser descrita apenas em termos de conceitos geométricos ou semiológicos. A arquitetura deve ser entendida em termos de formas significativas.” (NORBERG-SCHULZ, 1979, Prólogo).

O espaço criado pelo homem se diferencia e se individualiza pelo *que* ele expressa e *como* se expressa, na sua arquitetura. Bruno Zevi, a par da abordagem que também faz Christian Norberg-Schulz em *Arquitectura Ocidental*, nos traça uma panorâmica sob essa base de aferição: para os gregos antigos, o templo “não era concebido como a casa dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses” (ZEVI, 1978, p. 49), por isso seu espaço era cerrado e impenetrável; para a antiga Roma, o espaço é estático e concebido na escala do mito, não na escala do homem, pois ao império romano interessava fundamentalmente a afirmação da autoridade (ZEVI, 1978, p. 54); para os primeiros cristãos, “a igreja não é um edifício misterioso que guarda o simulacro de um deus, em certo sentido tampouco é a casa de Deus, mas o lugar de reunião de comunhão e de oração dos fiéis” (ZEVI, 1978, p. 55), daí o reforço ao eixo longitudinal como caminho do homem que desemboca no altar¹²; no império bizantino, o espaço é dilatado através de

[...] grandes exedras semicirculares abobadadas: partindo de dois pontos fixos do ambiente principal, a superfície mural foge do centro do edifício, lança-se elasticamente para o exterior num movimento centrífugo que abre, rarefaz e dilata o espaço interior (ZEVI, 1978, p. 59);

na Arquitetura românica, o espaço “torna-se organismo, toma consciência de sua unidade e da sua circulação, numa palavra, move-se” (ZEVI, 1978, p. 66); no gótico foi possível “criar o espaço, decompô-lo, elevá-lo e dar-lhe forma sem interromper a sua continuidade” para “produzir no observador não uma calma contemplação, mas um estado de alma de desequilíbrio, de afetos e solicitações contraditórias, isto é, de luta” (ZEVI, 1978, p. 68); a Renascença, por sua vez, opta pela “medida” pela razão geométrica, pelo “programa de controlar racionalmente toda a energia dinâmica inserida nos eixos” (ZEVI, 1978, p. 76); o século XVI “desenvolve a aspiração cêntrica do século XV, a visão do espaço absoluto, facilmente perceptível de todos os ângulos visuais, exprimindo-se em equilíbrios eurrítmicos de proporção” (ZEVI, 1978, p. 78); o Barroco “é a libertação espacial, é libertação mental das regras dos tratadistas das convenções, da geometria elementar e da estaticidade, é libertação da simetria e da antítese entre espaço interior e exterior” (ZEVI, 1978, p. 82); no Modernismo, a “planta livre” se presta bem ao espaço orgânico e funcional da idade moderna (ZEVI, 1978, p. 89).

¹² “Toda a concepção planimétrica e espacial e, por isso, toda a decoração, tem uma única medida de caráter

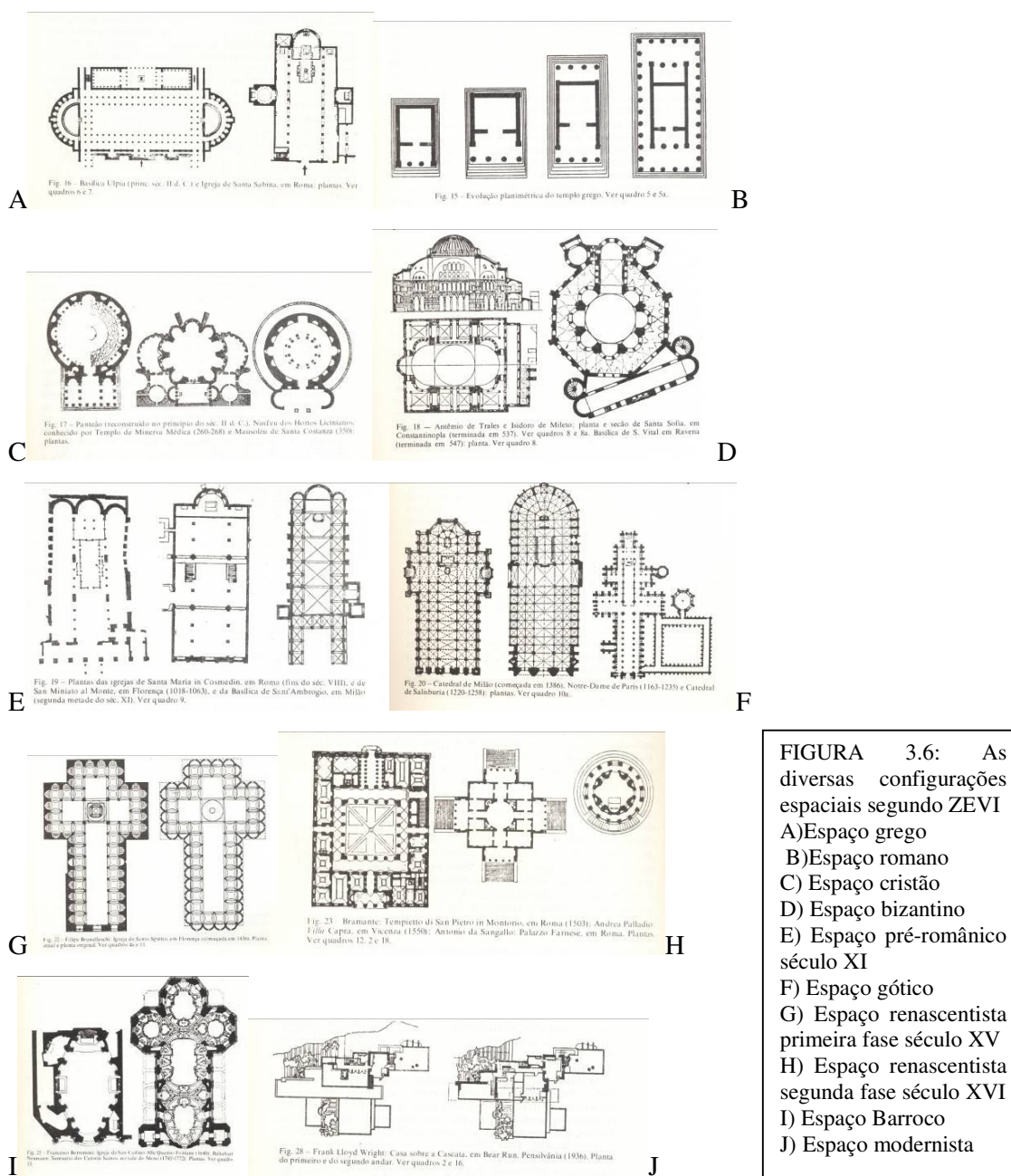


FIGURA 3.6: As diversas configurações espaciais segundo Zevi

- A) Espaço grego
- B) Espaço romano
- C) Espaço cristão
- D) Espaço bizantino
- E) Espaço pré-românico século XI
- F) Espaço gótico
- G) Espaço renascentista primeira fase século XV
- H) Espaço renascentista segunda fase século XVI
- I) Espaço Barroco
- J) Espaço modernista

No entanto, não é só a cultura ou a sociedade que lhe corresponde que se materializa através da Arquitetura. Para Louis I. Kahn¹³, a Arquitetura *materializa as instituições, dá corpo ao incomensurável* (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 9). O princípio reflexivo de Kahn, a “*existência-vontade*”, sobre o qual construiu sua obra, reside na preocupação de que sua dinâmica: a trajetória do observador.” (Zevi, 1978, p. 55).

arquitetura materializasse a *vontade de ser*¹⁴ (*desire to be*) das instituições. Pela *existência-vontade*, a instituição poderia sugerir uma determinada ordenação espacial correspondente ao modo pelo qual ela gostaria de se materializar no mundo. Não é muito diferente da ação cotidiana que qualquer pessoa faz ao decorar sua casa de determinada maneira, ao seu modo, ou de construir sua morada segundo seus valores e gostos pessoais. Segundo Kahn, caberia ao arquiteto, para articular o espaço, captar ou conformar este desejo que corresponde a uma “ordem”, a qual, por sua vez, precede ao desenho. O exemplo clássico dessa atitude é o projeto para a Igreja-Escola Unitarista em Rochester, onde o arquiteto estabelece como pré-forma (ou a primeira representação espacial dessa ordem daquilo que *quer ser*) um templo circundado pelas salas de aula, simbolizando, espacialmente, a referência religiosa fundante da escola.

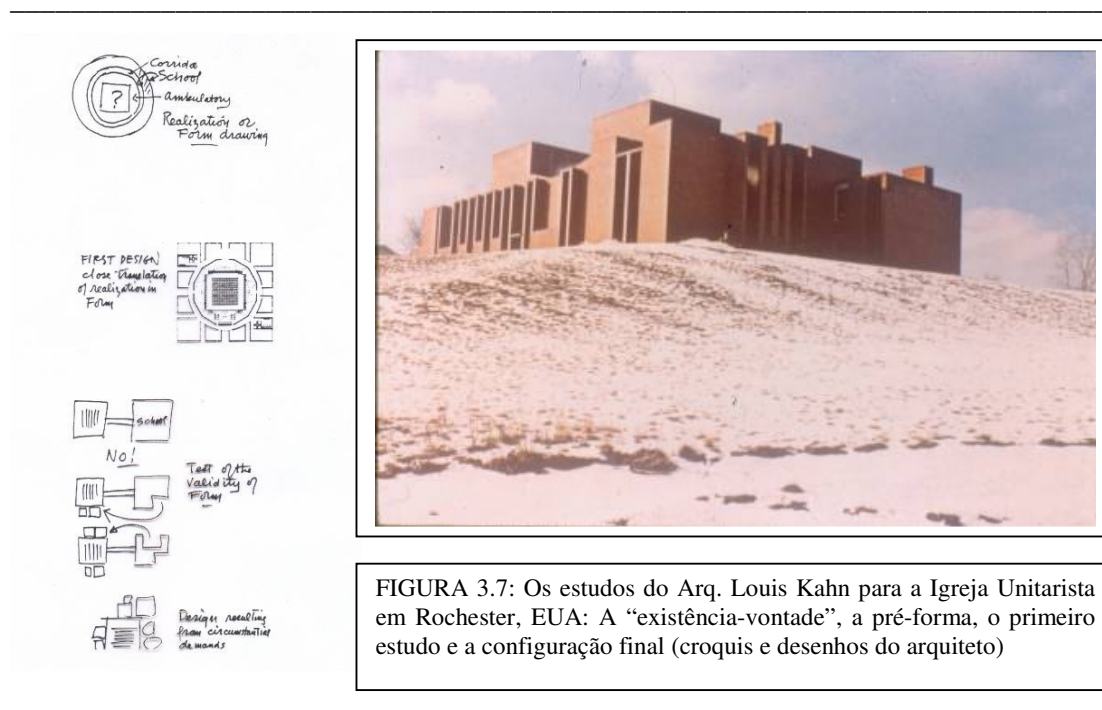


FIGURA 3.7: Os estudos do Arq. Louis Kahn para a Igreja Unitarista em Rochester, EUA: A “existência-vontade”, a pré-forma, o primeiro estudo e a configuração final (croquis e desenhos do arquiteto)

O espaço, portanto, não é um campo neutro e a Arquitetura ao instalar nele os seus lugares, lhe impregna de significados. Portanto, a Arquitetura não é um ato abstrato que se dá apenas no mundo das idéias e da representação no papel ou na tela do computador. Arquitetura é construção e esta se dá em determinado local físico, modificando e qualificando o lugar

¹³ Arquiteto nascido na Letônia, radicado nos EUA, 1901-1974.

enquanto o preenche com novos significados. Ao mesmo tempo em que a Arquitetura precisa do lugar, ela o recria. Não há Arquitetura sem o lugar e não há lugar criado pelo homem sem a sua Arquitetura. *Assim, a Arquitetura não apenas materializa as instituições, mas as cria em determinado local, criando uma ponte entre instituição e lugar, o que lhes confere a ambos uma unicidade fenomenológica importante: se estivesse em outro lugar, talvez a instituição se materializasse de outra forma.* Retoma-se assim a visão heideggeriana do acontecimento arquitetural *entre o céu e a terra*. A verdade da obra arquitetural é o ente que se manifesta na sua coisidade¹⁵, em um lugar específico, “*sobre a terra, sob o céu*”, referente à comunidade dos homens. Existência e essência são, portanto, aspectos integrais da mesma totalidade, do mesmo acontecimento arquitetônico¹⁶. A Arquitetura é uma encarnação no mundo concreto- o qual pressupõe um lugar - e sua verdade é a não-ocultação do seu ser, mas a sua revelação.

APONTAMENTO 3.7: A Arquitetura manifesta uma instituição, seja ela uma cultura ou sociedade, seja ela uma humana ou a de uma pessoa comum. Ao interirmos no patrimônio como lidamos com essa instituição que o prédio materializa, se os tempos são outros? A que instituição nos referimos? A instituição pode ser a história de um povo ou um novo propósito para o edifício. Sob qualquer das duas formas, ele passa por um processo de re-significação ao qual sua estrutura se torna adequada. É claro que quanto mais próximo de seus usos e significados originais, menor será a intervenção e seu processo de re-significação. Por exemplo: uma igreja que permanece como lugar de culto enseja menos mudanças do que uma estação de trem que se torna uma sala de concertos.

APONTAMENTO 3.8: Se o lugar é outro, como se pode falar em preservação do texto arquitetônico original posto que ele se estabelece em profunda consonância com o lugar? Preservar um suposto texto original é um contra-senso do ponto de vista fenomenológico. Da mesma forma que o apontamento anterior, parece ser mais fácil intervir em um bem que se mantém em um contexto próximo de suas condições espaciais originais. Infelizmente (?) a história da arquitetura e a evolução das cidades não preserva sempre as relações originais, fazendo com Arquitetura que o edifício passe também por um processo de re-significação em função de seu novo “lugar”. Daí a noção de “entorno” não como adreçol *entourage* do edifício, mas algo profundamente ligado à sua maneira de ser/ estar no mundo.

A ponte entre instituição e lugar se dá através da expressão arquitetural. Nos parágrafos precedentes investigamos o *que* ela expressa, resta saber *como* ela expressa e *por quais* meios. Segundo Bruno Zevi (conforme já vimos na sua descrição histórica dos espaços) e grande parte dos autores contemporâneos, a Arquitetura se expressa pela sua *articulação espacial*. Para ele, a expressão acontece pela articulação de espaço e envolventes (urbanos, caixa

¹⁴ “Na natureza do espaço existem o espírito e a vontade de existir de um determinado modo” (Kahn citado por NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 10).

¹⁵ “Arte é colocar em lugar a verdade pré-estabelecida na figura.” (HEIDEGGER, 1975, p. 71).

¹⁶ “Os que são, são os que são em virtude do ser” (HEIDEGGER, citado por NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 14).

muraria, elementos da Arquitetura: vigas, pilares, ornamentos, etc.)¹⁷. Zevi cita Geoffrey Scott que assim descreve a tarefa da Arquitetura levada a cabo pela articulação espacial:

Mas ainda que possamos ignorá-lo, o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitetura - prazer de que parece não podemos aperceber-nos ou que não nos damos ao trabalho de notar - surge, na realidade, do espaço. Mesmo de um ponto de vista utilitário, é o espaço que é logicamente o nosso fim, delimitá-lo é o objetivo de construir - quando construimos, não fazemos mais do que destacar uma quantidade de espaço conveniente fechando-o e protegendo-o - e toda arquitetura surge dessa necessidade. Mas esteticamente o espaço tem uma importância ainda maior: o arquiteto modela-o como o escultor faz com o barro, desenha-o como obra de arte; tenta, enfim, por intermédio do espaço, suscitar um determinado estado de alma nos que “entram” nele. Qual é o seu método? Recorre mais uma vez ao movimento: é este o valor que tem para nós e como tal entra na nossa consciência física. Adaptamo-nos instintivamente aos espaços nos quais estamos, projetamo-nos neles, enchemo-los idealmente com os nossos movimentos. Tomemos o mais simples dos exemplos. Quando entramos pelo fundo de uma nave e temos pela frente uma longa perspectiva de colunas, começamos, quase por impulso, a caminhar em frente porque assim o exige o caráter desse espaço. Ainda que estejamos parados, a vista é levada a percorrer a perspectiva e nós seguimo-la com a imaginação. O espaço sugeriu-nos um movimento: uma vez que esta sugestão se faz sentir, tudo o que estiver de acordo com ela parecerá ajudar-nos, e tudo o que a ela se opõe parecerá inoportuno e desagradável. Exigiremos, além disso, algo que feche e satisfaça o movimento - uma janela, por exemplo, ou um altar - e um muro liso, que seria uma terminação inofensiva se se tratasse de um espaço simétrico, torna-se antiestético no final de um eixo enfático como é o da fila das colunas, simplesmente porque um movimento sem motivo, e que não conduz a um ponto culminante, contradiz os nossos impulsos físicos: não é humanizado. (ZEVI, 1978, p. 130-131).

APONTAMENTO 3.9: Se mesmo não se intervindo, a percepção sobre o objeto já são diferentes em diferentes tempos e culturas, mais ainda se distancia do impulso inicial do edifício quando essa intervenção não é apenas de conservação. É claro, pelo exposto, que as alterações podem ser de *negação* da articulação original do espaço (quando, por exemplo, se coloca o tal muro liso ao final da colunata citado por Scott) ou de sua afirmação (quando se reforça o *sentido* pretendido pelo autor). A Arquitetura, pelo seu *modus faciendi*, pelo exame de sua ordem, permite, em grande parte dos casos, um entendimento da articulação original do espaço.

Para Norberg-Schulz, o que caracteriza os lugares feitos pelo homem são as suas propriedades de *concentração* e *fechamento* (novamente espaço e envolvimento), derivadas do fato do homem habitar “entre o céu e a terra” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 10). Afinal, para ele, a Arquitetura ganha significado através de suas relações com outros objetos (incluindo o lugar onde se instala e as condições sociais, políticas e econômicas às quais se submete, reforça ou nega), o que colhe ou o que capta, através das *propriedades formais de um sistema de relações*. Como vimos anteriormente, para ele, a “encarnação” de um edifício se dá através do seu *colocar-se, erguer-se e abrir-se* (NORBERG-SCHULZ, 1984, Capítulo 7). Vejamos como o autor exemplifica essas categorias (não se tomando os exemplos a seguir como

¹⁷ O espaço “que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta, é o protagonista do fato arquitetônico” (ZEVI, 1978, p. 18).

classificações, mas antes como possibilidades dentre várias): O *colocar-se* (que diz respeito à sua materialidade, à sua relação com a *terra*) se dá pelo seu embasamento: *dentro* da terra (sem a distinção de uma base), *na* terra (quando a base é bem marcada) ou *sobre* a terra (caso, por exemplo, do *pilotis*). O *erguer-se* (que diz respeito à sua relação com o céu, à sua verticalidade aérea) se faz *verticalmente aberto* (quando junta-se ao céu em silhueta livre), *fechado num corpo individual* (por pesado entablamento ou telhado volumoso), *simplesmente delimitado* (por uma horizontal neutra que enfatiza a extensão lateral). O *abrir-se* se dá através da *conservação ou dissolução do corpo* (pelo tamanho, forma e distribuição das aberturas), de *maneira romântica* (se as aberturas são irregulares e apresenta surpreendentes transições entre interior e exterior), através de uma *intercomunicabilidade definida* (através da preservação da identidade interior-exterior), *abstrata* (se a comunicação interior-exterior é feita através de extensões arquitetônicas).



FIGURA 3.8:

A) O colocar-se na forte relação com a terra na casa de Frank Lloyd Wright e o erguer-se fechado em telhado volumoso;
 B) O erguer-se e o abrir-se fluido e aéreo do Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe (Fonte: ropa.bravehost.com)
 C e D) O erguer-se verticalizado dos arranha-céus, relacionando-se diferentemente com o céu nas torres de Norman Foster (Edifício Swiss Re, em Londres) e Mies Van der Rohe (Lake Shore Drive, Chicago)
 E) O colocar-se suave no chão proporcionado pelo pilotis na Ville Savoie de Le Corbusier
 (As fotos sem citação de fonte foram obtidas via INTERNET)

Se a expressão arquitetural se faz pela articulação do espaço e de seus envolventes, esta expressão espacial é complexa e condensa significados diversos. Inicialmente ela não é estática, mas dinâmica, como coloca com propriedade Bruno Zevi (ZEVI, 1978, p. 19). Depois a relação de sua forma-conteúdo é resultado da manifestação do programa e da estrutura o que faz com que a Arquitetura apresente vários níveis de significado, gerando ambigüidade e tensão, complexidades e contradições (VENTURI, 1995). Giedion (GIEDION, 1961) coloca o espaço como o centro da reflexão arquitetônica (o espaço é o “poder” que emana dos volumes) e também estuda a história da Arquitetura em função dele. Mahfuz coloca como quatro *imperativos* do projeto arquitetônico as necessidades programáticas, a herança cultural, as características climáticas e do sítio, os recursos materiais disponíveis (MAHFUZ, 1995). Todas essas constatações apontam para os múltiplos níveis de significação do espaço, para a sua destinação utilitária e para a sua profunda correspondência com o lugar e com os materiais e sistemas construtivos, ou seja, pelas várias *dimensões* que a Arquitetura abriga encerradas na ordem que ela propõe ao lugar e através da *linguagem* com que ela a nós se dirige.

A expressão arquitetural é conformada, portanto por uma série de fatores, os quais se integram pelo significado, advindos da *ordem e linguagem*. Vamos examina-los a seguir:

2.3.AS DIMENSÕES DA ARQUITETURA

A proposição clássica da tríade vitruviana (VITRUVIUS, 1960) ainda se mostra adequada quando procuramos abordar as dimensões da Arquitetura. Vários autores, teóricos e tratadistas que vêm se ocupando com relação à Arquitetura têm seguido essa tradição e ela efetivamente tem se mostrado operacional. É claro que cada um deles aborda a tríade de forma particular. Sem a pretensão de fazer uma arqueologia do pensamento teórico sobre o assunto, nem criar um método histórico-cronológico das diferentes abordagens, lançaremos mão de algumas delas para pontuar nossos principais argumentos. Face à sua pertinência, então, vamos utilizar a tríade vitruviana para a exploração da ordem arquitetural: a *utilitas* (ou *commoditas*) responde pela dimensão do uso, funcionalidade e conforto que o homem necessita ao habitar; a *firmitas* confere a solidez ao edifício e, portanto, diz respeito aos materiais e sistemas técnico-construtivos, a *venustas* responde pela dimensão plástico-simbólica ou à dimensão estética pela qual anseia a alma humana.

Dessa maneira, podemos partir da releitura da tríade realizada por Alberti na Renascença, a qual inova a concepção inicial vitruviana onde os operadores são estáticos, classificatórios, enquanto na abordagem albertiana (CHOAY, 1985) eles aparecem mais dinâmicos, interagindo com o homem, portanto mais próximos do método que aqui utilizamos. Para Alberti¹⁸, o sentido da Arquitetura se destina ao *bene beateque vivendum*, ou seja, tem uma relação importante com a sociedade em que vive, pois lhe dá substrato para uma vida digna e permite que as instituições se materializem, gerando, portanto, um espaço humanizado. Na sua obra “*De Re Aedificatoria*”, Alberti nos mostra como a primeira dimensão histórica da Arquitetura foi o *uso*, representado pela *utilitas*, apoiado pelo *firmitas* (num primeiro momento ainda rudimentar) e finalmente a *venustas*, embora seja esta última que tenha o poder de adequar a tríade, por sua operatividade compositiva¹⁹.

Esse sentimento albertiano de primazia da *utilitas* encontra eco na abordagem fenomenológica. Segundo Christian Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1975), referindo-se a Heidegger, a forma determina o arranjo da matéria em função de sua utilidade. Em *A Origem da Obra de Arte*²⁰, Heidegger, ao investigar a arte no viés da *obra* (*work*), nos lembra que a utilidade é o que primeiro se nos apresenta quando nos deparamos com as coisas²¹. Para ele o equipamento mantém uma afinidade com a arte por terem sido ambos produzidos pela mão humana e, também, pelo fato de ambos estarem auto-contidos e suficientemente expressos pela forma. Por isso o *equipamento* realiza importante transição entre o ser e as coisas: “equipamento tem uma posição peculiar entre coisa e obra, assumindo que uma determinada ordenação deles é permissível.” (HEIDEGGER, 1975, p. 29). Neste sentido, a dimensão do uso seria a primeira maneira pela qual o homem teria acesso às entidades por ele

¹⁸ “A Arquitetura é construção do mundo humano em todos os seus níveis: não é autônoma, pois visa ao homem como um todo fornecendo-lhe uma ‘vida feliz’. Através dela a realidade humaniza-se, as instituições se representam, a humanidade se faz e a cidade converte-se na imagem física de sua polis: visualiza-se a si própria: *imita-se*. [...] A Arquitetura institui a comunidade dos seres humanos e dá-lhe visibilidade.” (BRANDÃO, 2000, p. 176).

¹⁹ Embora para RYKWERT, 2003, as três dimensões ocorressem ao mesmo tempo na evolução da habitação humana, inspiradas pela formas naturais de abrigo (*utilitas*) e de estrutura (a das árvores, por exemplo: *firmitas*), aqui também reunidas pela capacidade do homem de simbolizar (*venustas*).

²⁰ E também em *Ser e Tempo*, através dos conceitos de *equipamento*, *manualidade*, *ocupação*.

²¹ “Utilidade é a forma básica pela qual a entidade se nos apresenta, isto é, brilha para nós e assim se faz presente e então se torna entidade. Ambos, o ato formativo e a escolha do material – uma escolha dada pelo ato – e nesse momento a dominância da conjunção entre matéria e forma, é toda oferecida pela sua utilidade. (...) Matéria e forma não são em caso algum determinações originais da coisidade da coisa simplesmente dada.” (HEIDEGGER, 1975, p. 28).

próprio criadas²². O uso seria, inclusive, o responsável por uma relação de confiabilidade entre o homem e as coisas, confiabilidade esta que lhe facilitaria as primeiras condições de fruição das coisas e lhe delinearía o que elas são em verdade - o que, como vimos anteriormente, é a missão da arte (HEIDEGGER, 1975, p. 34). Uso e arte estão ligados pela ação existencial do trabalho que os ensaja. Assim, a *Arquitetura seria a arte do uso no uso, embora* “não seja o uso que a faz se tornar obra de arte” (DOURADO, 2005, Notas de aula). *Dessa maneira, o uso se torna um dos vetores de expressão artística em Arquitetura, embora, é claro, não seja o único.*

A questão do uso na Arquitetura reside no fato dela ser uma arte social – ou onde a sociedade humana acontece. Tal destinação da Arquitetura leva muitas vezes com que os autores vejam a beleza arquitetural no uso que ela permite. É esta a visão de dois arquitetos, também teóricos, separados entre si por cinco séculos, tais como Bruno Zevi e Leon Battista Alberti. O primeiro se pergunta

É bela uma auto-estrada sem automóvel? É bela uma sala de baile sem pares a dançar? O pesar, a sensação de dor, mesmo o horror que a interpretação fisiopsicológica atribui a um leve desequilíbrio de elementos plásticos na decoração de uma sala de baile não é bastante maior no caso de nela se sufocar realmente e não se poder dançar a vontade? (ZIVI, 1978, p. 135).

Para Alberti, exatamente por considerar o objetivo da Arquitetura como sendo o de possibilitar ao homem uma “vida feliz”, a dimensão do uso também adquire destaque. Para ele, a Arquitetura muitas vezes se desvia dessa função pela *hybris* narcísica que se deixa levar pela embriaguez da estética, se desligando da verdadeira missão da Arquitetura: “Toda forma arquitetônica encontrou sua origem na necessidade, desenvolveu-se em função da praticidade e foi embelezada pelo uso.” (ALBERTI, citado por BRANDÃO, 2000, p. 212).

A dimensão funcional é recorrente na história da Arquitetura, sendo muito pouco relegada nas abordagens teóricas. Desde Vitruvius, passando por Alberti, pelos enciclopedistas, todos se preocuparam com o caráter utilitário da Arquitetura. Mesmo a *École des Beaux-Arts* francesa, famosa pela sua ênfase na abordagem compositiva dos edifícios, derivava essa composição das tipologias funcionais às quais os projetos deveriam responder. No desenrolar da história, o desenvolvimento industrial e tecnológico reforçou ainda mais o papel do uso, culminando na

²² “Porque o equipamento se coloca em um lugar intermediário entre a coisa simplesmente dada e a obra, a sugestão é que seres não-equipamentais – coisas e obras e de resto tudo o que é - devem ser compreendidos com a

célebre *máquina de morar* corbusiana. Aí, a beleza seria o resultado da pertinência funcional do projeto, quase uma materialização de suas exigências funcionais. É nessa linha de pensamento que se posicionaram os precursores do movimento moderno, como, por exemplo, fez Muthesius ao cunhar, no limiar desse movimento, o termo *sachlichkeit* (síntese de pertinente, apropriado e objetivo) como qualidade essencial de um bom objeto de design (incluindo Arquitetura); assim se posicionava, à mesma época, Garnier ao dizer que “*em arquitetura a verdade é o resultado de cálculos feitos para satisfazer necessidades e materiais conhecidos*”²³. Não se trata aqui, é claro, de se fazer a apologia do uso, nem de dizer que se a obra é bem usada por isso seja bela, mas de demonstrar a inseparabilidade da dimensão do uso do fenômeno arquitetural e da sua presença na base compositiva da própria expressão arquitetônica.

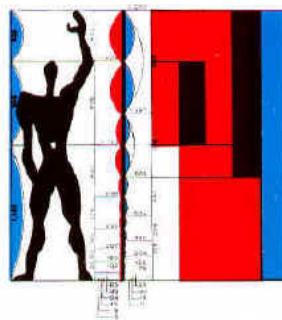
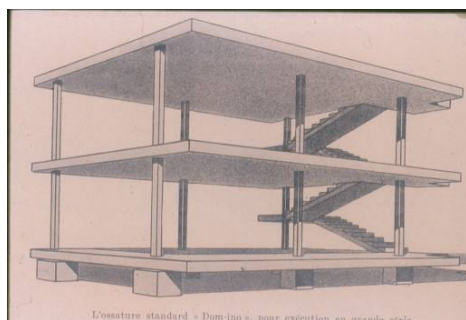


FIGURA 3.9: O “modulor” e a estrutura domino da máquina de morar corbusiana. (Modulor, fonte: www.palladio.tv.it)

APONTAMENTO 3.10: Como uma dos principais problemas da intervenção no patrimônio é a sua mudança de uso ou função, cabe entendê-los na sua manifestação arquitetônica. Diferentemente de uma pintura, por exemplo, que pode se manter histórica e esteticamente aberta por simplesmente existir ou incorporar suas deteriorações, o mesmo não acontece na Arquitetura. No entanto, ao interferirmos no uso, estamos interferindo em uma das dimensões da Arquitetura, inclusive como parte motivadora da *firmitas* e da *venustas*. A Arquitetura poetiza o uso: Quando se muda o uso, muda-se a poética? Como se resolve este problema?

A questão da *firmitas*, da matéria e da estabilidade como componentes da Arquitetura também estão ligados fenomenalmente à percepção de mundo, à existencialidade. Os conceitos heideggerianos de *terra e mundo* presentes em “*A Origem da Obra de Arte*”, ajudam a elucidar essa questão. O conceito de trabalho (*work*) aí presente pressupõe a conformação da

ajuda do ser do equipamento (a estrutura da forma-matéria).” (HEIDEGGER, 1975, p. 29)

²³ Ambos citados por PEVSNER, 1989. O próprio Pevsner é citado por RAJA, 1993, quando diz que não se pode conceber um mundo sem Arquitetura, daí o conceito de Arquitetura como experiência significativa.

matéria a qual suscita dois caminhos importantes: um que nos leva ao conceito de *lugar* e outro que nos leva à *natureza expressiva da matéria*.

A matéria conformada se opõe, por contraste, ao mundo natural e faz com que a Arquitetura instaure o *lugar*. No exemplo do templo grego suscitado em “*A Origem...*”, Heidegger (HEIDEGGER, 1975, p. 42) nos mostra como o contraste entre a matéria natural do lugar e a matéria conformada do templo suscita a tensão na qual se expressa a obra de arte, a tensão entre o *mundo* (*world*) criado e a terra (*earth*/ matéria) que lhe permite a criação. É a matéria que permite a instituição de um mundo:

Uma pedra é sem mundo. Planta e animal, do mesmo modo, não têm mundo; mas eles pertencem à multidão coberta pelos arredores aos quais eles estão ligados. [...] Pela abertura de um mundo, todas as coisas ganham repouso e movimento, distância e proximidade, contorno e limites. (HEIDEGGER, 1975, p. 45).

Mas ao trabalhar a matéria, a obra de arte não a faz desaparecer, ao contrário, faz com que ela ganhe expressividade:

No equipamento fabricado – por exemplo no machado – a pedra é usada e transformada. Ela desaparece no uso. O material é tanto mais apropriado quanto menos ele resiste a se abandonar no ser equipamental do equipamento. Em contraste, a obra-templo, ao instituir um mundo, não causa o desaparecimento do material mas antes propicia que ele aconteça pela primeiríssima vez e participe da Abertura do mundo da obra. [...] Tudo isso surge através da obra que se faz pela massividade e peso da pedra, na firmeza e flexibilidade da Madeira, na dureza e brilho do Metal, na luminosidade e escuridão da cor, no soar do tom, e pelo poder nominativo da palavra. (HEIDEGGER, 1975, p. 46) .

É o trabalho na matéria que permite a criação do espaço: “A obra deixa a terra ser na terra” (HEIDEGGER, 1975, p. 46). Esta é a abordagem que fizemos anteriormente, quando mostramos que a Arquitetura utiliza os materiais dentro de sua expressividade singular diferente de outras artes e só através da matéria e da sua maneira específica de trabalhá-la é que é possível instituir o mundo próprio que a Arquitetura institui. Ao fazer o material se expressar, a Arquitetura faz um mundo aparecer e também a própria matéria: “A instituição do mundo e a conformação da terra são duas formas essenciais no ser-obreiro da obra.” (HEIDEGGER, 1975, p. 48). Matéria, trabalho e mundo instituído são os componentes do fazer arquitetônico: é o *pensar específico sobre o fazer concreto* que é a característica essencial da arte como nos mostrou Fayga Ostrower, citada no Capítulo 2. *A Arquitetura não se expressa sem a matéria trabalhada segundo a sua maneira própria de trabalhá-la.*

APONTAMENTO 3.11: Se a matéria está na base da expressão arquitetônica, que reflexos isso tem no momento da intervenção no patrimônio? São várias as reflexões que podem ser suscitadas a partir dessa constatação, mas algumas já podem de imediato ser colocadas. Uma delas diz respeito à pátina como expressão da antiguidade da matéria e, portanto, extremamente importante para a expressividade da historicidade do monumento, o qual muitas vezes se banaliza pela sua “renovação”. Outra diz respeito à inserção de materiais de expressividade muito diferente dos materiais originais (a guisa de “marcar” a intervenção contemporânea), o que acaba criando uma interferência na leitura do edifício, substituindo uma sensação de peso ou de leveza, por exemplo, pela preponderância da mensagem de “interferência”.

Um outro ponto importante com relação à *firmitas* diz respeito à estrutura. A evolução das formas estruturais e dos sistemas construtivos está relacionada à própria transformação de visão de mundo. Não vamos entrar no debate sobre qual precedeu qual, nos atendo à constatação de que as formas estruturais são a própria forma de ver e representar um mundo. A disponibilidade de materiais de uma região condiciona a um só tempo a Arquitetura e a visão de mundo de um determinado grupamento humano. A própria potencialidade e as limitações da matéria condicionam e determinam a forma e a expressão arquitetônica. É assim desde os primórdios com a identificação dos elementos antropomórficos e naturais com os construtivos (RYKWERT, 2003, p. 207), o homem ou a árvore com a coluna (RYKWERT, 2003, p. 40-41), ou com o entendimento das propriedades inerentes dos materiais que possibilitaram ao homem entender como construir em pedra ou madeira e saber que elas se dão de maneira diferenciada²⁴. É assim na história da Arquitetura com as cúpulas dos romanos antigos e o seu ideal de centralidade e cosmos; é assim na desmaterialização gótica que permitia o elevar dos espíritos propiciado pelos arcos botantes que, ao diminuir a necessidade de volume matérico para sustentação propiciava a verticalidade e os grandes *vitraux*; é assim na cúpula de Brunelleschi que incorporava “uma reflexão matemática desenvolvida sobre a métrica românica e gótica” (ZEVI, 1978, p. 73); é assim com a planta livre modernista que permitia as complexas novas relações funcionais, a flexibilidade e a industrialização necessárias aos “novos tempos”. A estrutura é parte inerente da Arquitetura. Já disse alguém que a “a arquitetura da estrutura é a estrutura da arquitetura”, tornando inseparáveis uma da outra.

²⁴ RYKWERT, 2003, mostra como isso se dá em diferentes culturas, mostrando que, em diferentes momentos, essas diferenças podem nem terem sido notadas, criando expressões próprias, no entanto. É o exemplo que Pugin adota para mostrar que, embora em pedra, a arquitetura grega percebia as formas estruturais como se fossem em madeira (p. 30, 117) ou do primado da estrutura (“Lodoli acreditava que a habilidade do arquiteto devia concentrar-se no funcionamento mecânico da estrutura”, P. 55).

De certa maneira, foi a própria estrutura que ensinou os primórdios da ciência da restauração no trabalho pioneiro de Viollet-le-Duc e seu encantamento com o gótico²⁵. Ao se preocupar em restaurar não apenas a aparência, mas também a função portante da estrutura²⁶, ao procurar seguir a concepção de origem para resolver os problemas estruturais e ao entender a obra como um sistema e a lógica de sua concepção, o arquiteto francês mostrava como o restauro não se dissocia da compreensão estrutural e como esta é uma das maneiras de se compreender o conjunto instituído.

APONTAMENTO 3.12: Não há como se restaurar sem a compreensão do sistema estrutural. Ao se inserirem elementos estranhos à lógica do sistema construtivo original não só se desestabilizam as relações entre os elementos quanto à sua expressividade própria, afetando-se, a um só tempo, tanto a estabilidade quanto a expressão artística.

PARALELO 3.1: A questão técnica é de importância fundamental para os japoneses. Tanto é assim que, muitas vezes, as estruturas são conservadas exatamente pela sua exemplaridade e excelência técnica de entalhe e encaixe na madeira, por exemplo. Até mesmo as restaurações ritualísticas como as de Ise, além da renovação religiosa, também ajudam a perpetuar a técnica. “No Japão, ‘Bens culturais intangíveis’ referem-se a artes cênicas, música, *técnicas artesanais*, e outros bens intangíveis que possuem altos valores históricos ou estéticos para o país. Bens culturais intangíveis consistem de uma artisticidade técnica humana que é corporificada por indivíduos ou grupos que representam a mais alta maestria das técnicas correspondentes. (AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS JAPAN, 2003).” Sobre o Templo de Ise e a Arquitetura do norte da África, sujeitas ao refazer pela ação destruidora do clima, assim se pronuncia Maria Cecília Londres Fonseca: “Nos dois casos, e em outros tantos, a proteção física do bem é inviável, mesmo porque não é essa a lógica de sua preservação. O que importa para esses grupos sociais é assegurar a continuidade de um processo de reprodução, preservando os modos de fazer e o respeito a valores como o do ritual religioso, no caso do Templo de Ise, e o sentido de adequação da técnica construtiva às condições geológicas e climáticas, no caso da arquitetura em terra do deserto norte-africano”. (FONSECA, 2003, P. 70).



FIGURA 3.10: Templo de Ise, Kyoto, Japão. (fonte desconhecida)

²⁵ “A arquitetura, afirma [Viollet-le-Duc], pode ser dividida em duas partes: a teoria, que lida com tudo aquilo que é permanentemente válido, tanto as regras da arte quanto as *leis da estabilidade*; e a prática, que consiste em adaptar essas leis eternas às condições variantes de tempo e espaço.” (RYKWERT, 2003, p. 34, grifos nossos).

²⁶ Introdução de KÜLL, Beatriz Mugayar em VIOUET-LE-DUC, 2000.

Um terceiro ponto importante com relação à *firmitas* se dá na reflexão albertiana de duração da matéria como sobrevivência ao tempo, a qual diz respeito de perto ao objeto de nossa reflexão. No livro II do “*De Re Aedificatoria*”, dedica sua reflexão aos materiais, tratados em função de seu aparecimento na história, os quais ele especifica de diferentes espécies, qualidades e regras de uso. No Livro III, ele trata da construção e dos elementos construídos (estabelecendo um paralelo com o corpo: o esqueleto como portante, os nervos e ligamentos como elementos de ligação e carne e a pele como enchimento). Mas é na idéia de que o edifício deve se inscrever na duração que Alberti se aproxima da nossa preocupação com a preservação. Para ele, a preocupação com o devir e com a permanência da obra deve ser preocupação central do arquiteto:

Criando em função de seu corpo, os homens concebem os instrumentos e aquilo que lhes é útil. Criando em função de sua alma, ele concebe a arte e a beleza. Mas além desses dois princípios, há um terceiro que determina a nossa criação: o de tentar comunicar às suas obras a resistência que o homem quer que elas oponham ao seu destino de perecer. (BRANDÃO, 2006, p.7).

Assim, a resistência à degradação está na matéria. É ela que deve ser tratada e preparada para sobreviver ao tempo e para com que a Arquitetura possa continuar realizando a sua missão de propiciar o bem-viver. É o conhecimento da matéria que propicia a sobrevivência da obra.

APONTAMENTO 3.13: O conhecimento tecnológico do comportamento dos materiais e estrutura é fundamental para a correta intervenção no patrimônio. Como já nos mostrava Alberti no século XV, é ele o responsável pela duração da obra, objetivo primeiro do restauro.

Ao se tratar do aspecto plástico da Arquitetura – da *venustas* - não se pode deixar de tratar de seu aspecto simbólico, aquilo que a articulação do espaço e da forma vem significar. Trata-se aqui daquilo que chamamos de *linguagem* da Arquitetura, a qual está presente na sua imagem, na maneira como ela se coloca, se ergue, se abre e se articula. (NORBERG-SCHULZ, 1986). Já examinamos, em Heidegger, a idéia da obra como o *acontecer da verdade*, o que possibilita o entendimento de que toda a estruturação plástica existe não para uma beleza frívola e superficial, mas para possibilitar com que a “verdade” apareça. Os diversos elementos arquitetônicos componentes da obra não são assim peças vazias ou atos vazios, mas elementos importantes para com que essa missão da obra se cumpra. Em a “*A Origem da Obra de Arte*” é assim que Heidegger entende a função da linguagem, plástica e poética, na arte:

Linguagem não se torna poesia porque ela já é poesia primeiramente; antes, é a poesia que toma lugar na linguagem porque a linguagem preserva a natureza original da poesia. Construção e criação plástica, por outro lado, sempre continuam a acontecer e acontecem somente na Abertura do dizer e nominar. (HEIDEGGER, 1975, p. 74).

Para Merleau-Ponty, “a linguagem não ‘veste’ idéias – encarna significações, estabelece a mediação entre eu e o outro e sedimenta os significados que constituem uma cultura.” (CHAUÍ, 1984, p. XII). *A abordagem da plástica que perseguimos aqui é, portanto, que ela se dá através da linguagem e que essa linguagem condensa possibilidades de significados.*

Vários autores têm esse entendimento com relação à forma na Arquitetura, entendendo que nela, a plástica não se diferencia do tratamento do espaço e do significado que nele se quer impregnar. Suzanne Langer:

A arquitetura é tão geralmente concebida como uma arte do espaço, isto é, do espaço real, prático, e a construção é tão certamente a feitura de algo que define e arranja unidades espaciais, que todos falam de arquitetura como uma “criação espacial”, sem perguntar o que é criado, ou como o espaço está envolvido. (LANGER, 1980, p. 99).

Henri Focillon:

Mas consideramos o modo pelo qual a arquitetura trabalha e pelo qual as formas se harmonizam para utilizar esse domínio e, talvez, para lhe dar uma nova feição. As três dimensões não são apenas o espaço da arquitetura, são também a sua matéria, como o peso e o equilíbrio. A relação que une essas dimensões em um edifício não é nunca nem aleatória nem fixa. A ordem das proporções intervém no tratamento, dando à forma a sua originalidade e modelando o espaço segundo um cálculo de conveniências. (FOCILLON, 1983, P.42-43).

Herbert Read, estabelecendo o princípio da unidade plástico-espacial como característica marcante da Arquitetura como arte:

Voltemos ao nosso princípio básico, o de que a Arquitetura é a arte de fechar um espaço. Há dois elementos básicos: espaço e o material usado para encerrá-lo. Para que surja do processo uma obra de arte, é essencial que esses dois elementos básicos produzam um efeito unificado. Não basta que o espaço apenas deva ser efetivo; e não basta que o envoltório que fecha o espaço seja efetivo. A arte é a síntese efetiva desses dois elementos. (READ, 1981, P. 111).

Coelho Netto:

Uma linguagem precisa. Se a arquitetura é uma arte (e é efetivamente), é uma arte específica que necessita não de uma linguagem mais ou menos intuitiva com a qual o sujeito da criação artística lida e propõe sua obra, porém cujo significado real ele só vem a descobrir freqüentemente finda a obra, mas sim de uma linguagem definida tanto quanto possível de antemão (pelo menos num de seus elementos, o espacial como se verá a seguir) e que esteja ao alcance simultâneo do criador e

do receptor (enquanto nas outras artes, a linguagem produtora é praticamente um segredo do criador, e a ela o receptor só tem acesso mais tarde – e eventualmente). (COELHO NETTO, 1979, p. 11).

A plástica arquitetônica, portanto, não é uma imagem pictórica aplicada ao espaço com significado distinto e autônomo, ela é a própria qualificação do espaço e a sua articulação formal. A “imagem” que a Arquitetura traz consigo não é a *mimesis* ou a representação que “substitui” alguma coisa a guisa de lembrá-la, mas a própria incorporação significativa, *a imagem daquilo que é*. O espaço criado não *representa* outra coisa, *mas é em si o acontecimento da verdade que se propõe a realizar* e toda a plástica arquitetônica se arranja para propiciar esse acontecimento espacial. A *mimesis* da Arquitetura não é a cópia da natureza²⁷, mas a compreensão da natureza na criação dos lugares feitos pelo homem, a transposição da condição existencial-espacial do homem para seus lugares próprios²⁸.

Finalmente, quanto à tríade, devemos lembrar que essa divisão é meramente um instrumento de abordagem metodológica. Na realidade, essas três dimensões estão imbricadas e falar de uma é também falar das outras. Uma das possibilidades de aferição projetual comumente utilizadas pelos críticos é exatamente o grau de integração das três em um resultado coeso. “A excelência da arquitetura repousa justamente em ela ter de lidar com e satisfazer a estas três dimensões simultaneamente. Somente a Arquitetura atinge essa tríade do corpo, da alma e do tempo, simultaneamente.” (BRANDÃO, 2006, p.7). A maneira de essa integração ocorrer no mundo real, segundo o fenômeno Arquitetura se dá pela instituição de uma *ordem*.

APONTAMENTO 3.14: Ao intervir no objeto arquitetônico, estamos intervindo no uso (*utilitas*), nos materiais e na sua técnica construtiva (*firmitas*) e na sua plástica/ simbologia (*venustas*). Como a Arquitetura é a síntese dos três não há como intervir em uma dimensão apenas sem interferir nas outras. A prática do restauro, muitas vezes, ingenuamente acredita que é possível atuar apenas na *firmitas* (a vertente que privilegia a matéria) ou na *venustas* (a vertente que privilegia a imagem) e que o uso pacientemente a elas se curvaria. O nosso entendimento é que, ao atuar sobre uma dimensão estamos modificando toda a síntese arquitetural, em busca de uma nova síntese. Chamamos, portanto de intervenção ingênua no patrimônio as seguintes posturas:

- Pensar que é possível intervir só na matéria e/ ou na imagem sem interferir nas outras dimensões da Arquitetura e vice-versa;
 - Pensar que ao modificar uma das dimensões da Arquitetura as outras permanecem intactas, como se a arquitetura não fosse uma síntese.
-

²⁷ “A imitação da arquitetura, portanto, já afasta qualquer sentido de cópia realista do mundo e se insere de antemão na órbita da construção e do artifício: já no título, à diferença do *De Architectura* de Vitruvius, substituiu-se ‘arquitetura’ pelo ‘edificar’, em que se reforça o propósito construtivo e concreto a que se destina a arte.” (BRANDÃO, 2000, p. 174).

2.4.COMONENTES ESTRUTURAIS

Um conceito importante para Alberti – e que remete também à abordagem sempre integradora que queremos ressaltar no fenômeno Arquitetura – é o de que as três dimensões estão intrinsecamente ligadas entre si, conforme apontamos acima. Essa ligação se dá, para o arquiteto italiano, através do *lineamentis*²⁹, o qual, por sua vez, dá origem à *concinnitas*³⁰:

O *lineamentis* é a ordem que a Arquitetura impõe ao espaço natural para criar o lugar do homem, a Arquitetura. Não é apenas uma ordem de composição, pois não trata apenas do estabelecimento de relações visuais, mas da articulação do espaço de forma a que ele possa integrar o uso, a matéria, a beleza, portanto o significado, em um todo coeso³¹.

A abordagem pela tríade permite-nos perceber que as suas três dimensões são inseparáveis do fenômeno da Arquitetura e estão reunidas pela ordem que impomos ao espaço. É essa a resposta que Bruno Zevi dá às questões que levanta sobre a beleza no uso:

Porque nas três classes fundamentais em que se dividem as interpretações do nascimento e da realidade da Arquitetura [função, técnica e plástica, novamente *utilitas*, *firmitas* e *venustas*], existe um elemento comum que condiciona e determina a sua validade: o reconhecimento de que, na Arquitetura, o que dirige e vale é o espaço [a articulação espacial, acrescentamos nós]. (ZEVI, 1978, p. 135) .

²⁸ Segundo NORBERG-SCHULZ, 1984, o relacionamento do homem com a paisagem é o ponto de partida para os assentamentos humanos.

²⁹ “Tal linguagem do organismo é definida na Arquitetura pelo *lineamentis*, pelo projeto, e não pela *materia* e pela *structura*. O *lineamentis* é a composição das linhas e ângulos que definem os aspectos do edifício, desde a sua concepção até a disposição conveniente e apropriada das partes, de modo tal que toda a construção permaneça submetida ao plano do arquiteto, define Alberti. Concebido na mente (*ab ingenio*), ele se aplica à *materia* (*ab natura*) para dota-la de um caráter intelectual, sendo o responsável por construir a forma da totalidade orgânica na qual se resolvam as exigências da *firmitas*, da *commoditas* e da *venustas*, colocadas para organizar tanto a arquitetura como o texto do *De Re Aedificatoria*. Por isso, nele se concentra a função da Arquitetura decantar a *materia* para tornar visível, através dela, o espírito e a unidade. “Como o velum na Pintura e a dimensio na Escultura, o *lineamentis* mutila a realidade a fim de poder controlá-la, conciliá-la com as três dimensões da tríade vitruviana.” (BRANDÃO, 2002, p. 185).

³⁰ “A *concinnitas*, diz Alberti, é ‘uma qualidade resultante da conexão e da união de todos esses elementos: nela respande, maravilhosamente, todas as formas de beleza’. Sem ela morre o todo e em consequência desmembram-se as partes.” (BRANDÃO, 2002, p. 187).

³¹ Até porque para Alberti o belo na arquitetura estava ligado à sua justeza aos requisitos humanos (BRANDÃO, 2002, p. 198).

Assim, para se expressar, a Arquitetura necessita de uma *ordem* imposta ao lugar natural que articula os novos espaços e lhes confere significado.

APONTAMENTO 3.15: O reconhecimento dessa ordem permite que a intervenção no patrimônio se dê de forma mais respeitosa à arquitetura pré-existente. As intervenções que buscam respeitar a ordem lançada e não negá-la, conseguem estabelecer um diálogo mais profícuo entre os tempos da obra. A ordem arquitetural submete os seus diversos elementos componentes a uma hierarquia de percepção (dada à nossa “construção” da percepção, tendemos a perceber em primeiro lugar a ordem geral e depois seus componentes, do geral para o particular). Assim, alterar a ordem significa uma modificação mais profunda no espaço do que a manutenção dessa ordem geral e a alteração de um de seus componentes, hierarquicamente submetidos. *Essa maneira de entender abre uma possibilidade importante no restauro, o qual pode se estabelecer a partir da conciliação da manutenção da ordem geral com novo uso necessário.*

É certo que muitas vezes na história da Arquitetura essa “ordem” foi confundida ou reduzida à estrutura geométrica da forma, quase como mero princípio de composição, mas mesmo nesses momentos, entendemos que a geometria euclidiana ou era ela própria uma necessidade expressiva de época ou era apenas a face visível de uma ordem mais profunda. Tomemos alguns casos para exame dessa assertiva. Na Arquitetura egípcia, a geometria era a base da técnica das medições e, portanto, transparece no resultado formal: o que compreendemos nesse caso, é que a geometria era a própria maneira do homem manipular o mundo, dada a limitação instrumental, e não a base exclusiva da imposição de uma ordem. Nos templos gregos antigos submetidos ao exercício da proporção áurea, devemos lembrar o seu caráter escultórico e simbólico mais do que de geração de espaço interior, além, é claro, da importância que o pensamento grego atribuía à matemática. Na Renascença, havia a necessidade de uma ordem matemática, de uma técnica como resultado da ação humana. Ao se instalar sobre uma estrutura compositiva formada por direções e lugares, eixos e caminhos, regiões e fechamentos, sobre uma marca física no mundo, o edifício apresenta uma estrutura ordenadora que não deve ser confundida com uma mera geometria de base exclusivamente euclidiana. Estamos falando de uma geometria que responde ao modo próprio do ser, portanto de base existencial.

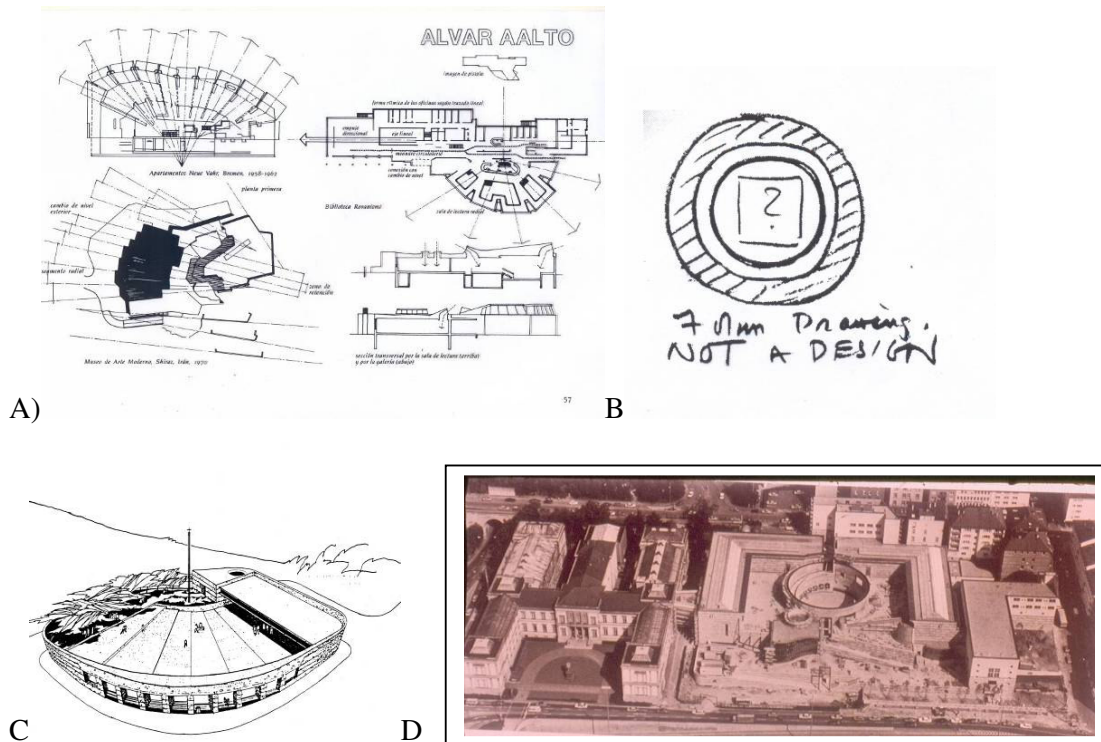
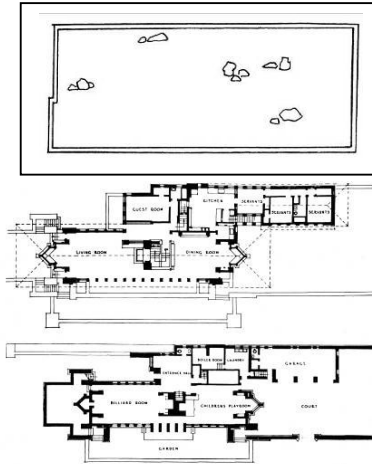


FIGURA 3.11: Exemplos de Ordem arquiteturais baseadas em uma estrutura formal.
 A) A arquitetura de Alvar Aalto, correspondendo direções e diferentes formas a diferentes apropriações espaciais (Fonte: BAKER, 1998)
 B) A posição sagrada e sempre referente do templo nos percursos dentro da Igreja- Escola em Rochester no projeto do Arq. Louis Kahn (croquis do arquiteto)
 C) As várias relações com os diferentes aspectos da situação urbana de Stuttgart no Museu de James Stirling
 D) A sacralização do espaço na Igreja-praça do Arq. Humberto Serpa (croquis do arquiteto)

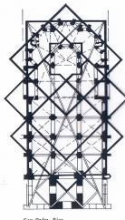
Ao refletir sobre a obra de Louis Kahn sob a chave do pensamento heideggeriano, Christian Norberg-Schulz propõe três componentes para a estruturação da obra arquitetônica (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 20-22) que compõem uma geometria não-euclidiana da ordem arquitetônica:

- A Topologia: se refere à organização relativa dos “lugares” no espaço e à relação entre eles. Diz respeito aos lugares e caminhos, fundamentos básicos da Arquitetura. A topologia também condensa os significados referentes à resposta existencial que temos das posições relativas dos lugares: mais sagrado se em posição superior, misterioso se

encravado na terra. A topologia organiza e hierarquiza os lugares, os coloca lado a lado em um eixo, ou organicamente seqüentes.



LA GEOMETRÍA



San Pedro, Riga

La geometría es la disciplina que organiza la arquitectura, es necesario para ordenar la estructura, pero las construcciones geométricas son más intuitivas como en la misma naturaleza. La geometría sirve también para ordenar las diversas partes de una edificación.

La experiencia histórica ha demostrado que un sistema de proporciones es una solución usada para ordenar y permitir las otras arquitectónicas. Este sistema construye en los límites un sistema matemático de proporciones que los lleva a encontrar una relación de proporcionalidad que comienza por la sección Aurea.

La Sección Aurea se basa en subdividir un segmento de manera que la parte que se completa que el segmento menor es al mayor como el segmento mayor es al total, a dicho de otro modo, la Proporción de Oro se construye en un cuadrado que se divide en un rectángulo que satisface esta relación de proporcionalidad, el rectángulo restante satisface la sección. Las construcciones medievales y renacentistas se inspiraron de que en las iglesias y castillos se construyeron relaciones armónicas utilizando múltiples sistemas de proporciones.



Sección Aurea de un rectángulo



FIGURA 3.12: Topologia
 A) Praça da Liberdade em Belo Horizonte : a composição simétrica, austera, com ponto de fuga central reforça a imponência do espaço cívico (Foto: Marcelo Rosa)
 B) As pedras tensionando o espaço no Jardim de Ryoani no Japão
 C) A lareira no centro da casa como símbolo do lar, na Robie House do Arq. Frank Lloyd Wright
 D) A nave da Igreja: foco no salvador e idéia de percurso (Fonte: BAKER, 1998)
 E) Os pátios como lugar contrastando com a nova função de circulação proposta pelo Arq. Paulo Mendes da Rocha na reabilitação da Pinacoteca de São Paulo (Fonte: www.vitruvius.com.br)

- **Morfologia:** se refere à formalização da Arquitetura, à maneira como os vazios se conformam e ao modo como os envolventes se apresentam. Dá corpo aos elementos de composição arquitetural e transmite o caráter, a qualificação dos edifícios.

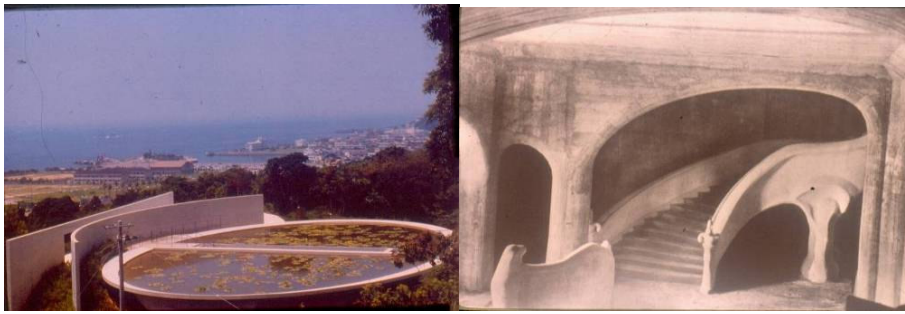


FIGURA 3.13: Morfologia

A) A tranquilidade Zen na Igreja Budista do Arq. Tadao Ando (Fonte: GA)

B) A escada que “se move” no Goetheanum (Arq. Rudolph Steiner), seguindo a idéia de racionalismo transcendente da antroposofia

C) O caráter lúdico da Rainha da Sucata dos arquitetos Éolo Maia e Sílvio Podestá em contraste com os prédios austeros da Praça da liberdade em Belo Horizonte (Foto: Flavio Carsalade)

- Tipologia: se ocupa da maneira como as relações se dão no espaço, como a instituição humana (que aí se corporifica) se dá. Estimula-se o encontro e a reunião ou o isolamento, se concorre para uma parada rápida ou passagem ou se convida à permanência.

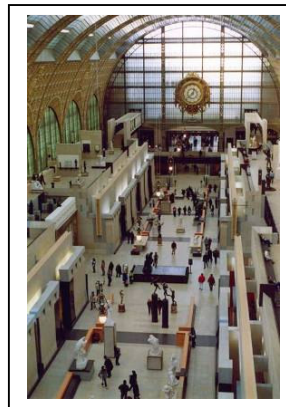
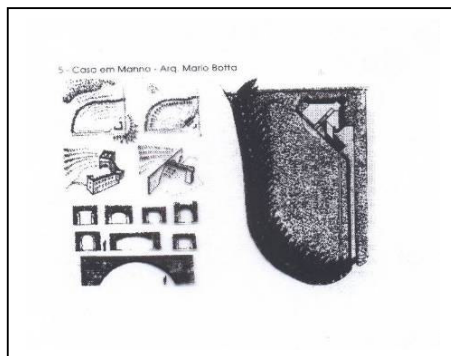


FIGURA 3.14: Tipologia.

A) Residência em Manno, Suíça (Arq. Mario Botta): A casa que favorece a intimidade e a visada do terreno (desenhos do arquiteto)

B) Sala São Paulo, Arq. Nelson Dupré, São Paulo (Fonte: www.arcoweb.com.br)

C) Musée d'Orsay, Paris/ França. Projeto: arquitetos Colboc, Philippon, Bardon (1986) (Fonte: www.valibaba.nl)

Novamente aqui é importante lembrar que o processo analítico de separação em três componentes estruturais é meramente didático e operacional, e que eles também se encontram imbricados. Por exemplo, um espaço circular convida a uma centralidade (topologia): se o seu envolvente é translúcido ou opaco, se é liso ou decorado, se ao centro temos um elemento ou um vazio (morfologia), se a atividade que aí se dá se faz em reunião de vários grupos ou de apenas um (tipologia), teremos essa centralidade reforçada ou negada, com vários graus entre estes dois extremos. Outro exemplo: se queremos transmitir uma sensação de paz e tranqüilidade, não basta apenas o espaço ser mais “sossegado” (tipologia), sem muitos caminhos, contrações e dilatações (topologia), sua caixa muraria também não pode ser vibrante ou agressiva com muitas angulações e cores fortes (morfologia).



FIGURA 3.15: Goetheanum, Arq. Rudolph Steiner (Fonte: home.earthlink.net)

A) Primeira construção: 1919 (incendiada)

B) Segunda construção: 1928

APONTAMENTO 3.16: Ao intervir no edifício também intervimos nos seus componentes estruturais como bem mostram os exemplos de mudança de uso acima. . Não é possível intervir em um de seus componentes estruturais sem intervir nos outros. A nova circulação da Pinacoteca de São Paulo cria um movimento de passagem em um pátio que se estrutura como local de permanência e o subdivide em dois, o reboco descascado retira o caráter de esmero e nobreza, substituindo pela textura da *opera di mano* e pela brutalidade; a profusão formal e a alegria das cores e ornamentos da Rainha da Sucata subvertem o caráter de “austeridade governamental” que a Praça da Liberdade apresenta, embora mantenha uma similaridade quanto aos outros parâmetros arquitetônicos (escala, densidade volumétrica, presença do ornamento, dentre outros); a Sala São Paulo de Concertos cria um foco visual em um espaço que antes não o apresentava, cria uma permanência em um espaço feito para circular.

2.5.ELEMENTOS DE ARTICULAÇÃO/ COMPOSIÇÃO

Os componentes estruturais da Arquitetura, topologia, morfologia e tipologia, se materializam através dos elementos de articulação e composição que são próprios da Arquitetura, explorados de muitas maneiras na literatura que versa sobre a plástica arquitetônica. A abordagem didática de F. K. Ching (CHING, 1982), por exemplo, os classifica em elementos primários (ponto, linha, plano, volume), forma (contorno, regulares e irregulares, subtrativas, aditivas), forma e espaço (elementos horizontais, elementos verticais, luz, fechamento vistos, aberturas), organizações (espaços interiores, conexos, contíguos, vinculados e organizações centrais, lineares, radiais, agrupadas, em trama), circulação, proporção/escala e princípios (eixo, simetria, hierarquia, pauta, ritmo e repetição, transformação).

No entanto essa é apenas uma das várias classificações possíveis. Apesar da crítica que fazemos às classificações – por sua pretensão científica e, portanto simplificadora da experiência viva – ao as utilizarmos aqui, de maneira apenas didática, interessa-nos trabalhar sobre dois aspectos: o primeiro é que é exatamente sobre esses elementos que incidem a maioria das ações de restauro e intervenção nos edifícios históricos e, segundo, explicitar a sua peculiaridade arquitetural diferente das outras artes, a qual exploraremos na seção seguinte.

Ao intervirmos em um bem histórico, portanto, muitas vezes o fazemos exatamente sobre esses elementos de articulação, alterando-os significativamente. Alteramos organizações internas para servir a novos usos, muitas vezes alteramos inclusive a sua escala³² (o que muda, é claro, substancialmente a sua fruição). *Ao fazermos dessa forma estamos alterando a proposta arquitetônica original, criando um novo objeto arquitetônico, uma nova obra de arte, conforme procuramos demonstrar.*

APONTAMENTO 3.17: É claro que, por exemplo, ao substituir uma organização em trama por outra radial, estamos alterando substancialmente a expressão arquitetural, como acontece, por exemplo, na transformação de espaços anteriormente destinados a funções burocráticas em uma sala de concertos (Sede da OSMG, em Belo Horizonte). O que autoriza essa transformação? (ver FIG. 1.5).

³² Quando esta já não se nos apresenta alterada pelas novas configurações do entorno onde se localiza. Pode ser que antes o edifício tivesse uma situação dominante no contexto e hoje já tenha sido minimizado pela presença de prédios maiores. Trata-se, portanto, de outra obra arquitetônica, embora ainda seja a mesma.

APONTAMENTO 3.18: Ao intervirmos em um bem histórico, alterando seu uso, modificando seus elementos de composição e articulação, estamos criando uma nova obra (ação denominada por alguns teóricos como *re-arquitetura*). O que significa, então, *preservar* nesse contexto? Parece-nos que se preserva, basicamente, a dimensão do uso e o significado da obra (ambos renovados pelo seu novo uso e pela sua re-significação, pela sua *abertura*) e instaura-se um novo modo de composição artística, baseado no diálogo e no respeito à pré-existência. O respeito à hierarquia que a ordem original impõe é também uma chave rica para se explorar (ver APONTAMENTO 3.15).

3. A singularidade da Arquitetura como arte

A abordagem da Arquitetura como espaço é, curiosamente, recente³³ se considerarmos a reflexão teórica e crítica que se fez ao longo da sua história. Essa abordagem abre, entretanto, uma perspectiva importante para a exploração da singularidade da Arquitetura como arte. A favor dela – e buscando, portanto, aquilo que entendemos como sendo inerente e próprio apenas à Arquitetura – elegemos, como Zevi e Norberg-Schulz, o espaço como seu protagonista³⁴. Considerar a espacialidade arquitetônica é fundamental para a distinção radical que procuramos buscar e que, nos capítulos seguintes, servirá de base para dar substrato à nossa tese de que o restauro em Arquitetura segue bases próprias, diferentes das outras artes. O espaço criado pela Arquitetura não se confunde, por exemplo, com o espaço criado pela escultura, porque ele não é apenas deleite visual, mas possibilita um *uso* e a criação de um *lugar* pleno de significações³⁵. A citação que Zevi faz de Geoffrey Scott é extremamente pertinente para o ponto de vista que buscamos defender:

³³ “Qual é o defeito característico da maneira de tratar a arquitetura nas histórias da arte correntes? Já foi dito repetidas vezes: consiste no fato de os edifícios serem apreciados como se fossem esculturas e pinturas, quer dizer, externa e superficialmente, como puros fenômenos plásticos. Em vez de uma falta de método crítico, é um erro de atitude filosófica. Afirmada a unidade das artes e, por isso, outorgada a todos os que são entendidos numa atividade artística a autorização para compreender e julgar todas as obras de arte, a massa dos críticos estende os métodos valorativos da pintura a todo o campo das artes figurativas, reduzindo tudo aos valores pictóricos. Desta forma, esquecem o que é específico da arquitetura e, portanto, diferente da escultura e da pintura, isto é, no fundo, o que vale na arquitetura como tal.” (ZEVI, 1978, p. 13)

³⁴ O qual é, aliás, o título segundo capítulo de *Saber ver a arquitetura* e sobre o qual argumenta: “a história da arquitetura é, antes de mais nada e essencialmente, a história das concepções espaciais.” (ZEVI, 1978, p. 27).

³⁵ Zevi cita Focillon quando esse diz: “O único privilégio da arquitetura, entre todas as artes, quer crie habitações, igrejas ou interiores, não é resguardar uma cavidade cômoda e rodeá-la de defesas, mas construir um mundo interior que mede o espaço e a luz, segundo as leis de uma mecânica e de uma ótica que estão necessariamente implícitas na ordem natural, mas de que a natureza não se serve”, mas o critica: “Focillon acertou no alvo, ainda que, depois, como acontece freqüentemente não tenha aprofundado, abandonando-se a estranhos conceitos e concluindo que: ‘... o construtor não encerra um vazio, mas uma determinada morada das formas, e, trabalhando sobre o espaço, modela-o do exterior e do interior, como um escultor’, isto é, corre o risco

Além dos espaços com duas dimensões – isto é, as superfícies, as quais apenas olhamos – a arquitetura dá-nos espaços com três dimensões, capazes de conter as nossas pessoas, e este é o verdadeiro centro dessa arte. Em muitos pontos, as funções de arte sobrepõem-se: assim a arquitetura tem muito em comum com a escultura, e ainda mais com a música, mas além disto tem o seu território particular, e transmite um prazer que é tipicamente seu. Possui o monopólio do espaço. Apenas a arquitetura, entre todas as artes, pode dar ao espaço seu pleno valor. Pode rodear-nos de um vazio de três dimensões e o prazer que dela se pode extrair é um dom que só a arquitetura pode dar-nos. A pintura pode pintar o espaço, a poesia como a de Shelley, pode sugerir a imagem; a música pode dar-nos uma sensação análoga, mas a arquitetura tem a ver diretamente com o espaço, usa-o como um material e coloca-nos no centro dele. É estranho que a crítica não tem sabido reconhecer esta supremacia da arquitetura em matéria de valores espaciais. A tradição da crítica é prática. Por hábito mental, as nossas mentes estão fixas na matéria tangível, e falamos apenas do que faz trabalhar os nossos instrumentos e detém a nossa vista; a matéria dá-se forma, o espaço vem por si mesmo. O espaço é um “nada” – uma pura negação do que é sólido – e por isso ignoramo-lo. (ZEVI, 1978, p. 130).

APONTAMENTO 3.19: A discussão sobre a intervenção nos edifícios históricos, em grande maioria dos casos, continua sendo feita com a ilusão de que o espaço é um “nada”, restringindo toda sua argumentação apenas quanto à matéria e à imagem.

A citação de Geoffrey Scott nos mostra como a expressão arquitetural tem sido marcada pela matéria/imagem e conseqüentemente, pela presença do sentido da visão, o qual, por sua força com relação aos demais sentidos no homem, determina fortemente a nossa relação com o mundo físico. Assim, muitos dos elementos de composição da Arquitetura são compartilhados por outras artes visuais tais como a pintura e a escultura e entendidos pelo viés dessas artes, confundindo-se sua função quando se trata do espaço arquitetônico. Apenas para lembrar outras classificações possíveis desses elementos visuais podemos tomar a obra de Rudolph Arnheim (ARNHEIM, 1980), onde a partir da percepção visual, ele trabalha as noções de “equilíbrio” (peso, direção, posição), “configuração” (partes e todo, proporção, ritmo, esqueleto estrutural), “forma” (orientação, projeções), “desenvolvimento”, “espaço” (na bidimensionalidade: linha e contorno, superfície, figura e fundo, volume), “luz, cor, movimento” (no sentido de movimentos visuais), “dinâmica” (tensão) e “expressão”. Arnheim, porém, não cedeu à ingenuidade de compreender esses elementos de maneira universal, como se eles se expressassem da mesma maneira em diferentes formas de expressão artística. Tanto assim que ele dedica todo um outro livro à forma visual específica da Arquitetura, explorando-a quanto aos seus elementos de “espaço”, “a vertical e a horizontal”, “sólidos e ocios”, “como é como se vê”, “mobilidade”, “ordem e desordem”, “símbolos da

de confundir a massa escultórica escavada no seu interior, invólucro do espaço, com o espaço interior.” (ZEVI, 1978, p. 98).

dinâmica”, “expressão e função”. E na introdução, ele já constatava a impossibilidade de se aplicar diretamente os princípios das artes visuais no fenômeno arquitetural:

Empreguei extensamente esse método em um livro anterior, *Art and Visual Perception*. Quando decidi escrever sobre arquitetura pensei em aplicar os princípios que havia desenvolvido e ilustrado no livro anterior, sobretudo com exemplos de escultura e pintura. Isto era, de fato, o que os estudantes e professores de arquitetura me pediam que fizesse e que até certo ponto cumpri. Contudo, o presente livro é menos técnico, menos sistemático. Seja porque fui resistente a recapitular explicações anteriores ou bem porque o âmbito experiencial tão amplo da arquitetura convidava a diferente tratamento, este livro é mais um informe de investigação sobre pontos relevantes do ambiente criado pelo homem do que o resultado de uma análise profissional. Também é verdade que a natureza particular da arquitetura pedia princípios tradicionais, menos importantes ou de todo inaplicáveis a escultura ou a pintura. O grande tamanho dos edifícios, sua aglomeração em assentamentos ou lugares povoados, sua íntima participação nas atividades práticas dos habitantes, sua estrutura interior e exterior, todo isso requer outros conceitos. Por exemplo, a aproximação tradicional à percepção figura-fundo derivada de figuras plana no papel, teria que ser reconsiderada. Em geral, viu-se aumentar a minha crença de que a dinâmica de forma, cor e movimento é o fator de percepção sensorial decisivo, apesar de menos explorado, e por esta razão a palavra “dinâmica” figura no título desta obra, a qual desenvolve seu argumento a partir de uns inícios fragmentários apresentados em 1966 sob o título “*The Dynamics of Shape*”, como número da revista *Design Quarterly*. (ARNHEIM, 1978, p. 11-12).

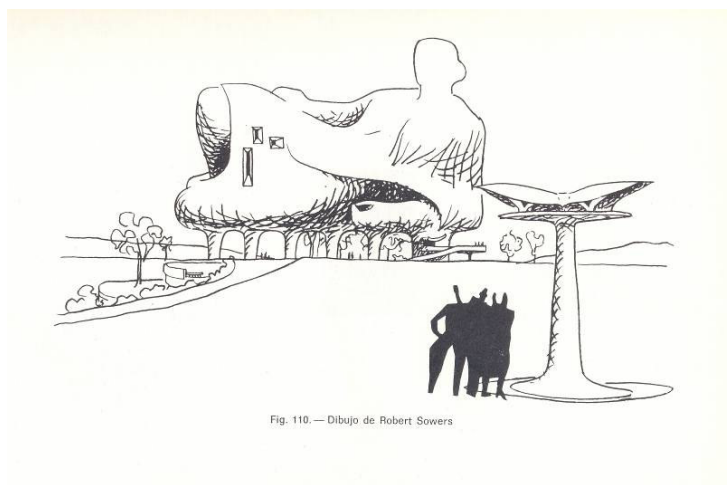


FIGURA 3.16: Arquitetura e escultura: ARNHEIM, 1978, p. 173.

Na realidade, a percepção que o homem tem desses elementos visuais na fruição da Arquitetura se dá de maneira própria e específica, a partir de, pelo menos, quatro forças:

- À sua força sinestésica ligada ao movimento, que permite a apreensão do espaço e cria uma relação não-estática com as superfícies e volumes envolventes e com a sua “leitura”. Essa “leitura” não se associa meramente à observação estática que o sujeito realiza sobre o

objeto da forma como se dá na pintura ou nos pequenos movimentos focados que se dá na fruição da escultura, mas é intermediada pelo deslocamento amplo e a sensação de interioridade³⁶;

- À força da compreensão que Charles Moore (BLOOMER e MOORE, 1982) chamou de “háptica”, a qual permite uma “projeção” de nosso ser em direção às possibilidades criadas pela integração mental entre os órgãos sensoriais e que não é exclusiva da relação mecânica entre estes e as fontes objetivas que lhes sensibilizam, sejam elas visuais, táteis, sonoras, gustativas ou olfativas;
- À força da diferença de níveis de significação que faz com que seja um o sentimento evocado por um *vitraux* visto separadamente ou outro diferente quando inserido no contexto de igreja gótica (ou da experiência sensorial de um edifício ou o mesmo visto através de uma fotografia);
- À força de nossa capacidade intelectual de organização de totalidades à qual já nos referimos no Capítulo 2 e que permite, à medida que vamos fruindo um espaço, criarmos uma organização de totalidade, recompondo a sua ordem na nossa imagem mental.

Não nos cabe, nesta tese, desenvolver uma longa avaliação desses elementos visuais, mas mostrar como eles se dão como componentes próprios da Arquitetura, tratando-os não como elementos de linguagem visual de apreensão pictórica, mas como elementos de percepção arquitetônica³⁷. Para Bruno Zevi, os elementos visuais são partes do fenômeno da Arquitetura, e esta não nega a validade deles nas outras artes, mas as propõe, na sua maneira própria de se manifestar, em outro nível:

A interpretação espacial não é uma interpretação que impeça o caminho às outras, porque não decorre no mesmo plano. É uma superinterpretação ou, se quisermos, uma subinterpretação; mais exatamente, não é uma interpretação específica como as outras, [...] Oferece, por isso, o objeto, o ponto de aplicação arquitetônico a todas as possíveis interpretações da arte e condiciona a sua validade.³⁸

³⁶ O qual é diferente do movimento do cinema, por exemplo; “A cinematografia representará um, dois, três caminhos possíveis do observador no espaço, mas este apreende-se através de caminhos infinitos. E, além disso, uma coisa é estar sentado na poltrona de um teatro e ver os autores que se movem e outra é viver e atuar na cena da vida.” (ZEVI, 1978, p. 43).

³⁷ “A interpretação das proporções áureas, das harmonias musicais e outras semelhantes que se aplicam à escultura ou, se querem, ter validade em arquitetura, devem demonstrar a sua adesão à prova dos fatos polidimensionais do espaço.” (ZEVI, 1978, p. 136).

³⁸ ZEVI, 1978, p. 136-137 e também: “Mas com isso também se dá algo mais. A arquitetura é uma conformadora do espaço por excelência. Espaço é o que abraça todos os entes que estão no espaço. Por isso a arquitetura abrange todas as demais formas de representação: todas as obras das artes plásticas, toda a ornamentação; só ela proporciona o lugar para a representação da poesia, da música, da mímica e da dança.” (GADAMER, 2004, p. 222).

Na realidade, não é a pintura aplicada nos envoltentes e nas caixas murárias ou o elemento escultural que por si só determinam a experiência arquitetural e dão significado ao espaço, mas sim a articulação arquitetônica desse espaço a qual eventualmente pode incluí-los³⁹.

Além de propiciar o espaço adequado para as outras artes se manifestarem, aquelas que são integradas ao edifício (pinturas murais ou de forros, ornamentos pintados, esculpidos ou entalhados) se submetem à ordem e ao significado imposto pela ordem arquitetural⁴⁰. É o caso dos *vitraux* góticos, indispensáveis para gerar o caráter de leveza e assunção aos céus, é o caso dos forros das igrejas barrocas mineiras, a sugerir a continuidade do templo em direção ao céu.

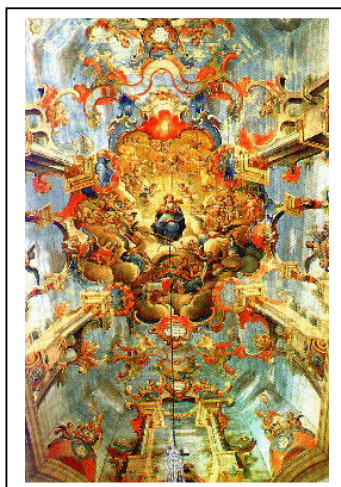
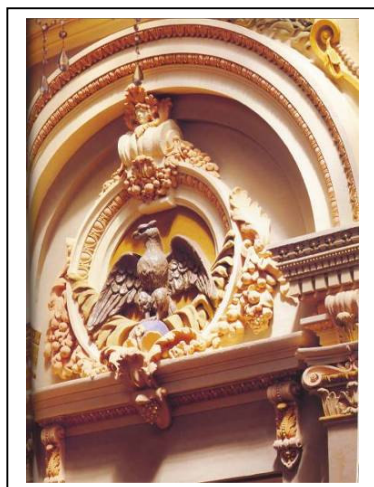


FIGURA 3.17:
A) O ornamento dos palácios da Praça da Liberdade: Detalhe de ornamentos internos do Palácio da Liberdade (Fotos: Marcílio Gazzinelli in FARIA, 1997)
B) Forro da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, MG (Fonte: www.degeo.ufop.br)

³⁹ “Se é certo que uma decoração nunca criará um espaço belo, é também verdade que um espaço satisfatório, se não for sustentado por um tratamento adequado das paredes que o fecham, não cria um ambiente artístico, pelo menos enquanto a decoração não for renovada. Sucede vermos todos os dias uma bela sala estragada por vernizes feios e pinturas ou móveis inadequados ou má iluminação. Trata-se, indubitavelmente, de elementos relativamente pouco importantes, pois que podem facilmente ser mudados, enquanto o espaço lá está e se mantém. Mas uma apreciação estética sobre um edifício baseia-se não só no seu valor arquitetônico específico, mas em todos os fatores acessórios, que são ora esculturais, como na decoração aplicada, ora pictóricos, como nos mosaicos, nos frescos e nos quadros, ora de ornamento, como nos móveis.” (ZEVI, 1978, p. 26).

⁴⁰ “Ao abraçar o conjunto de todas as artes, [a arquitetura] instaura em toda parte o domínio de seu próprio horizonte. E este é o da decoração. A arquitetura o conserva, inclusive, face “aquelas formas de arte cujas obras não devem ser decorativas, mas que se centram em si mesmas pelo caráter fechado de seu círculo de sentido. A investigação mais recente está começando a recordar que isso vale para todas as obras figurativas, cujo lugar já estava previsto quando foram encomendadas. Nem sequer uma escultura independente, postada sobre seu pedestal, pode subtrair-se ao contexto da vida a que se subordina, adornando-o. Também a poesia e a música, dotadas da mais livre mobilidade e suscetíveis de serem executadas em qualquer lugar, não são adequadas para qualquer espaço; seu lugar apropriado só pode ser aqui ou lá, no teatro, no salão ou na igreja. Isso tampouco quer dizer que se encontre a posteriori e a partir de fora um lugar para uma obra já acabada em si; antes, é necessário obedecer à potência configuradora do espaço que pertence a própria obra. Esta deve adaptar-se à situação dada e

Mas não é apenas com relação às artes aplicadas aos elementos matéricos que envolvem e criam os espaços que a Arquitetura se diferencia de outras artes. Alguns outros pontos podem ser levantados conforme o fazemos nos parágrafos seguintes, compondo uma listagem sem qualquer aspiração a uma completude.

A Arquitetura é uma arte que se diferencia por nascer de uma demanda humana e por necessitar de um lugar específico para se estabelecer⁴¹. É muito raro, senão inexistente na história da Arquitetura as obras efetivamente executadas por mero diletantismo ou para dar vazão a uma inspiração pessoal de seu autor sem uma destinação anterior que lhe propiciasse a feitura. Normalmente, enquanto o pintor pinta aquilo que lhe apetece ou que lhe é demandado por sua busca interior, o arquiteto é sempre contratado ou solicitado a exercer seu trabalho para servir a uma outra pessoa, um grupo ou uma instituição⁴². É claro que isso cria determinantes aos quais a forma deve procurar responder e, na maior parte das vezes, tem uma relação muito próxima com o espírito da época e com as práticas sociais vigentes, o que faz com que a “liberdade de criação” seja limitada⁴³. Além disso, também diferentemente de outras obras de arte⁴⁴ que por sua vez apresentam mais mobilidade, a Arquitetura não se dissocia do lugar onde se instala, o qual, por sua vez, condiciona a forma.

Essa característica da Arquitetura, aliada à necessidade da *utilitas* lhe dá, portanto, uma essencialidade diferente das outras artes. Também, pelo lado da *firmitas*, ela exige uma aproximação com a ciência e o conhecimento tecnológico que lhe diferencia até o ponto de

também impor suas próprias condições (pense-se, por exemplo, no problema da acústica, que não depende só de uma questão técnica mas do aspecto arquitetônico).” (GADAMER, 2004, p. 222).

⁴¹ “Uma obra arquitetônica remete para além de si mesma de dois modos distintos. É determinada tanto pelo fim a que deve servir quanto pelo lugar que tem de ocupar no todo de uma conjuntura espacial. Todo arquiteto deve levar em conta ambos os fatores. O próprio projeto deve ser definido levando em conta que deve servir a um modo de vida e adaptar-se a condições prévias naturais e arquitetônicas. Assim a uma construção bem acertada podemos chamar de ‘feliz solução’, e isso significa que tanto realiza plenamente sua finalidade quanto introduz algo novo no espaço urbano ou rural onde é erigida. Em função dessa dupla adaptação, também a construção representa um verdadeiro crescimento do ser, ou seja, é uma obra de arte.” (GADAMER, 2004, p. 220).

⁴² Embora muitas vezes na história o artista tenha feito trabalhos sob encomenda.

⁴³ “Na consciência pública dominada pela época da arte vivencial é preciso que se lembre expressamente que a criação por inspiração livre, sem encomenda, sem tema predeterminado, sem uma ocasião dada, representa em épocas passadas um caso excepcional na criação artística, enquanto que hoje vemos o arquiteto como um fenômeno *sui generis*, justamente porque a sua produção, ao contrário dos poetas, pintores e músicos, não é independente de uma encomenda ou de uma ocasião. O artista livre cria sem precisar de encomendas. Parece que o que o caracteriza é a completa independência de seu trabalho criativo, o que, por isso, lhe confere, mesmo socialmente, as feições características de um excêntrico, cujas formas de vida não podem ser mensuradas de acordo com as massas que obedecem aos costumes públicos.” (GADAMER, 2004, p. 138).

⁴⁴ É claro que isto não ocorre com as chamadas obras de arte integradas, as quais são feitas para um lugar específico, mas estas são apenas um caso particular das outras artes.

confundir o arquiteto fazendo com que, em muitos casos, a *venustas* seja esquecida ou grandemente prejudicada como nos inúmeros edifícios “caixote” que pontuam nossas cidades.

As mesmas determinações e condicionalidades advindas da realidade à qual se submete o arquiteto, portanto, operam também para diferenciar a Arquitetura das outras artes nas dimensões da *utilitas* e da *firmitas*. O uso não é só a razão de ser da Arquitetura, como ela se dirige para ele e o recoloca em patamar distinto. Como já dissemos anteriormente, a *Arquitetura poetiza o uso*. A tecnologia construtiva e dos materiais permite com que a arquitetura “aconteça” e sobreviva ao tempo e, nesse sentido, *a arquitetura poetiza a matéria*, como nos bem mostrou Heidegger.

Ao trabalhar dessa forma, ligada a uma demanda prática do ser, a Arquitetura se distancia das outras artes. O seu significado passa a ter uma função social e ela é, inclusive *usada* diferentemente por atores diferentes, pois ela propõe, na verdade, um campo que torna as relações possíveis, dentro de um determinado modo. Ou seja, da mesma maneira que a realidade (física, social) lhe impõe restrições quanto à sua liberdade criativa, ela própria devolve ao mundo físico e social restrições quanto ao uso que dela se faz e cria tendências quanto a sua própria fruição, impondo-lhe uma “performance”⁴⁵. Essa “revanche” da Arquitetura sobre as restrições físicas e sociais que lhe são impostas à criatividade livre, se traduz no fato de que ela, por sua vez, além de também condicionar e determinar a sociedade, supera essas restrições, indo muito além da sua demanda primeira e das suas limitações físicas iniciais, permanecendo historicamente e deixando de ser resultado de uma demanda específica e particular para se tornar *monumento*⁴⁶. A obra de Arquitetura, por sua exposição pública normalmente maior que as outras artes, tem mais facilidade de se incorporar ao leque identitário de uma comunidade, indo além de sua função artística⁴⁷. A Arquitetura supera seu tempo, sua condicionalidade primeira:

⁴⁵ “O termo ‘performance’ já foi aplicado até mesmo à arquitetura, desenvolvendo uma antiga idéia de edificações ou praças como palcos. No tempo do Papa Alexandre VII, que encomendou a construção da Praça São Pedro, em Roma, o lugar era descrito como ‘teatro’. A arquitetura é uma arte coletiva, na qual o projeto pode ser visto como uma espécie de roteiro em que há lugar para improvisação por parte dos profissionais.” (BURKE, 2004, p. 122).

⁴⁶ Aqui entendido como também como documento (conf. LE GOFF), ou, conforme RIEGL, como intencionado (feito para lembrar algo) ou não intencionado (cujo valor é a sociedade de cada época que lhe confere).

⁴⁷ “Por isso, as obras figurativas, como os monumentos religiosos e profanos, dão testemunho da valência ontológica universal da imagem de modo mais claro que o *portrait* íntimo. Pois é nessa valência que repousa a sua função pública. Um monumento mantém aquilo que ele representa numa atualidade específica, que é algo muito diferente que a atualidade da consciência estética. Não vive apenas da capacidade de expressão autônoma da imagem.” (GADAMER, 2004, p. 211).

A arquitetura do monumento não está no monumento – seja ele o palácio, o templo, o museu ou a casa –, mas na aplicação mesma ao ato de construí-lo como o lugar em que o homem presente habita o real (e não o passado ou o futuro) e nele constrói sua verdade e sua salvação enquanto indivíduo inserido num mundo público. (BRANDÃO, 2006, Parte 1).

Exatamente porque condensa significados derivados diretamente da dinâmica real e para ela direcionados, porque sobrevive ao tempo, configurando-se como uma representação desses significados e ao mesmo tempo se abrindo a novas apropriações, a Arquitetura também se distancia das outras artes. Gadamer entende que as formas artísticas “... cujo conteúdo próprio aponta para além de si mesmas, para o todo de uma conjuntura determinada por elas e para elas”, representam um caso limite e, portanto, ocupam um ponto eminentemente central quanto à arte vivencial e arremata: “A mais distinta e a mais extraordinária forma de arte que podemos colocar sob esse critério é a arquitetura” (GADAMER, 2004, p. 220).

Esta sobrevivência da obra ao tempo em função de sua característica própria que a distingue de outras artes é objeto de uma reflexão de Gadamer, a qual reproduzimos aqui, face à sua importância para nossa tese:

Mas não será uma obra de arte se estiver em algum lugar qualquer como um edifício que compromete a paisagem, mas somente quando representa a solução de uma ‘tarefa arquitetônica’. Por isso também a ciência da arte só contempla os edifícios que contêm algo que mereça sua consideração, e chama-os de “monumentos arquitetônicos”. Um edifício é uma obra de arte quando não só representa a solução artística de uma tarefa arquitetônica imposta por sua finalidade e os nexos da vida a que a obra pertence originariamente, mas também quando, de certa forma, conserva esses nexos, de modo que são visíveis mesmo quando o aspecto atual já está muito distante de sua destinação original. Há algo nele que alude ao original. E quando essa destinação original já não pode ser reconhecida, ou a sua unidade acaba por romper-se ao cabo de tantas transformações empreendidas com o passar dos tempos, o próprio edifício se torna incompreensível. A arquitetura, a mais estatutária de todas as artes, nos mostra com clareza o caráter secundário da “distinção estética”. Um edifício jamais poderá ser reduzido a uma obra de arte. A destinação prática, pela qual se integra no contexto da vida, não pode separar-se dela, sem perder algo de sua própria realidade. Se for reduzida a objeto de consciência estética, sua realidade será pura sombra e só vive sob a forma degenerada do objeto turístico ou de reprodução fotográfica. A “obra de arte em si” se mostra como uma pura abstração (GADAMER, 2004, p. 220-221).

Essa bipolaridade que a Arquitetura traz consigo de ser uma obra de arte e ao mesmo tempo também ser objeto de uso faz com que ela se distancie das demais formas de expressão artística visuais quanto à problemática da *imagem*⁴⁸. Quanto a esse aspecto específico, se a

⁴⁸ Ver discussão sobre esse conceito no Capítulo 7. O conceito de imagem é um conceito complexo nas artes plásticas que não cabe explorar aqui em toda a sua extensão, senão naquele que queremos ressaltar face à sua

“figuração’ é importante na pintura ou na escultura, na Arquitetura isto não se dá da mesma forma, até porque como nos aponta Suzanne Langer, a imagem que a Arquitetura traz é outra, “o arquiteto cria a imagem da cultura.” (LANGER, 1980, p. 99) . Como já tivemos a oportunidade de explorar anteriormente neste texto, a imagem arquitetural não é uma *mimesis* no sentido de uma imitação (como pura transcrição) e nem um *representatio* no sentido de substituir uma realidade por sua imagem, como se dá numa metonímia⁴⁹. A imagem da Arquitetura é o mundo que ela cria e que materializa a cultura e as instituições. Esta relatividade da imagem arquitetural nascida da sua dupla polaridade artística e de uso, faz com que a consciência estética de pura fruição não seja suficiente para se reconhecer o fenômeno arquitetura, no seu acontecimento peculiar⁵⁰.

Como decorrência desse raciocínio, podemos acrescentar que a arquitetura, por sua presença e pela sua duração, tem um tipo diferenciado de apelo à consciência, sendo, em função dessas características a geradora de fatos urbanos e de uma consciência histórica, ambas presentes no cotidiano das pessoas e no acúmulo que ao longo do tempo vai dando lastro á vida urbana. A questão da forma, tão cara à discussão sobre arte, nesses aspectos, toma um caminho bastante peculiar quando se refere à arquitetura. Aldo Rossi, entende que a forma na arquitetura tem a capacidade de assumir valores, significados e usos diversos e que, como acontecimento, gera “fatos urbanos”, fazendo com que a própria cidade se apresente como “Arquitetura”⁵¹. A forma, entendida dessa maneira, vai ao encontro daquilo que Gadamer entendia como “incapacidade” da consciência estética dar conta do fenômeno arquitetônico e também se aproxima mais da experiência maior que o “estar lançado ao mundo” propicia à *pre-sença*. Ao

relação com o raciocínio que vimos desenvolvendo e que diz respeito ao papel que a imagem assume nas artes figurativas.

⁴⁹ “Em todo o caso, o que queremos dizer com o termo ‘representação’ é um momento estrutural, universal e ontológico, do estético, um processo ontológico e não, por exemplo, um processo vivencial gerado no momento da criação artística e que o espírito que o recebe apenas poderia repeti-lo. Partindo do sentido universal do jogo, tínhamos reconhecido o caráter ontológico da representação no fato de que a ‘reprodução’ é o modo de *ser* originário da própria arte original. Agora se confirma que também a imagem (*Bild*) e as artes estatutárias no seu todo possuem, ontologicamente falando, o mesmo modo de ser. A presença específica da obra de arte é o ser vindo à representação.” (GADAMER, 2004, p. 224-225).

⁵⁰ “Se observarmos assim a gama completa das tarefas decorativas que se impõem à arquitetura, não será difícil de reconhecer que aqui aparece com mais clareza o fracasso do preconceito da consciência estética; segundo essa consciência, a verdadeira obra de arte seria aquilo que, abstraído de todo o espaço e de todo o tempo, representa o objeto de uma vivência estética na presença do vivenciar.” (GADAMER, 2004, p. 225).

⁵¹ “Parece-me que repropor inclusive em termos de projeto arquitetônico o *edifício em toda a sua concretude* pode dar novo impulso à própria arquitetura, reconstituindo aquela visão global de análise e de proposta que tanto se insistiu. Uma concepção desse tipo, em que a tensão arquitetônica prevalece, impondo-se em primeiro lugar como forma, corresponde à natureza dos fatos urbanos como eles realmente são.” (ROSSI, 1995, p. 172).

libertar a arquitetura do jugo exclusivo da consciência estética, estamos também lhe conferindo uma autonomia importante com relação às outras artes.

É assim também no próprio *fazer* da arquitetura. Enquanto nas outras artes o artista se envolve pessoalmente com a própria matéria da criação, o arquiteto não é necessariamente o construtor ou o fabricante dos elementos compositivos da sua obra. O pintor pinta, ele próprio; o escultor esculpe ou entalha, ele próprio; o ator representa, ele próprio. O arquiteto *concebe, projeta e orienta* a construção. Pode-se argumentar que não foi sempre assim, que o projeto como idealização intelectual é fruto da Renascença, onde teria ocorrido a ruptura entre trabalho intelectual e braçal. A esta argumentação podemos contrapor o fato de que, mesmo quando o arquiteto participava do processo de construção como membro da corporação que a executava, ali também ele concebia, projetava (no sentido de ter uma idéia prévia do todo) e orientava. De qualquer maneira, naquela ou nesta época, o edifício sempre é fruto de um trabalho coletivo, previamente concebido e executado dentro de um ordenamento específico e seqüencial de canteiro.

Essa condição de execução do artefato artístico faz com que os detalhes compositivos da arquitetura também se distingam dos detalhes compositivos da pintura ou da escultura. Enquanto nestas, uma voluta de um panejamento, por exemplo, possa ser totalmente imprevisível e fruto da vontade espontânea e ocasional do artista no momento em que ele executa a sua obra, na arquitetura as peças se encaixam de maneira previamente estabelecidas, o que as tornam de certa maneira, *previsíveis* até mesmo porque elas *são* efetivamente previstas. A imprevisibilidade e o imprevisto até ocorrem no canteiro de obras, mas são em menor grau e mais comprometidos com o todo do que nas demais artes. Tal característica facilita a substituição de peças danificadas e autoriza o entendimento de que, por exemplo, se numa “cachorrada” de beiral de telhado falta uma peça, esta que falta seria igual às demais. É importante ressaltar a essa altura que tal constatação não aponta para um universalismo de soluções, mas deve ser entendida criticamente e, portanto não se insere na esfera do positivismo filológico, mas no modo próprio da arquitetura ser.

APONTAMENTO 3.20: Dentro dessa linha, a partir do renascimento a arquitetura passou a ser cada vez mais realizada a partir de um documento, o projeto arquitetônico, o qual se apresenta como documento prévio que ordena as partes e, portanto, autoriza a substituição de peças e a reprodutibilidade dos elementos arquitetônicos. É claro que o desdobramento desta discussão e a sua particularização em casos concretos apresenta uma série de possibilidades, as quais serão objeto de reflexão nos capítulos específicos sobre este tema na presente tese.

O entendimento do modo próprio da arquitetura ser e acontecer tem profundas implicações no trato que se dá a ela quando ela se apresenta como patrimônio a ser preservado. Mas antes, precisamos também compreender melhor o que seja *patrimônio* e *preservação*.

CAPÍTULO 4

PATRIMÔNIO

Aqui se pretende uma investigação profunda do conceito de Patrimônio, um de nossos focos de investigação, visando superar pré-conceitos e lançar novas luzes sobre ele.

A questão que se nos apresenta a esta altura de nossa investigação se dirige para os novos problemas que surgem quando a Arquitetura se torna patrimônio coletivo (ou seja, àquele reconhecido socialmente como tal e que, a partir de agora, designaremos simplesmente pelo termo “patrimônio”). Investigamos, até a essa altura, o fenômeno da Arquitetura. Precisamos agora investigar o outro lado da equação, o termo *patrimônio*, para entendermos como se processa essa nova relação: a Arquitetura no seu *modo* patrimônio. No senso comum e mesmo em vários setores técnicos, costuma-se referir ao conceito de *patrimônio* (histórico, cultural ou artístico, às vezes até indiscriminadamente, confundindo-se um com outro) como se este fosse um conceito homogêneo, compartilhado por todos, com uma definição clara. Uma investigação sobre a complexidade do tema pode clarear os caminhos para sua preservação e nos colocar mais atentos às armadilhas que, a toda hora, nos aparecem nesse campo. O reconhecimento da heterogeneidade do conceito de “patrimônio” pode romper o recipiente que tenta manter suas diferentes manifestações sob um mesmo formato, o qual, muitas vezes, não lhes cabe. Neste momento é nossa tarefa, portanto, evitar confusões sobre os diferentes enfoques que dele se fazem e não a busca de *universais*, os quais nem sequer sabemos ser possível. Afinal, o conceito de patrimônio é mutante e a cada volta aparecem-lhes novas luzes com correspondentes novos focos. Buscaremos aqui, portanto, suspeitar de conceitos hegemônicos e “naturalizados”, sabedores que eles têm pouca flexibilidade para acompanhar as diferentes manifestações daqueles patrimônios que costumamos lhes associar. A rigidez no conceito de patrimônio cultural se opõe inclusive ao seu referente, a cultura, sempre dinâmica e instável, o que leva a crer que certas idéias apropriadas coletivamente pelo senso comum possam se tornar ultrapassadas em tempo curto.

1. Cultura e Sociedade

A visão antropológica contemporânea entende a cultura como sendo uma visão de mundo que estabelece padrões públicos e determina o destino das nações, uma consciência coletiva, uma forma de falar sobre identidades coletivas. Ela seria, portanto, um atributo do ser humano, fazendo sentido dizer que ser humano é ser culto.

Um breve passeio pela história do pensamento sobre a cultura¹, no que tange ao desenvolvimento do conceito, nos mostra que no início do século XX, Max Weber a definia como sendo um “legado de uma parcela finita da infinidade de fatos do mundo sem significado que tem significado e importância do ponto de vista dos seres humanos”, Sapir acreditava que a cultura daria a determinado povo o seu lugar característico no mundo. Já em meados do século XX, Parsons compreendia a cultura como um discurso simbólico coletivo sobre conhecimentos crenças e valores (o símbolo cultural seria um “*constructo*” no qual as pessoas vivem), Geertz apoiava seu pensamento sobre cultura em expressões como:

[...] sistema ordenado de significados e símbolos [...] em cujos termos os indivíduos definem seu mundo, revelam seus achados e fazem seus julgamentos [...] um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporados em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam-se, perpetuam-se, desenvolvem seu conhecimento sobre a vida e definem sua atitude em relação a ela [...] compreender a cultura significa interpretar seus símbolos.

Ainda por esta época, Kroeber e Kluchon diziam que a cultura

em seu sentido etnográfico amplo é um todo complexo que abrange conhecimentos, crença, arte, princípios morais, leis, costumes e quaisquer aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade.

Ao final do século XX, as definições continuavam os entendimentos anteriores conforme Chaney (cultura representa ponte entre indivíduos e suas identidades coletivas) e Wolf (“série de processos que constroem, reconstroem e desmantelam materiais culturais em resposta a determinantes identificáveis”). Uma síntese possível dessa diversidade de pensamentos sobre o tema nos possibilita o entendimento de que, para a antropologia, a

¹ Todas as citações deste parágrafo estão em KUPER, 2002.

cultura aparece como sendo um sistema integrado de símbolos, idéias e valores que forma uma consciência coletiva que media as relações do ser com a sociedade em que vive.

Dentre as diversas definições de cultura que a antropologia nos traz, algumas características parecem ser comuns entre elas. A primeira entende que a cultura seria um atributo exclusivo do ser humano e que este seria exatamente aquilo que mais diferencia os seres humanos dos animais, pelo fato de que ela não é herdada biologicamente, *mas assimilada*. O caráter de patrimônio coletivo também já desponta, pois outro traço comum seria o de que a cultura incorpora qualquer elemento herdado da vida do homem, seja ele material ou espiritual. Outras características comuns às diversas correntes de pensamento sobre o tema podem ser verificadas da seguinte maneira:

- A cultura apresenta caráter dinâmico, com várias sub-culturas, abertas, sincréticas, instáveis;
- A cultura apresenta diversos níveis interdependentes (indivíduo, grupo ou classe, sociedade);
- Os valores culturais são variáveis e relativos e não predeterminados e eternos;
- A cultura se desenvolve por empréstimos;
- A cultura é criação e recriação contínuas;
- Não se pode estabelecer leis culturais gerais;
- Idéias culturais são expressas e comunicadas por meio de símbolos, padrões explícitos e implícitos, idéias tradicionais com valores vinculados.

Uma análise dos diversos entendimentos de cultura aponta para a dificuldade de apreensão do conceito face ao seu caráter quase onipresente e ao mesmo tempo sempre mutante, mas que parece estar na base das idéias e ações que movem determinado grupamento humano em determinado tempo e lugar. Ela parece escapar a nossa tentativa de isolá-la para melhor compreendê-la e assim não se adequa ao paradigma científico vigente. Toda tentativa nesse sentido parece resultar incompleta ou ineficiente: ela é uma energia propulsora dos grupamentos humanos, mas de difícil descrição ou detalhamento. Por outro lado, a análise do conceito permite depreender que, como sistema simbólico e valorativo, ela está presente em qualquer grupamento humano, resultado da interação entre seus indivíduos, da construção coletiva de relação destes com a vida e como resultado de

influências ligadas tanto a fatores biológicos e existenciais, como a fatores geográficos e históricos. Como sistema simbólico, ela é influenciada e influencia as relações sociais, a economia, a arte, a religião e outras formas do ser humano se manifestar ou se comportar. Assim, embora muitas vezes as suas definições se aproximem do fenômeno, é impossível aferi-lo de modo integral na prática.

APONTAMENTO 4.1: Face ao caráter dinâmico e mutável da cultura, o que significaria, então, “preservar”? O termo preservar vai ser investigado no próximo capítulo, mas já se colocam, desde já, alguns problemas conceituais: se preservar é “imobilizar, congelar” como é que se responde à mutabilidade da cultura? Qual cultura escolhe o que preservar e como preservar? Não se preserva, portanto, sempre da mesma forma: o que continua é o bem *alterado* pelo que se entende, a cada momento, como sendo “preservar”. Qual o uso que cada sociedade faz do bem preservado?

Com todo esse caráter inflexível, não seria de se estranhar, portanto, que contradições e conflitos aparecessem na tentativa de capturar sua essência. Um desses conflitos que tem profunda influência no entendimento coletivo da cultura e que tem marcado inclusive as atitudes com relação a ela, diz respeito à sua aceção como *civilização versus* a sua aceção como *identidade coletiva*. A idéia de *cultura como civilização* se estabelece na visão francesa de mundo ancorada na racionalidade, mesma fonte que gerou o iluminismo e o cartesianismo, ou até mesmo antes, entre os gregos, que entendiam como homens livres apenas aqueles “civilizados” e a História como sendo “a história da civilização” (LE GOFF, 1994, p. 62). Essa visão se caracteriza através do entendimento do conceito de civilização como sendo o conjunto de valores supremos sobre os quais se apóia a ordem social, transmitida especialmente pelos exemplares mais nobres das manifestações de um povo, consubstanciado nas suas instituições basilares, nos seus avanços científicos e nas suas manifestações e heranças artísticas e literárias de excelência. Racional, universalizante e progressista, a cultura como excelência se difunde pelo mundo, amparada por uma idéia de avanço da raça humana como um todo. Já a idéia de *cultura como identidade coletiva* encontra seu berço no entendimento alemão de “*kultur*”, como representação de um verdadeiro “*geist*” nacional, limitado no tempo e no espaço e com profunda empatia com o cotidiano do grupamento a que se refere. Os etnólogos que compartilham essa visão reconhecem a freqüente vitalidade das culturas, mesmo as rudimentares. Fenomenologicamente essa distinção remete à questão do *próprio* e do *impróprio*, posto que a idéia de cultura como civilização remeteria fortemente aos atributos do *impróprio* (a tradição define quais seriam os “valores” civilizatórios).

Essa diferença de formas de ver tem marcado de forma decisiva a maneira como diferentes sociedades lidam com aquilo que é, na realidade cotidiana, a cultura, ou seja, *a sua prática*, e a preservação de seus bens culturais. Aquelas sociedades que compartilham a visão da *civilização* tendem a definir critérios de "excelência" para a seleção dos bens a conservar, enquanto aquelas que vêem a cultura como catalisadora de uma identidade coletiva tendem a ser mais abrangentes ao definir as categorias de bens a preservar.

Frutos de eternas discussões e repetidos seminários, os limites entre tradição e ruptura, permanência e mudança, têm sua origem no caráter dinâmico das culturas e na sua abertura para influências externas. Muitas vezes as mudanças podem servir tanto para oxigenar determinada cultura ou permitir avanços sociais, como para aniquilá-la ou subjugará-la. Dimensionar a "capacidade de carga" ou de resistência de determinado grupo social permanece sempre como uma questão em aberto, profundamente dependente de incontáveis fatores, muitos deles de difícil previsão.

APONTAMENTO 4.2: A preservação do patrimônio seria a conservação daquilo que uma cultura tem de estável, dentro da mutação. Esta é uma ação possível na prática?

As relações entre cultura e sociedade são também frutos de conflitos de idéias e opiniões. Para alguns, as relações sociais seriam frutos de visões de mundo intermediadas pela cultura, enquanto para outros, a dinâmica social seria a razão das transformações culturais. No entanto, sempre que ocorrem discussões desse tipo, onde não se pode identificar o quê precede o quê, parece que a relação entre as partes seria antes de interdependência do que de precedência ou, de qualquer modo, coisa que um exame conceitual mais profundo pode contribuir para resolver. A cultura fala do mundo das idéias e fatores de formação do comportamento, a sociedade fala de atos e instituições, da interação entre indivíduos e coletividades. Segundo Parsons,

A cultura é o tecido do significado em cujos termos os seres humanos interpretam suas experiências e orientam sua ação; estrutura social é a forma que a ação assume, a rede de relações sociais que realmente existe. Cultura e estrutura social são abstrações do mesmo fenômeno (KUPER, 2002, p. 134).

Dentro da chave fenomenológica, já abordamos o papel da cultura no *modo impróprio* que se estabelece, por exemplo, a partir do *fatalório*. Mas cabe também abordar dois outros aspectos que se mostram importantes para as nossas reflexões: a cultura como *ordem simbólica* e as relações da cultura com a História. Como vimos nos capítulos iniciais, essa ordem simbólica é fruto de nossa condição existencial de tentar compreender o mundo, resultante da relação entre o ser e as coisas, na condição do estar-lançado, a partir dos modos próprio e impróprio.

Assim, a cultura cria uma moldura (como molde mesmo) para a nossa relação com o mundo, a qual interfere, como uma segunda natureza, na nossa percepção das coisas e nos valores que a elas atribuímos.

APONTAMENTO 4.3: *A ordem simbólica, como marca integrante da cultura, varia com o tempo, fazendo com que a atribuição de significados ao objeto simbólico seja dada no presente, pela sociedade que vive esse presente. Portanto o significado não está apenas no objeto, mas também no sujeito que o qualifica ou seja: na relação entre os dois.*

Também do ponto de vista fenomenológico, estudamos a importância da História não como “lembança ou registro do que já passou”, mas a partir da sua relação com o presente, como algo que nos situa no presente e cria um lastro existencial para nos compreendermos no momento e no espaço onde a *pre-sença* se dá. A consciência histórica, nessa forma de ver, é o acúmulo pessoal e *cultural* que nosso ser pessoal veio construindo e que possibilita a sua relação com o mundo da maneira como ela se exerce no momento em que é evocada ². Do ponto de vista dos grupamentos humanos, essa característica da cultura se mostra como o resultado da sedimentação do processo histórico *no momento presente* e a História é também, por sua vez, o resultado das transformações culturais que ensejaram que as coisas acontecessem como aconteceram.

² Boas entendia que “um fenômeno cultural só é inteligível à luz de seu passado e por causa da complexidade de seu passado; e por causa da complexidade do passado, generalizações cronológicas como as da física são tão impraticáveis quanto generalizações atemporais” (KUPER, 2002, p. 88).

2. História e Memória

A investigação da idéia de cultura, especialmente no que tange ao seu entendimento como identidade coletiva, nos leva a repensar a idéia de *memória*. Embora a *civilização* possa se orgulhar da sua história, esta não é o bastante para consolidar um grupo que se reconhece como tal, especialmente no que se refere aos laços afetivos e às relações sensíveis que ocorrem entre seus membros, especialmente no pequeno grupo comunitário. A história comunal, nos seus diversos níveis, é, por certo, patrimônio coletivo de um povo e consegue levantar parâmetros para um maior entendimento do presente deste povo além de permitir lançar luzes sobre seu futuro. Através da história em comum (que remete ao conceito heideggeriano de *envio comum* em HEIDEGGER, 2004/ II, p. 190), um povo se reconhece como tal e cria seus mitos e seus heróis, símbolos importantes para a formação e transformação de sua cultura, referências fundamentais para sua identidade própria. No entanto, é importante que não se confunda essa história com a memória (ou mesmo como registro da memória deste povo) e, a partir daí, não se misturem as funções de cada uma delas. Alguns atributos de uma valem perfeitamente para a outra, embora algumas sutilezas as diferenciem quando os examinamos mais de perto. Ambas - a História e a memória - conferem um sentido de continuidade e de identidade. A primeira se refere mais à identidade coletiva (conceito que discutiremos mais adiante) onde o membro da comunidade se situa, trata da identidade pessoal na perspectiva dessa identidade coletiva e fala da continuidade dos povos através de seus registros e da busca documental³. A segunda trata da identidade coletiva na perspectiva da identidade pessoal e fala da continuidade dos povos através dos filtros pessoais e das vivências e reflexos dos fatos históricos sobre as pessoas. Na memória política, por exemplo,

[...] os juízos de valor intervêm com mais insistência. O sujeito não se contenta em narrar como testemunha histórica "neutra". Ele quer também julgar, marcando bem o lado em que estava naquela altura da História, e reafirmando sua posição ou matizando-a. (BOSI, E. 1983, p. 371).

Assim, não basta o testemunho da história ou seus documentos, mas a vivência ou a leitura sensível que o homem tem dela, trazida pela memória.

³ "A memória das sociedades antigas apoiava-se na estabilidade espacial e na confiança em que os seres da nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à '*praxis*' coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), família larga, extensa ('*versus*' ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos ('*versus*' objeto de consumo). Eis aí alguns arrimos em que sua memória se apoiava" (BOSI, E. 1983, p. 369).

A saúde psíquica do indivíduo depende da conquista de sua identidade e na existência de elementos que funcionem na construção de uma orientação para si. Estes dois atributos psíquicos se exercem no entendimento do si-mesmo na perspectiva da sociedade e do mundo onde se vive, no contexto no qual se está imerso. A memória é importante veículo da identidade e da orientação: acontece, no desenvolvimento da inteligência, no momento de substituição da fase sensorio-motor pela fase representativa. A sua manifestação individual se forma através do filtro da memória coletiva e da memória social, estas mais próximas do indivíduo em formação, do que a História Geral de seu povo conforme registrada nos livros. E é esta memória que vai interagir com seu desenvolvimento pessoal e com a aquisição de sua capacidade crítica. Na liberdade da memória pessoal e dos grupos, o registro da história pode ocorrer muitas vezes como um registro de impressões com um caráter pessoal de “verdade” ou a “verdade” como sendo aquela que o grupo resolveu estabelecer. Os primeiros elementos de orientação do indivíduo, sobre os quais ele construirá no futuro suas novas impressões e se reorientará na vida reside na memória das suas vivências pessoais e relacionadas à sociedade em que está imerso. Quando Eclea Bosi investiga os espaços da Memória, ela descobre que:

Há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com os seres, o valor do nosso trabalho, a nossa ligação com a natureza. Esse relacionamento cria vínculos que as mudanças abalam, mas que persistem em nós como uma carência. [...] À resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo (BOSI, E. 1983, p. 371 - 372).

Embora a História contemporânea questione também a idéia “objetiva”⁴ de verdade histórica (“a imparcialidade é deliberada, a objetividade inconsciente” - GÉNICOT conf. LE GOFF, 1994, p. 29), à memória se permite uma subjetividade maior. Deve se compreender que nem a História nem a memória podem ser confundidas com a idéia de recuperar os fatos passados como eles realmente aconteceram. “O discurso histórico não busca o real, apenas o significa” (BARTHES conf. LE GOFF, 1994, p. 38), o seu método é essencialmente dedutivo e as suas explicações são preponderantemente avaliações que demonstrações. Como veremos mais adiante, os documentos deixados pelo tempo são

⁴ A esse respeito assim se pronuncia Le Goff: “A primeira é que em história o campo de opinião é menos vasto do que o profano julga, se nos mantivermos no campo da história científica. A segunda é que, em contrapartida, os fatos são por vezes menos sagrados do que se pensa, pois, se fatos bem estabelecidos não podem ser negados [...], o fato não é em história a base essencial da objetividade ao mesmo tempo porque os fatos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é a pura submissão aos fatos”. (LE GOFF, 1994, p. 29).

antes testemunhos históricos do que provas de determinados fatos e a História como ciência é antes a sistematização e a análise desses testemunhos do que uma reconstituição fiel do passado, mas neste momento cabe registrar que à memória nem isso é exigido. Para ela importa o significado latente no fato histórico da maneira como foi absorvido e continua sendo vivenciado pelo indivíduo e pela coletividade, o qual a História pode até incorporar no seu processo dedutivo⁵.

Halbwachs (conf. BOSI, E., 1983) entende que *lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens de hoje as experiências do passado*. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão agora à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a nossa consciência atual. Aqui podemos perceber uma radical diferença com relação à História documental ou objetiva não só porque a memória possuiria uma verdade pessoal intermediada pelo indivíduo, como mesmo essa verdade individual poderia ser relativizada pela vivência específica do momento em que é evocada. *Memória e cultura se fundem nesta reflexão, pois a cultura, de certa maneira, cria um filtro através do qual as coisas são percebidas e, posteriormente, um novo filtro através do qual as coisas serão lembradas*.

APONTAMENTO 4.4: A constatação de Halbwachs vem ao encontro daquilo que é discorrido pela fenomenologia e reforça que a *matéria* da lembrança não está nem apenas no objeto, nem apenas no sujeito, mas na *relação* entre ambos, intermediada pela existencialidade na qual a memória e a cultura se inserem.

Quando pensada sob a perspectiva da manutenção da memória, a História pode ser entendida sob vários enfoques, cada qual com sua metodologia específica de trabalho e com procedimentos e técnicas mais adequados aos seus fins. Podemos falar, portanto, de uma história oficial, uma história temática, história de grupos, indivíduos e pessoas. Nas sociedades sem escrita, a História é registrada nos mitos e a memória torna-se, portanto, um dos grandes pilares de transmissão dessa História e conservação da cultura, mas também sujeita a transformações com o passar dos anos e com as novas experiências e

⁵ Para Stern (Conf. BOSI, E., 1983, p. 28), a construção social da memória se diferencia ainda mais da historiografia documental na medida em que a versão consagrada dos acontecimentos modifica a maneira como eles são lembrados. “A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descartado, o desagradável alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro totalmente novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo”.

vivências que vão se acumulando e modificando a lembrança do mito, revestindo-o de novos significados e novos atributos. Portanto, se é que é possível uma busca da verdade no processo historiográfico, a memória entraria não apenas como fonte de dados, mas principalmente no seu processo crítico, e, de qualquer forma, nunca confundida com a verdade objetiva. Nas sociedades sem historiografia, onde prevalece o mito, a condição da historicidade como *vigor-de-ter-sido* parece se exercer com mais facilidade pois, nas sociedades com forte esforço historiográfico, aparece um problema relativo a “qual história” prevaleceria.

As indeterminações que são a marca da memória e da cultura e seus profundos envolvimento com a História como ciência levantam uma grande suspeição⁶ sobre uma história positivista e objetiva, questionamento corroborado pelo movimento francês da década de 1970, conhecido como Nova História. Dentre outras, se levantam as seguintes questões:

- O acontecimento é singular: o *fato* histórico só acontece uma vez e não se repete. Como confrontar essa singularidade com o método científico, baseado em induções, abstrações e generalizações? Daí decorre três grandes problemas. Primeiro, a primazia do acontecimento (não confundir fato histórico com o acontecimento real); segundo, a parcialidade e a fragmentação dos fatos, privilegiando, como é mais usual, os indivíduos e as grandes personalidades; terceiro, a redução da História à narração (o que leva a escolhas não explícitas na narração);
- É impossível uma reconstrução integral dos fatos *exatamente* como ocorreram. Na realidade, a História agrupa fatos em função do método e do historiador, sendo, portanto, extremamente influenciada pelo momento em que é escrita⁷;
- Na outra ponta, as fontes que supostamente “documentariam” objetivamente os fatos podem ter sido manipuladas pelo poder (documentos “oficiais”) ou pela opinião (fontes jornalísticas) ou pelo filtro do narrador (indeterminação da memória);
- A História não é contínua, mas apresenta saltos e distorções;

⁶ “A história é, na verdade, o reino do inexacto”.(RICOEUR, conf. LE GOFF, 1990, p. 21).

⁷ “A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os fatos passados, em função de suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a ‘função social do passado’” (FEBVRE, conf. LE GOFF, 1990, p. 26).

- A História não é única e global⁸, mas apresenta uma miríade de possibilidades de relato⁹ e de relações com outros campos das ciências humanas, possibilitando, por exemplo, uma Antropologia Histórica ou uma História Cultural¹⁰.

APONTAMENTO 4.5: Da mesma forma como a História não é “objetiva” e neutra, uma suposta cultura homogênea também não existe nas sociedades e é claro que essas diferenças interferem no patrimônio desde os critérios de seleção sobre o que preservar até aos critérios (?) de como intervir. Assim, não é possível se imaginar uma neutralidade na intervenção como se ela fosse “objetiva” e imanente ao próprio objeto.

Para Sahlins o grande desafio da Antropologia Histórica “[...] não consiste meramente em saber como os eventos são ordenados pela cultura, mas a forma como, nesse processo, a cultura é reordenada, como a reprodução de uma estrutura se torna a sua transformação”.

Assim, mais uma vez História, cultura e memória se encontram imbricadas como agentes que a um só tempo criam e explicam as transformações sociais. *Na dinâmica da História, na confusão da memória e na mutabilidade da cultura, não se pode falar de verdade ou permanência em sentido absoluto, mas em um encadeamento/ superposição sobre o qual podemos tecer várias conclusões possíveis, sem a determinação de uma ciência exata, por certo, mas também sem uma única lógica que permitisse uma aplicação objetiva. O fato histórico seria ele próprio uma possibilidade de transformação dependente da maneira como ele fosse entendido pela história, vivenciado pela memória ou assimilado pela cultura.*

⁸ “Em terceiro lugar, a micro-história era uma reação à crescente desilusão com a chamada ‘narrativa grandiosa’ do progresso, da ascensão da moderna civilização ocidental, pela Grécia e Roma antigas, a Cristandade, Renascença, Reforma, Revolução Científica, Iluminismo, Revolução Francesa e Industrial. Essa história triunfalista passava por cima das realizações e contribuições de muitas outras culturas, para não falar dos grupos sociais do Ocidente que não haviam participado dos movimentos acima mencionados. Há um paralelo óbvio entre a crítica a essa grande narrativa na história e a crítica ao chamado ‘cânone’ dos grandes escritores da língua inglesa, ou dos grandes pintores da história da arte ocidental. Por trás delas, pode-se ver uma reação contra a globalização, enfatizando os valores das culturas regionais e dos conhecimentos locais”. (BURKE, 2004, p. 61).

⁹ Por exemplo, a história das práticas: “‘Práticas’ é um dos paradigmas da NHC [Nova História Cultural]: a história das práticas religiosas e não da teologia, a história das fala e não da lingüística, a história do experimento e não da teoria científica”. (BURKE, 2004, p. 79).

¹⁰ “A palavra ‘cultural’ distingue-a da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos e não em idéias ou sistemas de pensamento. A diferença entre as duas abordagens pode ser verificada em termos do famoso contraste de Jane Austen entre ‘razão e sensibilidade’. A irmã mais velha, a história intelectual, é mais séria e precisa, enquanto a caçula é mais vaga, contudo também mais imaginativa”. (BURKE, 2004, p. 69).

3. Arte, Cultura e História

Já tivemos oportunidade de nos referirmos várias vezes à problemática da arte neste trabalho. Interessa-nos, agora, trabalhá-la desde o ponto de vista de patrimônio, até porque nesse campo, ela tem uma presença marcante. Para buscarmos problematizar o seu entendimento e tentarmos uma aproximação com a visão fenomenológica, convém conferir alguns de seus vários entendimentos. Uma primeira visão do que seja arte se confunde com o entendimento de cultura como *civilização*. Nesse sentido, arte seria aquilo que é “excelente”, “especial”, com todas as contradições e problemas que essas acepções criam e que não cabe aqui explorar. Também a postura museológica que vem do iluminismo colocou lado a lado a História e as artes nos espaços dos museus, conferindo-lhe a função de documento e chave de entendimento de outras culturas ou de outros tempos e, nesse sentido, confundindo-a com o próprio documento histórico.

Se principiarmos nossa investigação sobre as funções psicológicas de orientação e identidade que aparecem recorrentemente neste texto, convém debruçar um pouco sobre tema tão presente nas reflexões que se fazem sobre a arte: a sua necessidade. Para alguns autores, a arte seria uma forma de expressão básica do ser humano, ponte de ida e volta entre o eu interior e o mundo exterior, seria uma revelação constante de novas realidades e novos modos de ver, função psicológica de representação e exploração de sentimentos internos. Todas estas constatações aparecem de uma forma ou de outra nos textos sobre a questão e parecem, no que elas têm em comum, falar do anseio do homem em se situar no mundo e na sociedade¹¹, uma espécie de anseio pela *cura*. *A arte seria, portanto, uma chave para o homem entender sua cultura (aqui como “locus” das representações simbólicas que intermediam o homem ao mundo, uma visão prévia) e para modificá-la, modo supremo e não passivo de exercer sua potencialidade humana, revelando aspectos e vivências renovadas e renovadoras da vida e da existência.*

Através da arte o homem poderia exercer a sua liberdade pessoal de forma plena, investigando, sem amarras, a sua existencialidade e seus limites. Desse modo, a liberdade seria o ponto fundamental da expressão artística. Esse caráter de liberdade é, inclusive,

¹¹ O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; “anseia por unir na arte o seu ‘Eu’ limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade” (FISCHER, 1981, p.13, grifos nossos).

aquele que propicia ao ser a possibilidade de estender seus domínios de compreensão de si mesmo, seja como criador ou como fruidor, fazendo com que ela tenha, portanto, uma capacidade de “formação”, em estreita consonância como o conceito heideggeriano de “verdade”. Essa capacidade formativa se estende ao espírito crítico e faz com que, nesse sentido, a arte possa ser veículo de diferentes tipos de mensagem, apresentando, além da função psicológica individual, também uma *função social*¹², ao permitir uma abordagem sensível dos problemas e mazelas que a sociedade apresenta.

Resgatando o paralelo que criamos entre as consciências histórica e artística, a arte permitiria uma *condição de presente* através da fruição estética, a qual lhe possibilitaria, inclusive entender esse presente como momento histórico, conforme a apreensão de Karl Marx que via na arte antes uma alienação na medida em que ele a via “historicamente condicionada por um estágio social não desenvolvido” e apresentava um poder “de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente” (FISCHER, 1981, p. 17).

A arte seria, assim, um eterno presente na sua fruição, se apresentando aos nossos olhos como algo “permanente”. Este aspecto é potencializado pela própria linguagem da arte – baseada no espaço - caracterizada como “universal”¹³:

Ainda a propósito da divulgação da arte e da sua compreensão, quero antecipar o seguinte: nas imagens – que são portadoras da comunicação artística – se preservam intactos os elementos de orientação espacial. É esse fato extraordinário que faz com que as mensagens visuais provenientes de épocas remotas (cujas línguas faladas ou escritas desconhecemos – por exemplo, a arte pré-histórica, ou a arte etrusca, ou a arte chinesa, ou mesmo a arte da Idade Média) ainda possam ser “legíveis” e ter sentido para nós. O fato dessas mensagens se comporem de elementos espaciais é da maior relevância. Veremos que o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de maneira verbal, através de palavras, e sim de maneira formal, através de formas. São sempre as formas que se tornam expressivas. Ainda voltaremos a este ponto. Mas é justamente o caráter não-verbal da comunicação artística que constitui o motivo concreto da arte ser tão acessível e não exigir a erudição das pessoas para ser entendida. Exige inteligência, sim, e sempre sensibilidade. (OSTROWER, 1983, p. 23).

Aspecto importante que une a arte à História, como documento, e à cultura, no seu entendimento como *civilização*, é a sua presença como registro de valores de época e

¹² “(..) a função do drama ‘não-aristotélico’ que Brecht preconizava era precisamente a de dividir a platéia, para o que lhe cumpria remover o conflito entre os sentimentos e a razão, incentivado pelo mundo capitalista” (Conf. FISCHER, 1981, p. 15).

¹³ Convém distinguirmos aqui que o “universal” a que OSTROWER se refere não é uma “verdade” universal, mas a condição da *pre-sença* em um mundo pré-estruturado.

como expressão mais elevada dos valores culturais. Sobre o primeiro aspecto, a arte auxilia o processo dedutivo da História ao ilustrar não apenas os fatos como vistos pelo olhar de quem os vivenciou, mas também por os tingir com valores críticos. Impregnados na arte figurativa que perpassou o maior período da História estão valores que ajudam a compreender os tempos e valores passados. Exemplo clássico nesse sentido são a estrutura compositiva em ponto de fuga central da Renascença (que permite compreender uma maior estabilidade do ser humano a partir de sua valorização como ser humano) e, através das leis da perspectiva, os primeiros passos de uma análise científica do processo de percepção, postura que caracterizava a época. Outro exemplo clássico que nos diz sobre a visão do homem relacionado à época são as telas medievais, onde a figura da divindade é pintada sempre maior que a dos humanos (ainda que estivessem em segundo plano em termos espaciais), não porque os medievais desconhecêssem que aquilo que está mais longe se apresenta menor aos nossos olhares, mas pela veneração ao sagrado o qual sempre deveria se apresentar na sua grandeza superior (OSTROWER, 1983). Ao mesmo tempo, entretanto, há que se tomar um cuidado com as classificações históricas excessivamente rígidas que acabam sugerindo também uma “classificação artística” congeladora.

Pelo outro lado, se a História muitas vezes se confundiu com a história das civilizações e procurou transmitir principalmente a história do poder ou das excelências, a arte como exemplo superior de uma cultura foi sempre uma temática importante nos esforços de preservação realizados por diferentes sociedades mesmo longínquas. Parece que essas sociedades viam nas obras de arte momentos singulares de sua própria vida os quais, por alguma razão transcendental, deveriam ser mantidos. Não se discute aqui os critérios pelos quais cada uma dessas sociedades resolveu preservar esta ou aquela forma de expressão artística, mas salienta-se que houve razões para essas e não outras terem sido preservadas (e isto interessa à História e a cultura) e, antes até, que elas entendiam ser importante preservar as manifestações artísticas, talvez porque elas contivessem as chaves para um entendimento superior da existência humana ou refletissem de forma especial os seus próprios valores.

Esta linha de pensamento, associada àquela anteriormente desenvolvida sobre a universalidade da linguagem artística, aponta para a importância da arte como unidade de expressão, em que a obra artística é, em si, uma mensagem completa e integrada e onde

qualquer acréscimo ou modificação da relação de seus componentes, alteraria os conteúdos inicialmente por ele transmitidos. De fato, a coerência da mensagem artística reside na maneira como os seus elementos e partes são dispostos e da relação que entre eles se estabelece. Alterações posteriores ao momento de sua concepção seriam equivalentes à rasura de um documento histórico na tentativa de alterar sua veracidade. Mas, por outro lado, como já vimos pela abordagem fenomenológica, o exercício da mensagem estética não está apenas na sua forma “original”, mas também no seu fruidor, se constituindo, portanto, em um fenômeno puramente individual, estando o assento no presente e com isto se conciliando com passado .

APONTAMENTO 4.6: Essa concepção, própria das artes visuais influencia profundamente a preservação do bem arquitetônico, como se ele comportasse exatamente como a pintura e a escultura, assunto que exploramos mais detidamente no capítulo anterior.

4. Patrimônio Coletivo

Os conceitos de cultura, história e arte foram aqui estudados no sentido de demonstrar que embora eles sejam intercambiáveis e mutuamente influenciáveis, cada um deles tem sua autonomia e são muitas vezes confundidos. Mas, apesar das suas relações próximas, não podem ser entendidos como coisa única e nem serem tratados da mesma forma. As tentativas de integrá-los em um mesmo bloco têm revelado muitas vezes ou uma ingenuidade da busca de uma unidade que só em poucas manifestações eles possuem ou na desconsideração de aspectos importantes de um e de outro, como se o cobertor fosse curto e, dependendo do modo como se cobre, ficasse de fora essa ou aquela parte do corpo. A investigação sobre o Patrimônio pode ajudar a perceber essas contradições ou omissões, fazendo mais sentido substituímos as qualificações pelo entendimento de um *patrimônio coletivo*, o qual apresenta vertentes culturais, históricas ou artísticas, é claro, mas que não correspondem, individualmente, à sua constituição ontológica de patrimônio, a qual procuraremos decantar.

Na realidade, como vimos até aqui, o conceito de patrimônio é um conceito múltiplo que abriga diversos outros: herança, tentativa de permanência do homem ou sobrevivência da

cultura, identidade, diversidade, memória, posse pública de bens culturais, dentre tantos outros. A investigação que buscamos realizar aqui parte tanto da pluralidade dos elementos formadores do chamado *patrimônio* quanto das suas diferentes acepções. Em outras palavras, cabe reconhecer a heterogeneidade do discurso sobre o patrimônio para que ele se faça de maneira mais real e até mesmo parceira das suas manifestações cotidianas, examinando a sua teoria (o que é patrimônio? Como ele se manifesta?) e a sua prática (quem seleciona? Com quais critérios? A quem se submete?). Afinal, o patrimônio considerado de forma rígida tem sempre uma lógica binária de causa e efeito, passado e presente, o que pode levar a uma consideração simplista do seu conceito, passando ao largo de toda uma gama de outras influências que incidem sobre ele e sobre as diferentes formas de preservação¹⁴. A abordagem que se pretende fazer aqui é antes uma maneira de investigar as diversas faces do conceito de patrimônio e as conseqüências que elas têm nas estratégias de preservação, evitando-se mascara-las como se houvesse uma unidade de pensamento supostamente estabelecida pelas “cartas internacionais” ou que certas tensões, como por exemplo, a opção entre instância estética ou instância histórica já tivessem sido superadas pela história do restauro.

4.1. PATRIMÔNIO COMO HERANÇA

A palavra “patrimônio” tem suas raízes na idéia de propriedade, o que lhe confere o seu sentido jurídico de um conjunto de bens que seja transmissível e susceptível a uma apreciação econômica. A “herança de pai” do antigo direito romano se ligava antes aos bens particulares que aos bens públicos. Após os desdobramentos da Revolução Francesa, o conceito de patrimônio migra do individual ao coletivo, trazendo consigo a atitude de expropriação do indivíduo para o grupal, quando a burguesia reclama para a coletividade a posse dos bens da nobreza que, segundo ela, constituíam posse de toda a nação, afinal, a herança é propriedade e extensão moral de seus donos. Por ser coletivo e, além disso, por ser hereditário, o patrimônio traz consigo todos os problemas éticos de sua correta administração.

¹⁴ Os tais “critérios” de restauração decorrentes do uso pouco crítico das “Cartas Internacionais” sobre conservação e restauro são exemplos típicos de estratégias derivadas congelantes da riqueza de situações e de possibilidades que os bens culturais trazem consigo, conforme veremos no Capítulo 6.

Os termos correlatos em alemão, *denkmalschutz* (proteção de monumentos) e *heimatschutz* (proteção da pátria, da aldeia que a pessoa nasceu), reforçam o medo da perda e remetem para o domínio da proteção do grupo e da descendência, defesa daquilo que as gerações vêm acumulando. Aqui uma nova noção se associa àquela de herança como posse: a idéia ética de proteção, a qual retoma o sentido de defesa (só que agora associada a um grupo maior), inclusive, daqueles valores mais básicos, fundantes mesmo das relações intergrupais. É nesse ponto que a idéia de patrimônio ganha o contorno coletivo ético e épico com que é defendida. Assim, a noção de patrimônio como posse traz consigo o entendimento de que os bens que transcendem as gerações formam um tesouro que lastreia a riqueza e - qualidade daqueles que a tem - o poder, e mais, que são a garantia da identidade da nação, a qual se desagregaria se esses laços que unem as pessoas se perdessem. O patrimônio seria então uma forma de repasse do enriquecimento (a partir da sua identificação com o tesouro) e dos traços indelévels de união nacional, trazendo, portanto, a idéia de bem a ser guardado e defendido de uma suposta e sempre presente ameaça:

A nortear essas práticas está uma concepção moderna da história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade (GONÇALVES, 1996, p.22).

APONTAMENTO 4.7: No confronto entre essas duas formas, já podemos observar princípios que influem na prática da preservação do patrimônio: como podemos dele usufruir e, ao mesmo tempo, o repassarmos adiante? Como novos donos e, com necessidades prementes, teríamos legitimidade de utilizá-lo sob diferentes formas? Uma base moral que normalmente se agrega a esse respeito traz consigo a concepção de que a intervenção nessa herança deve ser feita de maneira a passá-la adiante o mais íntegra possível, à espera, inclusive, de que futuras civilizações saibam como melhor usá-la e como melhor dela cuidar. A cidade da Alemanha Oriental Haas/ Salle, esvaziada pelo fluxo migratório pós-queda do muro de Berlim, busca construir uma nova identidade para si, calcada no tema “cidade dos esportes”, reciclando seus prédios antigos de forma a torná-los lugares esportivos, adaptando-os para esportes radicais e outras modalidades (MERK, 2003). Ou seja, utiliza a sua “riqueza herdada” segundo as suas necessidades do presente, sem se preocupar com a sua integridade.

4.2.PATRIMÔNIO COMO SENSO DE LUGAR

O conceito de lugar, conforme estabelecido por um grande número de autores, traz consigo o atributo de *especialidade*. O “lugar”, para que ele se qualifique como entidade, precisa se diferenciar da torrente de outros lugares presentes na nossa existência para ser reconhecido como personalidade singular. Dentre as várias abordagens possíveis sobre o conceito de lugar, podemos explorar duas que nos interessam particularmente com relação ao patrimônio. A primeira entende o “lugar” como dotado de uma personalidade única e irreprodutível, a segunda aborda o “lugar” do ponto de vista da sua relação com o fruidor, as duas levando ao conceito de *pertencimento*.

É parte inerente, portanto, da existência e da presença do homem sobre a terra a qualificação especial dos seus lugares. Ao qualificá-los toma posse deles em seu nome e no nome do grupo que representa, criando condições para que estes e seus descendentes se orientem, se identifiquem e reconheçam aquele lugar como seu berço e sua vida, como seu *patrimônio*, portanto. A sua marca, configurada nos ícones e atributos que conferiu ao lugar é, portanto, algo a se preservar, pois ela lhe confere raízes, senso de pertencimento e o diferencia de outros. Aquilo que o homem fez passa a “lhe fazer”, lhe influenciar, lhe sinalizar a vida¹⁵.

4.3.PATRIMÔNIO COMO TENTATIVA DE PERMANÊNCIA DO HOMEM E SOBREVIVÊNCIA DA CULTURA

Dada a angústia de sua finitude, o ser humano anseia por sobreviver à sua própria morte e uma das maneiras de alcançar esta posterioridade é através de sua obra e sua memória registradas em suportes mais perenes. Da mesma forma, é da natureza da cultura a sua permanência, claro que sempre renovada, mas, como também sempre como visão compartilhada de mundo de um grupo. A sua grande inércia com respeito a

¹⁵ “O senso de lugar e o sentimento de enraizamento são os maiores componentes na construção da coesão social ou do capital social. O conceito de enraizamento introduz as dimensões físicas de localização, de edifícios e de espaços que tem especial significado para as pessoas e que as ajuda a definir identidade e um sentimento de pertencimento. Kevin Lynch discutiu em ‘What time is this place?’ que o senso individual de bem estar e a sua correspondente ação efetiva dependem de referências estáveis do passado que promovem um sentimento de continuidade. Cidades históricas e sítios sagrados são importantes referências que conectam passado, presente e futuro.” (SERALGEDIN et al., 2001, p. xii).

transformações e os códigos que cria não apenas tende à fixação, mas também a fazer com que os membros que dela compartilham resistam a mudanças bruscas, até mesmo como fator de estabilidade na existência. Desde um ponto de vista antropológico, a cultura determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações. Assim, através dela, o homem se apresenta e se perpetua, sendo importante para ele, portanto, a sua proteção e permanência, pois ela sintetiza seus próprios valores e, enquanto estes subsistirem, subsistirá sua obra. Como tarefa coletiva, a celebração e a manutenção da cultura são esforços compartilhados pelos homens¹⁶.

Mas, apesar da sua inércia, é também característica da cultura a sua transformação. No entanto, mesmo as transformações culturais, importantes e necessárias, se fazem no seio dela própria e segundo seus próprios elementos, mesmo quando sujeita a pressões externas. Até que sejam absorvidas e processadas essas transformações são vistas com reservas e de forma crítica, o que faz, então, com que o passado seja resgatado como contraponto estável ao movimento, ao medo do novo. É preciso a referência da estabilidade para que possamos nos envolver com o novo sem por ele sermos tragados e envolvidos de forma turbilhonar. A essa ânsia se agrega a característica da psique humana do desejo de preenchimento do que lhe falta, da ausência, para com que o passado retorne, ainda que seja de maneira alegórica. Nesse caso, é o desejo pelo passado perdido que justifica o ato da preservação¹⁷.

4.4. PATRIMÔNIO COMO IDENTIDADE

“Identidade” em um sentido idealista, identidade significaria o “mesmo”, aquilo que não muda, aquilo que se aproxima do referente. Se essa concepção for utilizada de maneira rígida, como muitas vezes o é, “identidade” seria um conceito dominador e evanescente que a todo o momento entraria em choque com a realidade, esta sempre dinâmica e

¹⁶ “Nesses monumentos históricos, tenta-se salvar aquilo que não queremos entregar à corrosão do tempo e da lembrança; aquilo que queremos, ainda, ver comprometido em nossa vida e ações presentes. Com este presente, mais do que com o passado, o monumento se compromete: através dele, a vida triunfa sobre a morte” (BRANDÃO, 2006, parte 2).

¹⁷ “De acordo com os especialistas em teoria literária, a alegoria é um gênero literário que pode ser entendido como uma estória narrada sobre uma situação histórica presente, na qual existe um forte sentimento de perda, transitoriedade, ao mesmo tempo que existe um desejo permanente e insaciável pelo resgate de um passado histórico ou mítico, além de uma permanente esperança de um futuro redimido” (GONÇALVES, 1996, p.27).

diversa. Afinal, estabelecida uma suposta identidade como coleção de atributos a se repetir em cada manifestação, poderia ela acontecer de forma sempre pura e fiel a seu modelo? Ou antes, como se construiria tal modelo? A partir de uma construção teórica que talvez nunca acontecesse de forma totalmente pura na prática?

Face à imprecisão de seus contornos, o termo “identidade” tem apresentado vários entendimentos:

- como a construção de um modelo, aparece como um conceito tão ideal que nunca acontece na prática. As tentativas de fazê-lo comumente esbarram em dificuldades práticas, fazendo com que o ente cuja identidade se procura “isolar” se diferencie enormemente do ente real¹⁸;
- como “*objetificação cultural*” (GONÇALVES, 1996), no intuito de se criar uma entidade dotada de “coerência e continuidade”. No caso do Patrimônio, seria o caso de se usar uma coleção de objetos ou como tentativa de formar um ser único, ou seja, parte-se de uma suposta e perseguida identidade a qual colecionam-se os objetos que a servem;
- como “sentimento de ser” (GONÇALVES, 1996), ligado a uma suposta autenticidade do grupo;
- como o “*mesmo na reconhecimento*” ou uma repetição que se diferencia (MAGNAVITA, 2003, p. 69), sempre transformação e criação;
- através do seu conceito complementar, a diversidade. Nesse processo, seria mais operacional reconhecer aquilo que se parece pela contraposição com o que lhe é diverso, diferente, até porque para existir uma diversidade há que se pressupor uma identidade que se diferencia¹⁹;
- como plataforma de dominação, usado na prática para justificar as mais diferentes ações, inclusive manejado politicamente por grupos que querem se diferenciar. Confundir o conceito político com uma definição geral gera incoerências difíceis de ultrapassar

¹⁸ Segundo Gonçalves (1996), aqui se referindo à tentativa de construção da identidade da nação, esta sempre aparece “*objetificada na forma de uma entidade distante, integrada, unificada, idêntica a si mesmo, presente ainda que ausente, próxima ainda que distante*”.

¹⁹ “Só o outro faz emergir o mesmo como problema. Só a diferença suscita a questão da identidade. O interesse, porém, está na maneira como, por intermédio de processos históricos específicos, essa interrogação converte-se em ethos de uma cultura – exprimindo-se em seus modos de criação e no fazer de suas artes” (MONTES, 1998, p.279).

Ao superar a tentação definidora, compreendendo a importância política do conceito, vale também compreender a sua abordagem antropológica, dentro da apreensão generosa da diversidade cultural²⁰. *Identidade coletiva nesse caso não seria aquilo que é igual, mas o que faz as pessoas se reconhecerem como grupo: valores comuns, ritos e ritmos compartilhados, além de qualquer tentativa discriminadora totalizante e mais ligada à prática cotidiana e à cultura vivida do que às definições acadêmicas. É aí que nasce o conceito de identidade cultural, como uma tentativa de criar blocos sociais coesos, unidades de intervenção e defesa*²¹.

4.5. PATRIMÔNIO COMO SIGNIFICADO

Os símbolos constituem importantes vetores no nosso processo de entendimento e aprendizagem do mundo. Eles são a grande forma de entendimento pessoal da existência, na medida em que eles têm uma função atribuidora de sentido que, combinada com seu forte lado emocional, tem um caráter significativo e ordenador. O símbolo funcionaria, portanto como intermediador com o mundo, com caráter eminentemente ordenador.

A significação parece ter, então, uma base *relacional*, o que leva à postulação de que a doação de significado é um processo de relações, que não se refere apenas à esfera racional, mas, como processo globalizador, envolve também o afeto e a emoção. Essa base relacional, da mesma forma que, interiormente, não se refere apenas a uma das funções da psique, também exteriormente é múltipla, se estendendo às interfaces entre corpo e mundo, entre o ego e a sociedade, e entre o ser e a cultura. O processo de significação é uma função física que depende da identificação entre o ser e o mundo, e implica no senso heideggeriano de *pertencimento*, de empatia e imersão em um determinado lugar e tempo.

²⁰ Assim, o conceito seria valorizado como “matrizes culturais contém elementos da memória coletiva humana – linguagem, crenças e rituais, mitos e valores. Eles são representados através de uma variedade de formas artísticas e são transmitidos de geração em geração. Referências culturais e signos são essenciais para formação de grupos nacionais e identidades individuais. A preservação do patrimônio cultural é central para proteger o senso de quem nós somos – uma referência significativa no nosso mundo culturalmente diverso.” (SERALGEDIN et al., 2001, p. xii).

²¹ “A identidade cultural foi questão particularmente importante para as populações que ascendiam à independência – ou a reconquistavam - sendo, portanto, uma preocupação de grande relevo da formulação política pós-colonial da década de 1970. O ânimo dessas políticas era a percepção de que a preservação e a promoção de formas autóctones de vida eram elementos essenciais para o estabelecimento de um sentimento de confiança e orgulho, pré-requisitos da auto-realização” (CUÉLLAR, 1997, p. 307-308).

4.6.PATRIMÔNIO COMO MEMÓRIA

Uma das primeiras funções que se associam ao patrimônio é a nossa necessidade psicológica de lembrar. “Preservar a memória de fatos, pessoas ou idéias, por meio de *constructos* que as comemoram, narram ou representam, é uma prática que diz respeito a todas as sociedades humanas” (SANT’ANA, 2003, p. 46). Assim, os objetos e práticas que sobrevivem ao tempo seriam importantes referências vivas para a nossa lembrança e, como tal, seria bom que continuassem sobrevivendo ao tempo. A preservação seria então a proteção da memória coletiva: é neste momento que começam a aparecer as suas contradições e paradoxos, pois ou preservamos tudo – sempre como possibilidade de lembrança – ou temos que selecionar aquilo que consideramos como memória coletiva. Ocorre que a memória, ainda mais do que a História, acontece no terreno vago da subjetividade e é influenciada pelos tons da emoção e das condições momentâneas de quem lembra. Quando a História é apresentada como memória, ela é sempre uma suposição, uma representação: nunca é real. Quem lembra, lembra dos fatos segundo a ótica de quem os viveu e segundo o ponto de vista que possuía naquele momento: em uma situação de contenda, com a razão de um dos contendores, em uma situação de estresse coletivo, com toda a tensão provocada por aquele momento. Já vimos anteriormente como a memória individual interfere e “muda” a História (BOSI, E. 1983). Seria possível, portanto, uma memória única coletiva, uma memória “universal”? Assim, embora os artefatos continuem preservados, volta o problema central que procuramos marcar neste ensaio: diferentes objetos da memória levam a diferentes apreensões e valorações quando relacionados a diferentes grupos e diferentes valores da contemporaneidade, pois a memória coletiva é instável, o presente condiciona a memória. Na realidade, quando assumida por grupos, a memória configura um imaginário coletivo que colore com os tons do presente as supostas ocorrências do passado, pois “A memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiramente articulada. A memória social é memória articulada” (FENTRESS, J. & WICKHAM, C. conf. CHAGAS, 2003, p. 164). São, entretanto, diversas as maneiras de se articular a memória:

- como *memória da cultura* ela se misturaria com a tradição e com a dinâmica que a transforma²². “A memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido de trabalho produzido, acumulado e refeito através da história” (BOSI, A. s/d, p. 53). O fazer e refazer, embora tragam a sensação da imutabilidade, acrescentam, a cada geração uma novidade, sofrem uma influência transformadora, ainda que sutil ou imperceptível em um primeiro momento, mas que, somadas ao longo do tempo, se distanciam muito das suas origens. Mesmo quando falamos hoje da preservação do saber tradicional, como é classificado pela legislação do patrimônio imaterial, temos de ter a clareza que não estamos preservando as técnicas originárias, mas suas sucedâneas, as quais têm valor pelo seu lastro no passado, é claro, mas nunca com a ilusão de que estas seriam as mesmas do momento de seu surgimento e seus momentos iniciais;
- como “*memória de todos*”, onde na tentativa de universalização e criação de um termo comum, *ganha-se em compartilhamento de coletividade, mas se perde o singelo*²³;
- como instrumento de dominação política, dirigida a uma determinada de lembrar ou a uma versão oficial, conforme vimos anteriormente. No cenário contemporâneo, a intermediação da mídia torna ainda mais frágil a memória coletiva, pois as mídias distanciam a realidade e tendem a criar uma versão “editada” dos fatos, influenciando na maneira como eles serão coletivamente lembrados²⁴;
- como contraponto à rapidez do mundo moderno e à veloz obsolescência dos fatos, na forma de um culto ao passado (HUYSSSEN, 2000, p. 15). Curiosamente, como as coisas muitas vezes se manifestam em seus pares de opostos, a velocidade de

²² A Família Alcântara, grupo mineiro que preserva as tradições e as canções negras congas, canta hoje muitas músicas sem conhecer o significado das suas letras, por não saber traduzi-las. Assim, muitas palavras são transmitidas apenas pela sua sonoridade, a qual se distancia muitas vezes da palavra original pelas sucessivas interpretações e pequenas mudanças que se produzem ao longo do tempo.

²³ “As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela.” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

²⁴ “Enquanto o patrimônio dizia respeito à história tradicional das igrejas e castelos, ele deixava a memória totalmente livre de seus recortes e de seus retornos. A partir do momento em que incluiu a vida social em seu conjunto, passou a impor um arcabouço semântico prévio às manifestações da memória individual. E, sobretudo, parece ter realmente liquidado a convivência implícita que animava e fundava a memória coletiva. Esse arranjo era necessário? Dentro da perspectiva do dever de não esquecer, uma tal necessidade obteve força de lei. É preciso de fato admitir que a organização patrimonial coincide com ‘uma regulação ética’ do tratamento reflexivo das memórias coletivas.” (JEUDY, 2005, p. 31).

mundo contemporâneo traz a necessidade da memória como âncora, como redenção, e nesse momento ela pode se tornar ainda mais susceptível ao seu uso político ao sabor do poder vigente e das estratégias da mídia²⁵.

4.7.PATRIMÔNIO COMO DOCUMENTO

Documentum deriva do latim *docere* (ensinar) e evolui para o significado de prova, instrumento, testemunho (LE GOFF, 1994, p. 536-538). Uma visão positivista da História vê o documento como testemunho, como prova da veracidade dos fatos ocorridos conforme os historiadores o narraram. Aquilo que permanece, que consegue sobreviver à torrente do tempo, constituiria, portanto, um patrimônio histórico de caráter coletivo, marca da história comum. Dois problemas metodológicos ocorrem com relação aos documentos, nessa abordagem:

- uma suposta neutralidade da história, como se esta fosse a narração da “verdade” dos acontecimentos, o relato neutro dos fatos como eles efetivamente ocorreram. Como vimos anteriormente, a “História Nova” vê com reservas a idéia da neutralidade da história e da seleção desinteressada dos documentos que a comprovariam, as quais na verdade atendem às intenções das classes dominantes ou aos recortes próprios de cada historiador que os colecionou;
- uma suposta autenticidade do documento e como se dá conservação dessa autenticidade. Nesse caso, ainda que seja verificada a sua idade, não há como saber se ele espelharia a verdade como ela realmente aconteceu ou se seria uma versão “fabricada” para provar uma história oficial ou desejada.

Qualquer que seja a sua forma, no entanto, o documento antigo constitui um acervo patrimonial, posto que é uma herança que vem do passado e tem sua origem em um tempo que não volta mais. Independentemente de seu valor de “verdade”, ele é um objeto do passado, com potencial de expressão próprio. De qualquer maneira, os documentos históricos constituem um conjunto de objetos que mereceriam o esforço de sua

²⁵ “A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas [...] até as tentativas [...] para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas de esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, [...].O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar forte efeitos de realidade.” (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

preservação como sobreviventes do passado e portadores de uma história cuja veracidade ou mensagem especial poderá ser verificada hoje ou, na sua impossibilidade, talvez um dia quando as condições para tanto forem mais propícias. Caberia a nós conservarmos sua matéria, evitando, sempre, a sua descaracterização ou seu falseamento.

APONTAMENTO 4.8: Levantadas essas suspeitas quanto à veracidade do documento, novamente o problema da fruição do patrimônio não está nele em si, mas da leitura que fazemos de seu texto no nosso contexto e da sua manipulação como fonte de verdades forjadas para atender propósitos específicos.

4.8.PATRIMÔNIO COMO MONUMENTO

Monumento vem de *monere* (advertir, lembrar).

[...] de origem latina, *monumentum*, que deu origem à palavra monumento... vem do verbo *monare*, ou *monio*, cujo sentido original, de fundo religioso, significa ‘revelar, predizer, sinalizar ou advertir’.. a conotação do *monio* é que revelava os perigos, [...] sintonizado com os eventos nefastos, com as ameaças [...] (SEVCENKO, 1998).

Para Choay, a função do monumento seria tocar pela emoção, pela memória viva; a manutenção das identidades (fins vitais), a defesa contra o pragmatismo da existência, configurando o ser e o tempo (CHOAY, 2001), funções que se resumem em três pontos básicos: memorial, arte, testemunho histórico. Assim, o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado negligenciado pelo tempo. Riegl faz uma profunda investigação sobre o caráter dos monumentos e a relação desses com o presente, com as já citadas categorias de monumentos *intencionados* (com valor artístico, criados para sobreviver ao tempo, com clara função rememorativa) e *não intencionados* (aqueles que sobreviveram ao tempo, com valor histórico, portanto, monumentos “históricos”)²⁶. Quanto aos primeiros, a sociedade contemporânea lhe atribuiria valor mais pela sua qualidade artística do que pela sua função rememorativa²⁷. Quanto aos últimos, seu valor lhe seria dado pela sua condição de algo que existiu mas não existe mais, testemunho representativo de um determinado ramo histórico da atividade humana. Seus principais atributos seriam sua antiguidade e sua autenticidade.

²⁶ É claro que todo monumento intencionado seria também monumento histórico, além de artístico.

²⁷ A atribuição do *valor artístico* em Riegl, é fortemente condicionada pela subjetividade contemporânea.

Sendo intencionados ou não, históricos ou não, os monumentos têm sido peças basilares do diferencial de culturas. A busca e a eleição de monumentos nacionais na Europa do séc. XIX ajudaram à formação e ao estabelecimento das nações e dos sentimentos pátrios. A importância do monumento pode ser exemplificada com a sinonímia entre “monumental” e “grandioso” na língua portuguesa, grandeza conferida muito mais pela sua estatura simbólica do que pelo seu porte físico, até porque nem sempre o monumento é grande em suas proporções físicas. O monumento “intencionado”²⁸ é um artefato que cria o modo como determinado povo gostaria de ser lembrado (e necessariamente não como realmente existiu). Esta é a contradição do monumento como “verdade” histórica e que o patrimônio consagra, na sua ação atual, pois “nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos” (LE GOFF, 1994, p. 546).

4.9.PATRIMÔNIO HOJE

Os autores que trabalham o conceito de patrimônio entendem que esse conceito tem sido ampliado nos últimos tempos. Deixa de privilegiar apenas um período histórico ou estilístico, como o Barroco (no caso brasileiro), por exemplo, para se estender aos demais períodos históricos, inclusive o modernismo. Deixa de se preocupar apenas com o excepcional, se voltando também para o exemplar, aqueles objetos que documentam a História, abrangendo, inclusive, diversas classes sociais. Em uma visão contemporânea do patrimônio, a questão dos conjuntos urbanos surge como uma forte presença norteadora. Não se coloca mais o edifício isolado como o mais importante, mas privilegiam-se as relações de entorno e as paisagens urbanas coesas que referenciam o tempo histórico e ambientam as cidades, contribuindo para a melhoria geral de qualidade de vida e identidade de seu povo. As novas luzes que se lançam sobre o patrimônio cultural de natureza imaterial ou intangível abrem espaço para novas reflexões, inclusive nas suas relações com o patrimônio material. Se em períodos anteriores o caráter estético do bem preponderava sobre os demais, hoje a ele se associa a preocupação com a manutenção da

²⁸ E de certo modo, os “*não intencionados*” também, na medida em que foram produzidos sob a influência e a determinação dos poderes vigentes.

matéria como documento histórico, embora em grande parte das vezes as intervenções de restauração ou requalificação desconheçam esses aspectos.

5. Bens Patrimoniais

Ao investigarmos o *quê* é patrimônio coletivo, cabe também investigar *quais* são os bens que se aplicam a essa categoria e porque, afinal, eles se enquadram na categoria de patrimônio. Viñas (VIÑAS, 2003, p. 24-36) nos oferece um elenco de categorias de bens dentre os quais normalmente é feita a escolha patrimonial, embora a simples presença deles em alguma das classificações, por si só, não lhe garantam o título, pois afinal, nessas categorias, encontram-se uma infinidade de bens, cuja preservação total, portanto, resultaria em um número infinito de espécimes. São essas categorias:

- As antiguidades (elementos memoráveis, de estimação ou curiosidade, vindos de outros tempos);
- As obras de arte (com toda a dificuldade de se achar um critério “universal” e “científico” para a sua classificação como tal²⁹);
- Os objetos históricos (de importância simbólica, ou que é útil para a disciplina acadêmica) e os historiográficos (que além da importância histórica teriam um valor maior como “prova”);
- Os bens culturais materiais (móveis, imóveis, edifícios e conjuntos urbanos) e os intangíveis, aqui incluídos toda a sorte de objetos simbólicos.

A outra questão (quais bens se preserva) se coloca a partir da indagação de que se tudo não pode ser preservado, temos que escolher o que será, e esta escolha, é claro, envolve fatores sociais, culturais e políticos e se baseia em valores, sobre os quais iniciaremos nossa reflexão sobre quais bens se preserva.

²⁹ “O famoso aforismo de Formaggio, segundo o qual arte é ‘tudo aquilo que os homens chamam de arte’ (Formaggio, 1976) constitui um expoente radical, sem engano e lúcido de sua natureza subjetiva e consensual”. (VIÑAS, 2003, p. 56).

5.1.A QUESTÃO DO VALOR

Uma idéia genérica que primeiro se apresenta é a de que o valor social preponderaria sobre o valor individual. No entanto, a questão do valor social é vaga o bastante para gerar sinais firmes. Muitas vezes o valor social se baseia na soma dos bens individuais, como soe acontecer nos conjuntos urbanos ou nas salas dos ex-votos. Mas pelo lado do valor coletivo, como este se mede? A régua usada tem sido a força do Estado, o gosto das elites e, modernamente, a imposição da mídia.

No cerne da questão do valor, podemos constatar que ele é tanto maior quanto a sua capacidade de responder a carências ou anseios. Veremos mais tarde como essa necessidade social é usada pelo poder ou pela mídia, levando a uma suspeita, portanto, sobre as bases definidoras da questão do valor. Em uma realidade eminentemente capitalista, o conceito de valor econômico se mistura com o de bem cultural e com a capacidade deste se valorizar pela sua força simbólica³⁰.

A questão do valor do patrimônio foi equacionada de forma mais geral por Alois Riegl em sua obra de 1903, estabelecendo toda a sua teoria sobre preservação exatamente sobre esse conceito. Para ele, a razão primordial de preservação de um determinado bem se relacionava diretamente com seu valor característico, *conferido pela sociedade de cada época*. Assim, ele estabelece uma série desses valores sobre os quais as sociedades estabeleceriam sua própria graduação e que resumimos aqui:

- O valor de antiguidade: é uma noção complexa em Riegl. Inicialmente se refere ao atributo apresentado pelo bem onde se percebe o ciclo de criação e destruição que caracteriza a atividade humana, gerando uma grande empatia desse bem com nossa própria vida. A complexidade reside no fato de que “o culto do valor de antiguidade opera para sua própria destruição” (RIEGL, 1987, p. 54). O autor cria uma categoria que chama de monumentos “fechados” como sendo aqueles que se preservaram da própria destruição, mantendo sua unidade formal, restando aos outros, “não

³⁰ “Esse é o dilema da gestão contemporânea dos patrimônios: se o patrimônio não tem um estatuto à parte, se ele se torna um valor mercantil como os outros (os bens culturais), ele perde o seu potencial simbólico. É necessário que, de alguma forma, o patrimônio se encontre excluído dos valores de mercado para salvar seu próprio valor simbólico.” (JEUDY, 2003, p. 29).

fechados”, o valor de antiguidade posto que se modificaram, mas continuam associados ao tempo que passou no imaginário coletivo³¹;

- O valor histórico refere-se àquilo que remete a uma existência passada e finda, constituindo, portanto, um elemento indispensável na cadeia evolutiva da história. Nesse caso, o monumento seria muito susceptível à falsificação. Intervir sobre ele poderia tirar-lhe o valor histórico;
- O valor rememorativo intencionado: memória intencional dos nossos antepassados, nos imposto por eles, cuja missão é não deixar nunca que o monumento deixe de ser presente;
- O valor de contemporaneidade refere-se ao interesse atual pelos nossos antepassados de diferentes épocas; ele ultrapassa o valor histórico e ressalta a empatia que a contemporaneidade tem com o monumento;
- O valor instrumental está ligado ao valor de uso do monumento;
- O valor artístico: é um valor subjetivo que qualifica especialmente um monumento histórico além de sua função rememorativa;
- O valor artístico de novidade: refere-se àquelas obras que se mantiveram “fechadas” com relação à deterioração, mantendo seu valor artístico elementar de unidade formal e seu “frescor”, por assim dizer, aos nossos olhos;
- O valor artístico relativo: refere-se à qualidade expressiva do homem de cada época, ao qual o homem moderno não teria acesso a não ser pela própria via da arte. É claro que este é também um valor relativo que depende da sociedade de cada época.

A abordagem de Riegl é extremamente importante por explicar muitas das ações que fazemos com relação ao antigo. Por exemplo, quando se reconhece o valor artístico, paradoxalmente se reconhece a importância do pré-existente da ação humana, dos nossos antepassados como um valor. Isto explicaria porque, a partir daí, as diferentes subjetividades (que poderiam excluir este ou aquele monumento intencionado – e efetivamente o fizeram em vários momentos da história³²) passam a preservar mesmo aqueles monumentos que não passassem pelo gosto da época. O autor nos mostra também que o início da preservação consciente moderna começa com a Renascença europeia, com seu despertar para os monumentos clássicos. Os renascentistas privilegiavam o clássico,

³¹ O valor de antiguidade não inclui as destruições violentas ou acidentais, mas apenas a deterioração.

³² Como recentemente assistimos com as implosões dos budas gigantes pelos talibãs.

estabelecendo, portanto, um critério subjetivo na preservação (aí se diferem da preservação moderna), mas reconheciam os testemunhos independentemente de seu valor artístico (e aí se aproximam da preservação moderna). Do ponto de vista moderno, rechaça-se a subdivisão dos monumentos não intencionados em históricos e artísticos, mas a renascença justificava essa divisão e talvez isto explique o porquê da influência da tradição na teoria brandiana de restauração quanto ao privilégio da instância estética sobre a instância histórica. Já o século XIX valorizou o aspecto histórico do pequeno, criou sua proteção legal e passou a entender que cada manifestação artística tinha seus cânones próprios que justificavam o seu valor artístico, não referenciado ou independente da época de quem o protegia. Várias outras contraposições entre os valores rieglianos podem ser evocadas no sentido de clarear alguns conceitos:

- O valor de antiguidade é um valor sensível em contraposição ao valor histórico, este mais intelectual;
- O valor histórico se antagoniza com o valor de antiguidade por considerar que a deterioração do passado é aceitável, mas a do futuro, não. Quanto maior é o valor de antiguidade, menor é o valor histórico³³;
- O valor de antiguidade não consegue fazer com que o valor rememorativo se exerça em plenitude;
- Não existe um valor artístico absoluto, ele é sempre relativo à contemporaneidade;
- A função do valor de antiguidade é evitar a deterioração precoce, a função do valor histórico é proteger o documento;
- Entre os valores de antiguidade e os valores das sociedades atuais (contemporaneidade, novidade) estão todos os outros valores;
- O valor de contemporaneidade é a capacidade do monumento de satisfazer estética ou simbolicamente as demandas do homem contemporâneo. Para isto, portanto, o monumento nem precisaria ter outros valores (histórico, de antiguidade, etc.), mas, se tiver, deve possuir qualidades com as quais o homem contemporâneo tenha empatia;

³³ “O valor de antiguidade mais forte se vê obrigado a retroceder ante ao histórico como valor mais puro e de certo modo mais apreciável objetivamente e que, por isso, se impõe de um modo mais firme e que pode intensificar-se até cegar a sufocar o valor de antiguidade, sobretudo nos casos em que se trata de monumentos intencionados.” (RIEGL, 1987, p. 62).

- Quando há valor de antiguidade não há valor instrumental³⁴, mas o valor de antiguidade precisa ter um mínimo de valor instrumental para se exercer;
- Nas obras utilizáveis, o valor histórico se junta ao valor instrumental, nas obras não utilizáveis prevalece o valor de antiguidade, aparecendo o conflito entre os dois valores naquelas obras que se encontram na linha divisória. O valor histórico, portanto, se adapta mais facilmente às exigências do valor instrumental;
- Dado aos processos naturais de deterioração, nenhum monumento antigo pode satisfazer completamente o valor de novidade (perfeito acabado), daí, a oposição frontal entre os valores de antiguidade e o de novidade, o que seria inclusive o cerne da problemática preservacionista atual;
- O valor de novidade é muitas vezes usado para atingir o gosto das grandes massas, enquanto as elites se preocupariam também com o valor histórico e o valor artístico relativo;
- O conflito fundamental da preservação estaria entre os postulados da originalidade de estilo (valor histórico) e de unidade de estilo (valor de novidade). O valor histórico se uniria ao valor de antiguidade para demolir a idéia de unidade de estilo;
- Se a obra possui valor artístico relativo, ela enseja uma restauração, daí se opondo ao valor de antiguidade; quando não se reconhece o valor artístico relativo da obra não há conflito com o valor de antiguidade.

Uma visão de cem anos depois, como a de Norma Lacerda (LACERDA, 2002), trabalha sobre a questão, levantando outras formas de valor, mais ligados à nossa condição contemporânea:

- Valor econômico: na sociedade capitalista, se funda sobre o valor monetário atribuído aos bens, grande parte das vezes associado às suas possibilidades de uso ou especulativo;
- Valor artístico: baseado em Riegl, ele é entendido como valor relativo e como tal, dentro de um ponto de vista especulativo, seu valor pode aumentar com o tempo;
- Valor de antiguidade: também baseado em Riegl, pode apresentar um forte apelo econômico em função de sua carga simbólica;

³⁴ A exploração turística de nossos dias pode nos levar a questionar esta separação entre valor de uso e valor de antiguidade.

- Valor histórico: reside na sua singularidade temporal irrepitível e é função da importância coletiva dessa singularidade e de seu estado de conservação;
- Valor cognitivo: como instrumento de valor pedagógico ou de conhecimento, esse valor suporta valor econômico como no caso do turismo;
- Valor cultural: ligado à importância simbólica, movimenta grandes recursos no setor terciário e se fundamenta na necessidade de identidade social, essa de difícil apreensão pela economia;
- Valor de opção: aquele que representa a opção de benefícios futuros e cuja face perversa pode ser a sua reserva como possibilidade de especulação;
- Valor de existência: fundamenta-se na singularidade e na irreversibilidade, bens que valem pela sua existência, seja uma reserva ambiental ou um quadro célebre.

APONTAMENTO 4.9: Pela discussão de valores que se estabelece em Riegl, é possível depreender que também não há um único modo de preservar e, conseqüentemente, também não há um único modo de intervir nos bens patrimoniais.

Essa abordagem nos mostra uma mistura entre economia e valores culturais, levantando a possibilidade de uma forte presença da questão econômica na seleção de bens a preservar e no uso e estratégias de preservação a eles relacionada.

O processo seletivo dos bens a preservar está profundamente atrelado à questão do seu valor, portanto. Como vimos, esses valores são transmitidos especialmente pelo seu reconhecimento simbólico coletivo (marca de “identidade cultural”, *highlights* de uma civilização), grande parte das vezes tutelados em sua escolha por vontades políticas e de poder (estado, intelectuais) ou, mais modernamente, pelo seu valor econômico³⁵. Através desses exemplos, podemos depreender que *os valores não estão apenas no objeto, mas na compreensão que as sociedades fazem sobre ele*. Essa compreensão se sobrepõe, portanto àquela de que o próprio teria uma “verdade” imanente, a qual deveria ser preservada. Isso é reconhecido pelas próprias cartas internacionais³⁶ e depende de uma gama de fatores diversos, como vimos neste e no capítulo anterior.

³⁵ Segundo MILET, 1988, dois temas são recorrentes na UNESCO: o nacionalismo e a inserção do patrimônio na lógica da mercadoria. O Patrimônio começa a aparecer nos planos nacionais do desenvolvimento econômico.

³⁶ A Carta de Cracóvia, de 2000, define patrimônio como: “um complexo de obras humanas nas quais uma comunidade reconhece seus valores particulares e específicos com os quais se identificam. A identificação e

Na discussão de valores, Viñas acrescenta alguns conceitos importantes que se relacionam com as funções e as expectativas sociais³⁷ que contribuem para valorizar determinados bens em detrimento de outros. O valor funcional³⁸ se associa ao bem naquilo que ele deve representar para o público a que se destina, dentro das expectativas sociais de cada comunidade. É importante ressaltar como essa concepção retorna ao debate entre os modos *impróprio* e *próprio* do ser e à dissolução neste naquele, à qual retornaremos ao final deste capítulo e novamente marcada no item seguinte quando se discute a ideologia.

5.2.A QUESTÃO DA IDEOLOGIA

No seu manual de introdução à filosofia, Marilena Chauí procura transmitir o conceito de ideologia:

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que podem sentir e como devem sentir (CHAUÍ, 1995, p. 113).

É interessante cotejarmos esse conceito com o de cultura, conforme visto pelos antropólogos, por exemplo, como de E. B. Tylor:

Cultura ou civilização, em seu sentido etnográfico amplo, é um todo complexo que abrange conhecimento, crença, arte, princípios morais, leis, costumes e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (TYLOR, 2002, p. 1)

e Kroeber e Parsons:

Achamos conveniente definir o conceito de cultura de forma mais restrita do que a sua tradição antropológica norte-americana tem feito, restringindo sua referência a um conteúdo

especificação do patrimônio é portanto um processo relacionado com a eleição de valores.” (VIÑAS, 2003, p. 151).

³⁷ “A idéia de *horizonte de expectativas* foi elaborada por Karl Mannheim e empregada por Popper e descreve a capacidade do receptor de uma comunicação para receber certas mensagens: há coisas que o receptor espera e coisas que não espera (e coisas que sequer poderia chegar a compreender)”. (VIÑAS, 2003, p. 155).

³⁸ “Definitivamente um objeto pode cumprir diversas funções para diversas pessoas e as funções simbólica e historiográfica são algumas delas. Estas funções são determinadas pelo sujeito, mas os sujeitos não são *o* sujeito. A subjetividade que se fala aqui é definitivamente *intersubjetividade*: os valores são fruto de um acordo tácito entre-sujeitos para quem cada objeto significa algo .” (VIÑAS, 2003, p. 154).

transmitido e criado e a padrões de valores, idéias e outros sistemas simbólicos significativos como fatores na formação do comportamento humano e dos produtos desse comportamento. Por outro lado sugerimos que o termo sociedade – ou, de forma mais geral, sistema social – seja usado para designar o sistema relativo específico de interação entre indivíduos e coletividades (KROEBER, A. L.; PARSONS, Talcott. *The Concept of Culture and of Social System*. American Sociological Review. V. 23, p. 583, 1958 conf. KUPER, 2002).

Como podemos notar os conceitos de cultura e ideologia são convergentes e às vezes, até mesmo indiferenciados ou com diferenças bastante sutis, estas últimas ocorrendo com mais força em função do recorte do extrato social, se sobre as comunidades ou se sobre a sociedade como um todo. Tal convergência parece apontar que a ideologia é força atuante na cultura e nos seus padrões, sendo impossível falar de uma sem considerar a outra. Portanto, é impossível, a nosso ver, pensar em preservação de patrimônio coletivo sem considerar a influência ideológica na escolha dos bens a serem preservados ou quanto ao ideário da preservação. Da mesma forma, como vimos anteriormente, os pensadores da historiografia contemporânea também são unânimes em mostrar como o relato histórico se faz sob a influência dos valores dominantes e até mesmo sob a égide do poder daquele momento.

Tais antecedentes talvez expliquem porque a preservação do patrimônio coletivo, desde que surgiu como atividade deliberada esteve associada ao exercício do poder ou, em menor escala, à sua contraparte, a resistência.

Se o poder nas civilizações antigas se associava ao poderio militar que subjogava, esmagava e substituía culturas (ou se alimentava das culturas dos vencidos como fizeram os romanos com relação aos gregos), o mundo moderno viu surgir o poderio econômico baseado na separação de classes sociais³⁹.

A esta altura do desenvolvimento de nosso trabalho, vale a pena exemplificar essas questões através da prática preservacionista no Brasil, onde elas surgem com muita evidência. Assim, para investigar a idéia de preservação do patrimônio coletivo no país,

³⁹ Sob um aspecto, o grupo dominante simplesmente impõe suas próprias características e ideais como normas definidoras e taxa qualquer um que seja diferente como fora do padrão. Sob outro aspecto, essas minorias constituem grupos autenticamente diferentes do ponto de vista de seus próprios membros. Eles são o que são porque cada grupo tem sua própria cultura. O grupo dominante os oprime negando igualdade – ou equivalência – aos valores e símbolos de suas culturas. Ele se recusa a reconhecer suas diferenças, ou as desvalorizam (KUPER, 2002, p. 296).

inicialmente, três recortes devem ser feitos. O primeiro deles é que vivemos em uma sociedade capitalista, com valores ligados a uma ideologia do capital e que isto influencia sobremaneira a forma com que nossa sociedade lida com a preservação de seu patrimônio. Mesmo os órgãos governamentais que são responsáveis pelo nosso patrimônio histórico e artístico trabalham, no seu cotidiano, com as pressões do poder econômico e com as limitações de recursos. Um segundo recorte diz respeito à formação da nação brasileira e da sua herança colonial, extremamente desigual e sujeita a uma liderança das elites que, em grande parte de sua história, exerceu o poder de forma quase absoluta e paternalista. O terceiro recorte, que nos situa no tempo atual, aponta para um momento político onde se travam as batalhas para uma maior inclusão social e melhor distribuição de renda, lutas estas que começam a alterar o quadro e os valores ligados à idéia de preservação do patrimônio coletivo no Brasil.

Como já o observaram diversos autores, a história da preservação no Brasil esteve ligada a uma idéia de projeto de nação e construção de uma identidade nacional, especialmente sob a ditadura Vargas (MILET, 1988) ou na especulação sobre a identidade cultural dos brasileiros comandada pela idéia de antropofagia cultural dos modernistas de 1922⁴⁰. Por outro lado, o poder econômico também deu as direções quanto ao quê preservar, destruindo aquilo que lhe convinha (caso das transformações urbanas do centro do Rio de Janeiro, por exemplo) e deixando sobreviver aqueles bens que, ou não lhe impunham restrições, ou que poderiam, mais modernamente, serem assimilados como mercadoria (por exemplo, com a espetacularização de cenários históricos à custa da população residente, para incentivar fluxos turísticos)⁴¹. De qualquer modo, pelo exposto, a idéia de preservação no Brasil sempre esteve ligada aos grupos dominantes, sejam eles as elites de poder, as intelectuais ou as econômicas. Com este berço, não poderia, portanto, ser outra a nossa concepção de cultura senão aquela que privilegia a idéia de *cultura como*

⁴⁰ Como nos mostra CARDOSO, 2004, “*preservar pressupõe um projeto de presente*”, tendo dois grandes eixos marcado este projeto brasileiro: a Arquitetura mineira como representante do verdadeiro sentido de nacionalidade da cultura brasileira (porque ela era fruto das bandeiras paulistas e correspondia à idéia dos intelectuais - também paulistas - de antropofagia cultural) e a tradição x modernidade na base da constituição do patrimônio nacional (a estrutura autônoma de madeira de nosso casario corresponderia à plante livre de Le Corbusier, portanto legitimando a Arquitetura modernista e criando paralelos entre esta e nosso passado).

⁴¹ Sobre essa diferença, nos esclarece LE GOFF: “Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas: é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retrô, explode sem vergonha pelos mercadores da memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem”. (LE GOFF, 1994, p. 472).

civilização. Sob essa égide, os bens protegidos passam a ser aqueles que se distinguem pela sua excepcionalidade e excelência, sejam eles bens isolados ou as cidades de apogeu de riqueza ligadas ao projeto de nação, como as cidades históricas ligadas ao ouro.

O cenário brasileiro contemporâneo vem apresentando uma forte crítica a essas idéias consolidadas de preservação no país. Embora essas críticas ainda não tenham se transformado em políticas públicas concretas, aqui e ali já se ensaiam ações nesse sentido como o avanço dos estudos de nosso patrimônio imaterial (especialmente quando ligado a sustentabilidade dos grupos que o guardam e produzem: os terreiros de candomblé, o queijo artesanal, por exemplo) e políticas de municipalização de patrimônio cultural sustentada pela formação de grupos e conselhos locais (como em Minas Gerais). Toda essa luta, no entanto, faz parte de uma luta maior da sociedade brasileira para garantir maior justiça social e inclusão no desenvolvimento do país. Descobre-se, hoje, que a cultura pode ser importante arma nessa luta.

Nesse sentido fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com suas roupagens identificadoras particulares e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é a condição e modo de sua participação na produção da sociedade. Esse é, a meu ver, o sentido mais profundo da cultura, “popular” ou outra (ARANTES, 1985, p. 78).

Assim é que o patrimônio coletivo deve exercer a ampliação de seu conceito a qual nos referimos anteriormente. Deve ser mais abrangente, abrigando diferentes manifestações históricas e grupos sociais, garantir a presença de bens exemplares ao lado dos excepcionais, privilegiar não apenas o bem isolado, mas também o contexto e as formas de sua sobrevivência. Deve se inserir no esforço de desenvolvimento econômico e social da nação, ser legitimado pela sociedade, democraticamente fruído e se inserir no cotidiano das populações, evitando-se sua museificação, encastelada em baús da memória⁴².

5.3. A SELEÇÃO DOS BENS A PRESERVAR

No cerne dos problemas metodológicos relacionados ao patrimônio coletivo está a questão da seleção que aparece desde o momento em que se decide o que preservar e se estende

⁴² Ver também DURHAM, 1984.

sobre as formas e estratégias de preservação. Já vimos quais os valores envolvidos nos processos de seleção e a influência da ideologia e dos grupos dominantes. A partir daí, procuraremos identificar aqui algumas de suas manifestações, começando por *quem decide*. Já vimos que a decisão normalmente tem sido feita pelos grupos dominantes, mas na prática, quem são os agentes dessas decisões? O presidente, o povo, o técnico, o cliente? Quem é mais importante?

Não existe uma homogeneidade de critérios na seleção dos bens a preservar, ou pelo menos, um grande critério que tenha validade universal. Na realidade cada sociedade seleciona de um jeito, fundamentando-se nos seus próprios valores culturais, nas suas condições políticas, sociais e econômicas de momento.

Como discernir aquilo que é patrimônio ou não é, dentro da miríade de bens que se nos apresentam? Seriam aqueles que, por terem sobrevivido ao tempo, aparecem como “antiguidades”? Se assim for, tudo aquilo que sobreviveu à roda do tempo, um relógio, uma mesa, uma cadeira, se enquadram nesse critério, mas, no entanto, por si sós não são dignos do *status* de patrimônio⁴³. São as obras de arte? Mas o que pode ser classificado como obra de arte e, dentre elas, quais são dignas de sobreviver ao tempo? São os objetos históricos? Mas, da mesma forma como as antiguidades, tudo é histórico, desde uma lasca supostamente da idade da pedra até um computador (se um deles especificamente for considerado, por exemplo, como um dos pioneiros). E qual história? A história pessoal certamente tem seus valores próprios diferentes da história social e da comunidade. Seriam então os bens culturais? Mas, também aí, uma infinidade de objetos pode se enquadrar. E, mesmo dentre eles, qual cultura? A “cultura como civilização” ou a “cultura como identidade coletiva”? De qual sub-cultura?

Nesse particular, uma forma inicial de escolha se faz na polaridade entre os diferentes entendimentos de *cultura como civilização* (ou *altocultura*, na terminologia de Viñas) e de *cultura como identidade coletiva*. Uma das primeiras qualidades associadas ao bem *altocultural* é a sua beleza. O *critério estético*, em grande parte das vezes, esteve presente

⁴³ “Todavia, o critério que caracteriza as *antiguidades* é volátil. Jimenez (1998) assinalou que ‘tudo, absolutamente tudo, o é [uma antiguidade] um segundo depois de seu nascimento’, mas será que o conceito ainda resulta ambíguo inclusive desde um ponto de vista menos radical? A partir de que momento se converte um edifício em uma antiguidade? E um carro? E um computador? Os períodos de tempo variam de forma substancial.” (VIÑAS, 2003, p. 25).

no processo seletivo dos bens a conservar. De uma forma ou de outra, parecia ser o critério que permitia escolher dentro de uma coleção enorme, aquilo que parecia ter a excepcionalidade necessária para distingui-lo dos demais. Esse critério tem suas raízes na idéia de cultura como civilização, segundo a qual aquilo que seria digno de preservar seriam os momentos de maior riqueza das civilizações, onde elas teriam atingido seu ápice. O belo sempre foi associado com os valores positivos da cultura e, preservá-lo seria como preservar aquilo que a cultura mais valorizava, como ela gostaria de ser vista no futuro⁴⁴. De certa maneira, o critério de beleza em cada cultura e cada período histórico representava os ideais então vigentes e seu modo de se diferenciar perante outras. Não haveria, portanto, razão para perenizar aqueles objetos que a própria cultura da época não achasse dignos de si mesma. O valor estético predominante na escolha do patrimônio recente segue o mesmo fundamento psicológico das culturas passadas e é recorrente nos processos seletivos. Essa idéia encontra respaldo na reflexão que Alois Riegl faz sobre os monumentos e seus valores. Segundo o autor, os monumentos *intencionados* teriam sido os primeiros a almejavam a sobrevivência ao tempo e para tanto deveriam possuir qualidades excepcionais. Ocorre que o belo como critério seletivo tende a ser eleito pela elite dominante a qual, grande parte das vezes, desconhece a grande diversidade dos grupos que formam a sociedade mais ampla e seus entendimentos particulares de beleza.

O critério estético de seleção dos bens a preservar tende também a privilegiar a obra de arte sobre os demais objetos simbólicos. O fato de ser obra de arte, no entanto, seria o que melhor qualificaria o bem no *ranking* da preservação? O privilégio à obra de arte na preservação, a qual permeia vários teóricos da restauração, pode se contrapor ao fato de que, muitas vezes, para a população, o valor cultural e de memória são os que preponderam. É assim que, mais recentemente, ainda segundo Riegl, o monumento histórico desprovido de valor artístico teria ganhado valor. A discussão contemporânea busca incorporar, como dissemos, outros valores além da excepcionalidade (no caso, a exemplaridade) e substituir o elitismo da cultura como civilização pela cultura como manifestação do *ethos* de cada grupo, além de valorizar os aspectos simbólicos mesmo naqueles bens que não apresentem qualidade artística. Apesar disto, no entanto, a

⁴⁴ “Belo” - junto com ‘gracioso’, ‘bonito’ ou ‘sublime’, ‘maravilhoso’, ‘soberbo’ e expressões similares – é um adjetivo que usamos freqüentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom” (ECO, 2004, p.8).

supervalorização do belo retorna atavicamente nos processos seletivos, ainda hoje, como pode se constatar, em pleno século XX na política brasileira de patrimônio⁴⁵.

Ao eleger o belo como apanágio de preservação, privilegia-se a imagem sobre outros aspectos da cultura e da história, empobrecendo, portanto, a herança das gerações.

A manutenção de um determinado aspecto dessa memória, ou seja, os ambientes construídos, significa apenas, a preservação de uma parte do processo geral de construção da memória coletiva (MILET, 1988, p. 15).

Essa visão ampliada de patrimônio, é claro, tem importantes reflexos quanto aos bens arquitetônicos, tanto quanto aos atributos imateriais associados aos edifícios e lugares, quanto às tipologias preservadas. O primeiro aspecto já foi abordado em *o quê preservar*, cabe discorrer um pouco sobre o segundo.

Se o que converte em patrimônio um objeto determinado é o seu significado na sociedade, esse significado não está necessariamente associado à beleza. Pode ser, por exemplo, a casa onde nasceu uma personalidade importante para a história local ou até mesmo um lugar onde se deu um fato memorável e que, apesar de não belo, a sociedade elege para permanecer. Essas novas possibilidades de preservação que se contrapõem ao conceito exclusivo do belo tornam difíceis as respostas a perguntas como “arquitetura banal pode ser substituída?” ou “o que é arquitetura banal?” Convém lembrar que os critérios de manutenção de exemplaridades e a consciência da validade de todos e diferentes períodos históricos pode relativizar o conceito de “banal”, reforçando o aspecto subjetivo da seleção. Além disso, embora aparentemente justo o critério de que o interesse coletivo prepondera sobre o individual, esse critério faz com que se perca muito dos bens de interesse local, o singelo, o pequeno que, apesar de não serem notáveis, representariam o singular, o típico os quais, numa composição de fragmentos, poderiam conformar uma realidade do cotidiano, muitas vezes mais verdadeira que a composição alegórica que se faz a partir da preservação dos bens reconhecidos coletivamente.

⁴⁵ “Assim, ao que parece, para além da importância da natureza histórica da cidade, existe a noção de cultura em jogo que abre espaço para uma estética seletiva que elege bens e produtos do fazer social como representativos em detrimento de outros considerados pouco representativos. Daí, é conferido um novo valor (o valor simbólico e utilitário) a edifícios e a setores urbanos onde o consenso social estabelecido tem por base a valorização de uma estética plasticizada que supervaloriza o estilo da edificação ou do setor em detrimento do edifício e da própria construção da história.” (MILET, 1988, p. 107).

APONTAMENTO 4.10: Se nem tudo que se preserva é obra de arte ou até mesmo nem é preservado pelo seu valor histórico, mas pelo seu valor simbólico. Porque basear métodos de restauro (ou de intervenção no bem a preservar) nas suas qualidades artísticas como é a base preponderante de várias tendências contemporâneas de restauro?

Um segundo critério importante para a seleção dos bens a preservar é justamente aqueles que se enquadram na *construção idealizada de uma identidade* a ser perseguida. Como já vimos, grande parte das vezes o poder (ou o Estado) avoca para si a responsabilidade da construção da identidade cultural da nação. Citamos como exemplo aquele que já foi tema de várias teses e artigos⁴⁶, o estabelecimento o que seria o patrimônio histórico como construção ideológica da idéia coletiva de nação brasileira pela revolução de 30 e o governo Vargas:

A política federal de preservação do patrimônio histórico e artístico se reduziu praticamente à política de preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal. O levantamento sobre a origem social do monumento tombado indica tratar-se de: a) monumento vinculado à experiência vitoriosa da etnia branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado à experiência religiosa do Estado (palácios, fortes, fóruns, etc.) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobradadas urbanas, etc.) da elite política e econômica do país. (FALCÃO conf. CHAGAS, 2003, p. 102).

Essa prática, no entanto, não se restringe ao exemplo brasileiro, é claro, tendo sido utilizada várias vezes na história como dominação cultural dos conquistadores ou como imposição dos valores da elite dominante. Novamente, no caso brasileiro, a imposição da cultura portuguesa⁴⁷ na consolidação de nossa identidade, tentando sistematicamente diminuir a presença do negro ou do índio no quadro de nossa formação.

A questão do reconhecimento da obra de arte ou do bem a ser preservado tem levado, nos últimos tempos, no Brasil, a uma tentativa de democratização da seleção, cabendo aos

⁴⁶ Conforme vemos em vários autores: MILET, GONÇALVES, CASTRIOTA, SANT'ANA

⁴⁷ “A limitação, durante mais de sessenta anos, dos instrumentos disponíveis de acautelamento, teve como consequência produzir uma compreensão restritiva do termo ‘preservação’, que costuma ser entendido exclusivamente como tombamento. Tal situação veio reforçar a idéia de que políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição européia que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes”.(FONSECA, 2003, p. 61).

conselhos de patrimônio⁴⁸ a definição dos bens a serem preservados. No entanto, a composição dos conselhos tem privilegiado, a par da representação governamental, a presença da elite intelectual em detrimento de outras representações. A presença dessas elites tem valorizado principalmente a presença de três itens: história, arte e excelência do bem, talvez pela participação maior dos profissionais da área de Arquitetura e História (principalmente os primeiros) nos debates e decisões sobre o patrimônio. Mais recentemente, com a incorporação da dimensão antropológica, a preservação também começa a ganhar novos rumos especialmente nas pesquisas sobre o patrimônio de natureza imaterial⁴⁹.

Finalmente, para que o patrimônio consiga assumir a sua importância de interação social é necessário que ele seja *legitimado* coletivamente, sem o qual ele se museifica, perdendo a sua força de presença e a sua importância simbólica. Aloísio de Magalhães, que presidiu o IPHAN na década de oitenta, já dizia que “a comunidade é a maior guardiã do patrimônio” se referindo à importância da comunidade assumir a vigília e a guarda dos bens que legitimou. A partir de meados da mesma década de oitenta, o cenário no Brasil foi marcada pela luta para democratizar a idéia de patrimônio, estendendo-a as pequenas cidades⁵⁰ e aos grupos minoritários e, através da contribuição da antropologia, incorporando outras manifestações culturais. É importante reconhecer, que na sociedade moderna, a legitimação do saber não se faz mais apenas no aparelho do estado ou no mundo acadêmico, ela se exerce naturalmente, resultado da descrença e não identificação de vários grupos com os grandes líderes através de um movimento difuso, muito diferente

⁴⁸ A exemplo do IPHAN, os diversos serviços municipais e estaduais de patrimônio histórico e artístico têm criado conselhos mistos sociedade civil/ governo para a deliberação e seleção de bens a serem protegidos.

⁴⁹ FOUCAULT, 1979, denuncia a existência de um sistema de poder sutil inserido na trama da sociedade que barra e invalida o discurso e saber da massa. O papel do intelectual seria, então, o de lutar contra esse poder, não no sentido de formar a consciência (posto que a sociedade já o tem, especialmente no caso do patrimônio a proteger), mas fazendo aparecer os jogos do poder e ultrapassá-los.

⁵⁰ Da mesma forma que a sociedade começou a se preocupar com o meio-ambiente e com a noção de desenvolvimento sustentado, ela se sensibilizou para as questões de memória e identidade que o patrimônio cultural traz com sua permanência e, assim, diversas localidades começaram a pressionar governo e forças econômicas para a manutenção de seus exemplares históricos e artísticos importantes. Em Minas Gerais, Belo Horizonte cria seu Conselho Deliberativo Municipal de Patrimônio Histórico no final da década de oitenta e em diversos municípios mineiros começam a aparecer iniciativas de preservação. As políticas de patrimônio passam então a valorizar as iniciativas municipais e locais e até mesmo a estimulá-las. Impulso grande neste sentido é dado pela lei estadual 12.040 de 28/12/ 95 que inclui o quesito Patrimônio Cultural nos critérios para o repasse da parcela do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) devida aos municípios. O conjunto dessas circunstâncias fez com que o número de imóveis tombados no nível municipal em Minas Gerais saltasse de um número próximo de uma dezena em 1996 para cerca de 1100 no ano de 1999, envolvendo duzentos e cinquenta dos oitocentos e cinquenta e três municípios do Estado, além de cento e sessenta e quatro conselhos funcionando no exercício 1998/99.

da sociedade orgânica de tempos anteriores⁵¹. Dentro dessa dinâmica nova, outro critério importante para o acolhimento social do saber é a afinidade desse saber com os costumes, a preeminência da forma narrativa na formulação do saber tradicional, valorizando a multiplicidade de consensos, importando diretamente no patrimônio coletivo e na sua seleção. Criticam-se os valores universais, fazendo com que critérios generalistas já não sejam mais absorvidos unânime e acriticamente pela sociedade que deve respaldar o bem cultural⁵². A sociedade reclama, portanto, com mais intensidade hoje, a sua participação nos processos decisórios tanto da eleição dos bens a serem tombados quanto nas estratégias para sua preservação, incorporando também o princípio da sua *proximidade* com o bem protegido. Esta participação “popular”⁵³ não apenas areja o quadro da prática preservacionista, mas também se aproxima do seu sentido maior que é a interação com a sociedade⁵⁴.

Uma concepção contemporânea de preservação, portanto, pressupõe diferentes critérios para sua efetividade. Não cabe mais considerar apenas o artístico, posto que, nesta nova idéia, muitos bens a serem preservados não possuem esse atributo. Não cabe mais considerar o artístico desvinculado da sociedade, pois, assim, ele não se legitima como patrimônio coletivo. Não cabe mais considerar apenas o histórico, especialmente se essa história for apenas a história das elites. Não cabe o congelamento do documento histórico se a sociedade não se apropriar e usar esse bem para a formação de sua identidade coletiva e o exercício de sua cidadania. Não cabe privilegiar a cultura se a ela não incorporarmos o lastro histórico, a *sustentabilidade* e o entendimento de seu caráter dinâmico.

⁵¹ LYOTARD, 1986.

⁵² “Por outro lado, essa abertura no processo de produção dos patrimônios culturais apresenta novos problemas para uma prática de caráter essencialmente seletivo, e que tem sido restrita a especialistas. Se os critérios de atribuição de valor tornaram-se mais flexíveis, se há uma maior preocupação com a dimensão ‘política’ dessa prática social, o que significa a participação de novos atores e um permanente questionamento dos critérios adotados, há estudiosos que alertam para o perigo de banalização no pressuposto de que tudo pode tornar-se patrimônio (CHASTEL e BABELON, 1980, p. 5-32). Cabe, então, a pergunta: banalização ou dessacralização, como consideram outros estudiosos, que vêm nesse movimento uma orientação democratizante” (FONSECA, 2003, p. 71).

⁵³ Nas cidades “históricas” mineiras, grande parte das vezes, “o acesso à cultura se faz de uma forma não museológica, afinal os objetos culturais participam do cotidiano e das festas da população. O espaço urbano o território de manifestação e fruição dessa cultura se superpõem” (CARSALADE, 2000, p. 476).

⁵⁴ “Segundo Walter Benjamim (1985, p.224), ‘articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo’. É na vida e no uso social do bem cultural que reside o sentido de preservação. A assunção do perigo do uso social do bem preservado implica a possibilidade de ele ser utilizado como referência da memória, ou como recurso de educação, de conhecimento, de transformação, de sobrevivência, de lazer por determinadas coletividades”. (CHAGAS, 2003, p. 106).

A questão da classificação de um objeto como patrimônio ou não parece estar ligada a uma suposta imanência do próprio objeto, impregnando-o de uma função totêmica, como se ele, por ele, fosse o catalisador das comunidades, o gerador das identidades. Também neste aspecto é colocar carga demais sobre o objeto. Na realidade, não é ele que gera as identidades, apenas as simboliza, representa valores anteriormente gerados que se agregam em torno daquilo que podemos chamar “identidades”⁵⁵.

Dessa discussão fica claro que o “ser” patrimônio não está no caráter imanente do objeto, mas sim em uma outra forma de relação que passa também pela pessoa, comunidade ou sociedade, portanto pelo sujeito, que lhe confere tal grau. E quem é esse sujeito? Também esse sujeito tem caráter mutante, dependendo do grupo social, do tempo histórico e dos valores que lhes são inerentes. Alguns teóricos, a partir dessa constatação, tendem a estabelecer que a característica comum dos objetos-patrimônio é o significado que eles trazem consigo, ou seja, *seu caráter simbólico*⁵⁶, são, antes que objetos memoráveis, objetos rememoradores (VIÑAS, 2003, p. 55).

De qualquer maneira, também não é o sujeito que, independentemente do objeto cria seus significados. Para Viñas, “a patrimonialidade não provém dos objetos, mas dos sujeitos: pode definir-se como uma energia não-física que o sujeito irradia sobre um objeto e que este reflete.” (VIÑAS, 2003, p. 152). No nosso entendimento – e segundo nosso método de análise – isto também não é verdade, pois aqui se coloca toda a responsabilidade sobre o sujeito. Parece-nos, antes, que a posição de patrimônio está na interação entre sujeito e objeto, no acontecimento, no fenômeno, pois se objetos específicos refletem a intenção do sujeito, de alguma forma eles têm em si certas propriedades (espaciais, históricas, artísticas) que lhe conferem esse poder. Há nisso um correlato importante com o

⁵⁵ “[...] é necessário que estes objetos [que formam o patrimônio] sejam reconhecidos como representantes de um mundo que: 1) não é inteiramente nosso mundo cotidiano e 2) que aparece todavia dotado de um valor para nós. Ademais este reconhecimento deve fazer-se por muitos; é um ato social. O mesmo acontece se um indivíduo realiza este reconhecimento totalmente só e primeiramente: é necessário que outros membros da comunidade lhe sigam e cheguem a um acordo comum de colocar esses objetos fora do mundo cotidiano e considera-los como bem comum.” (VIÑAS, 2003, p. 47).

⁵⁶ “Ballart, por sua parte falou do significado do objeto e também diretamente de seu simbolismo: ‘os objetos do passado [...] podem acumular níveis de significados diferentes [...]. Quando o tempo passa, [os objetos patrimoniais] se vão associando de forma quase imperceptíveis a elementos de significados novos com os quais já não se pode dizer que existia uma relação de caráter intrínseco. A nova constelação de significados com os quais o objeto mantém uma relação têm então um caráter simbólico [...] o símbolo que agora nos interessa é uma entidade sensível, um objeto do passado que se toma como representação de outro objeto, de umas ideais ou de uns fatos, com base em algum tipo de analogia que pode chegar-se a perceber; e porque se estabelece uma nova relação de caráter convencional ou arbitrário (Ballart, 1977).’ (VIÑAS, 2003, p. 43).

entendimento hermenêutico sobre o objeto histórico. Segundo Gadamer, “o verdadeiro objeto histórico não é um objeto, mas a unidade de um de outro, uma relação formada tanto pela realidade da história, quanto pela realidade do compreender histórico” (GADAMER, 2004, p. 396). O significado, portanto está na relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto e a compreensão hermenêutica está na consciência dessa reciprocidade⁵⁷.

APONTAMENTO 4.11: A investigação sobre o ato de intervir no patrimônio, portanto, deve ser feita nas três pontas. A primeira sobre o objeto: até onde manter as suas características que permitem esse “espelhamento” do significado; no sujeito: quais os atributos da época que ensinaram que o objeto seja patrimônio; na relação: como o sujeito utiliza o objeto em um espectro amplo.

6. Os “usos” do Patrimônio

Uma reflexão adicional sobre a questão do patrimônio se faz necessária por estar intimamente ligada à sua relação com as sociedades e a cultura, mostrando, inclusive a sua susceptibilidade ao “*falatório*” e ao modo como o fruímos. Vejamos, portanto, como o patrimônio vem sendo “usado” pela política e pela economia.

6.1. O USO POLÍTICO DO PATRIMÔNIO

Uma das formas mais “tradicionais” dessa forma de uso do patrimônio é quando o projeto político usa as próprias referências culturais⁵⁸ para construção de seu pensamento hegemônico porque sabe sobre a importância do simbólico como o princípio do poder. A

⁵⁷ “Na verdade, jamais existirá um leitor ante o qual se encontre simplesmente aberto o grande livro da história do mundo, assim como não há um leitor que tome um texto e simplesmente leia o que está nele. Em toda leitura tem lugar uma aplicação, e aquele que lê um texto se encontra, também ele, dentro do sentido que percebe. Ele próprio pertence ao texto que compreende. E sempre há de ocorrer que a linha de sentido que vai se mostrando a ele ao longo da leitura de um texto acabe abruptamente numa indeterminação aberta. O leitor pode e até precisa reconhecer que as gerações vindouras compreenderão de uma forma diferente o que leu nesse texto. E o que vale para cada leitor vale também para o historiador. [...] Assim, fica claro o sentido da aplicação que já está de antemão em toda forma de compreensão. A aplicação não é o emprego posterior de algo universal, compreendido primeiro em si mesmo, e depois aplicado a um caso concreto. É, antes, a verdadeira compreensão do próprio universal que todo texto representa par nós. A compreensão é uma forma de efeito, e se sabe a si mesma como tal efeito”. (GADAMER, 2004, p. 445-446).

⁵⁸ “A ‘memória nacional’, assim, construção ideológica de uma classe, torna-se memória coletiva de toda uma sociedade, através da imposição de representações, que não passa de mecanismos sofisticados de dominação social” (MILET, 1988, p. 188).

Cultura – considerando também a sua manifestação patrimonial - é usada na reprodução do modelo sócio-econômico consagrado pela ideologia dominante. Em contrapartida, no entanto, ela é também utilizada na luta de classes e como forma de inserção política e econômica. Assistimos, hoje e nem só no Brasil, a um reforço das identidades locais como estratégia de resistência e valorização individual. As populações se reúnem, como há muito não se via, em torno de seus valores coletivos, exigindo do poder público ações de preservação de seu patrimônio cultural e recursos para a manutenção de suas manifestações únicas⁵⁹.

Não há, portanto, como desvincular a questão política da questão patrimonial e a tentativa de desenvolver uma teoria pura que não se “contaminasse” pelo vetor político nas suas práticas - e mesmo nas suas estratégias de intervenção - nos parece uma utopia, portanto sem respaldo na realidade. Muitos tombamentos e destombamentos são decretados por motivos políticos e até mesmo muitos intervenções são autorizadas, às vezes, passando ao largo de critérios técnicos, em função de arranjos também políticos⁶⁰.

6.2.O USO ECONÔMICO DO PATRIMÔNIO

Uma das características mais fortes da contemporaneidade é a hegemonia do capital. Com a queda dos principais blocos socialistas e a instituição do chamado “pensamento único” (TOURRAINE, 1999), o mercado globalizado tem se firmado e as barreiras ao livre trânsito internacional do capital têm ficado cada vez mais tênues.

Pelo viés do poderio econômico, o patrimônio cultural é muitas vezes utilizado como mercadoria, submetendo as intervenções nele realizadas ao gosto do mercado e aos interesses dos empreendedores⁶¹. Ocorre que, na prática, o mercado tem uma tendência

⁵⁹ Só para citar alguns exemplos mais próximos de nós em Minas Gerais: a reivindicação das cidades para a manutenção de seus centros históricos, a valorização de sua culinária diferenciada (como acontece com o queijo do Serro como, de resto, com toda a culinária mineira) a revalorização das bandas, as reações contra as mudanças de uso em equipamentos culturais, o carinho com figuras emblemáticas dos diversos locais.

⁶⁰ Face à pressão de grupos imobiliários insatisfeitos com o tombamento em massa de vários imóveis em áreas nobres de Belo Horizonte, em 1984, pressionaram o Conselho e os órgãos técnicos da Prefeitura no sentido de admitir uma nova forma de tombamento (apenas de fachada) e a construção de altas torres por detrás.

⁶¹ No Brasil é também célebre o caso do Pelourinho: “[...] mas, o que pesou, aparentemente de modo decisivo, na permanência dessa forma de gestão pública centralizada, foi a possibilidade de controlar e

muito grande em direção à redução⁶², banalização e ao esvaziamento dos conteúdos simbólicos, muitas vezes substituídos por outros de interesse de *marketing*⁶³. A face perversa dessa ação é a transformação de centros históricos, em várias partes do globo, em meros cenários, com um vago ar de nostalgia, adaptados para fluxos turísticos, “restaurados” segundo critérios discutíveis, muitas vezes desprezando-se a matéria histórica e a riqueza das morfologias urbanas para atingir a um suposto gosto internacional⁶⁴. O conceito de realidade e a preocupação com a “verdade” histórica são relativizados em função de interesses imediatistas. Num mundo virtual e seletivo, fabricado pelo poder e pela mídia, o que é o real?⁶⁵. A espetacularização passa a ser a palavra de ordem e contamina não só o patrimônio, mas também outras manifestações culturais. A ficção e os recursos computacionais conseguem manipular o passado e passá-lo ao grande público de uma maneira romantizada, maquiada conforme o suposto gosto popular, distorcendo o significado e as pesquisas mais sérias e críticas que se faz a esse respeito. Exemplos disso nós encontramos em produções cinematográficas recentes como “A Vida é Bela” e “Gladiador”, este último inclusive criando cenários e supostas “verdades” históricas⁶⁶. Assim, o passado passa a ser até mesmo “fabricado”⁶⁷ em alguns

manter a área recuperada como uma espécie de ‘out-door’ permanente da administração estadual e uma ‘sala de visitas’ sempre arrumada para o turista. Para que funcione, o Pelourinho tem que ser pintado constantemente e se parecer o tempo todo com uma fotografia. Tem de ser um hiper Pelourinho, sempre novo em folha e isento das marcas de suas próprias contradições, a fim de cumprir essa função midiática e múltipla de signo da baianidade, ícone do turismo e do lazer e de símbolo do consenso e bom governo” (SANT’ANA, 2003, p.52).

⁶² Valorização simbólica leva a uma valorização monetária e a mídia também ajuda muito na valorização simbólica. Uma das suas estratégias é a redução da diversidade e a concentração de valores em ícones especialmente selecionados (Romários, Ronaldinhos, Bunchens, etc.). A produção de grandes ícones esvazia o processo mais diversificado e a reflexão mais profunda.

⁶³ Para Teixeira Coelho, 1985, p. 11: a reificação (ou transformação em coisa: a coisificação) e a alienação geram uma cultura simplificada para ser mais acessível à população sem acesso à educação, causando, portanto, um empobrecimento da cultura para facilitar seu consumo. Seriam, então, fatores para cultura de massa: o empobrecimento (ou reinterpretção) de temas eruditos e a sua divulgação por instrumentos de comunicação de massa.

⁶⁴ Magnavita critica as cores usadas no Pelourinho, de forte impacto midiático, mas sem referência nos tons pastéis que efetivamente eram seu colorido original e Van Holthe, na sua dissertação de mestrado, lamenta o uso dos pátios e quintais do pelourinho, sem as suas subdivisões características, usados hoje como ante-salas e locais de acontecimento, uma inversão quanto à sua função morfológica original e de apoio às residências.

⁶⁵ HUYSEN lança o conceito de “*erlebnisgesellschaft*” (apud. Gerhard Schulze), literalmente “sociedade da experiência” que “refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente de o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa” (HUYSEN, 2000, p. 39).

⁶⁶ O Anfiteatro Flaviano, por exemplo, é chamado pelos personagens de “Coliseu”, embora essa denominação só tenha aparecido muito tempo depois; a trama de amores e acontecimentos é bastante fantástica, mas assimilada como verdadeira pelo grande público.

⁶⁷ HUYSEN, 2000 cita o caso do “Aeroblu”, grupo de *jazz* que nunca existiu e que teria sido “fabricado” pela mídia, inclusive com registros históricos criados para aumentar a “ilusão” de sua existência.

casos e, em outros, a indústria cultural determina inclusive qual deve ser a tônica do trabalho do artista contratado pelos produtores.

A espetacularização e a adaptação das realidades locais a um gosto internacional têm levado, ainda, a dois problemas graves: a gentrificação e a homogeneização dos lugares, segundo padrões supostamente aceitos e palatáveis ao turista internacional⁶⁸. Um reforço do potencial de significados associados ao bem histórico e uma perspectiva crítica de sua fruição seriam importantes funções do Patrimônio. Uma valorização do lastro do real em contraposição a essa tendência resgataria inclusive a função dos museus (grande parte deles hoje vazios e trabalhados mais como locais de consumo e entretenimento do que de reflexão profunda sobre a história) e dos centros históricos (como lugar de habitação e trabalho da população local e não apenas *shopping-centers* temáticos que soem ocorrer nos processos de revitalização urbana).

7. Definição das “coisas-patrimônio” em face da fenomenologia

Toda essa investigação que até aqui realizamos quanto ao patrimônio nos serve de base para melhor entendê-lo dentro de uma chave fenomenológica. De certo modo ela também nos mostra a dificuldade de utilização de métodos positivistas ou idealistas para a sua compreensão e, em contraposição, para as possibilidades que abre a abordagem fenomenológica. Afinal, a indeterminação da cultura e da história e a abertura infinita da arte apontam para a questão das relações entre ser e mundo. Assim sendo, existe um *modo* “patrimônio” como existencial? Há um *modo* patrimônio de existir?

Conforme já investigamos no Capítulo 1, para a fenomenologia, nossa existência se dá em um mundo pré-estruturado. Vivemos, como já nos mostrou Heidegger, “sobre a terra e sob o céu”, ou seja, em um intervalo espacial determinado e formado pelas coisas que nos vêm

⁶⁸ “A corrente mais conservadora, pós-modernista tardia ou neoculturalista, radicaliza a preocupação pós-moderna com as culturas preexistentes e preconiza a petrificação ou o pastiche do espaço urbano, principalmente de centros históricos, provocando tanto uma museificação e patrimonialização quanto o surgimento da cidade-parque-temático e da disneylandização urbana (SORKIN, 1992), exemplos típicos da cidade-espetáculo. A corrente dita progressista, neomodernista, retoma alguns princípios modernistas – sem a mesma preocupação social ou utopia dos primeiros modernos –, principalmente a idéia de Tabula Rasa e faz a apologia da grande escala (XL) e dos espaços urbanos caóticos, geralmente periféricos ou de cidades da periferia mundial: junkspaces, cidades genéricas, cidades-shoppings ou espaços terminais do capitalismo selvagem, que também são mostrados de uma forma totalmente espetacular” (JACQUES, 2003, p. 33).

ao encontro e pela nossa “postura” existencial: vivemos em uma paisagem habitada⁶⁹. Essa paisagem habitada é formada por campos de relações entre as coisas, contextos que recolhem significados e se apresentam a nós como o lugar onde a vida acontece. Para Christian Norberg-Schulz, este “reunir” dos espaços construídos pelo homem é tarefa da Arquitetura e é através dela que se constituem, inclusive, os espaços considerados “sagrados”. Essa “sacralidade” que é a característica básica dos lugares especiais construídos pelo homem, que o ajuda a ordenar o mundo e que recebe significados especiais é, portanto, a primeira chave para o entendimento do *modo* patrimônio. Ele nos ajuda, pela sua presença e permanência, a criar um cosmo ordenado dentro de um caos sem ordem, um terreno existencial firme onde assentar o pé; um “centro” reconhecido que extrai a sua centralidade do fato de ser um ponto de referência de um mundo circundante; uma sensação de “estar em casa” (pertencimento); a qualificação especial de um lugar dentro da percepção do espaço extenso, um centro como partida de uma ordenação possível do mundo (lugar de onde saio para todos os caminhos, lugar onde me situo). *O lugar criado pelo patrimônio, pela sua presença no espaço (que se refere ao modo próprio) e pelo lastro histórico que traz consigo (que se refere também ao modo impróprio), permite que o ser lançado ao mundo o ordene, se identificando e se orientando.*

APONTAMENTO 4.12: Talvez por isso, porque é antes de tudo uma referência, o patrimônio suporte diferentes usos desde que conserve sua importância referencial como “centro”, caminho como história e sua apreensão existencial como lugar. *O que permanece é o significado, não necessariamente a matéria.*

Por sua vez, o caráter histórico impregnado no encontro que realizamos com o bem patrimonial é revelador e materializador da nossa própria existencialidade histórica e de nosso entendimento histórico – ambos formadores da nossa consciência histórica – e que funcionam como um lastro fenomenológico que cria as nossas raízes no presente. É, portanto, também nesse sentido, uma abertura e uma revelação: não só é um lugar sagrado, mas também *momento* sagrado onde se condensam significados.

⁶⁹ “Os edificios preenchem a terra do homem como paisagem habitada e, ao mesmo tempo, estabelecem a proximidade, o morar juntos sob a extensão do céu.” (HEIDEGGER citado por NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 22).

Se, pela historicidade do ser, o patrimônio é um sinal de nossa existência histórica, ele também, pela memória, traz consigo um conjunto de potenciais significados importantes para a atualidade do ser, presentificando o passado, tornando-o vivo⁷⁰. Também pela sua presença até certo ponto estável e contínua na nossa vida, ele estabelece um canal de relações com nossa existência como um farol, a sinalizar sempre e de forma diferenciada e renovada, a nossa própria vida. Cabe aqui lembrar um ponto que temos marcado e que Gadamer nos coloca de maneira muito pertinente com relação a esse passado: ele é importante como *presente* e não como passado, ou seja, o culto ao passado é uma forma “perturbada” de se entender o patrimônio: “Mas para quem não somente cultiva essas recordações mas lhes presta culto, vivendo o passado como se fosse um presente, devemos afirmar que sua relação com a realidade está perturbada.” (GADAMER, 2004, p. 216)

Ao discutir a constituição fundamental da historicidade, Heidegger nos apresenta dois conceitos importantes para esclarecer as relações que se formam entre o patrimônio e as noções de *herança* e *sobrevivência*. Para o autor, a história só acontece na *de-cisão*, isto é, na *abertura* que, como vimos é uma das modalidades do exercício da *pre-sença*. No momento em que esta se *pro-jeta*, quando decide ser e estar em sentido próprio, ela se entende no seu poder-ser que a distingue de um mundo referenciado pelos outros, fortemente marcado pelo impessoal (o qual faz com que muitas vezes ela se perca no impessoal). Através da consciência do legado, que este ultrapassa vidas e que ele é instrumental, entende-se a função da herança, a qual seria então a de permitir ao ser a sua utilização no modo próprio⁷¹. A um só tempo, portanto, Heidegger associa as noções de herança e sobrevivência, relacionando-as à consciência do ser quanto à sua própria finitude e as possibilidades de ação própria que essa finitude traz consigo. Pela herança e

⁷⁰ “Parece que, de todos os sinais, o que tem maior realidade própria é o objeto da recordação. A recordação refere-se ao passado e nesse sentido é um realmente um sinal, mas é precioso para nós mesmos porque nos mantém presente o passado como uma parte que não passou. Mesmo assim, é evidente que não se funda no próprio ser do objeto da recordação. A recordação só tem valor de recordação para quem já e – e isto significa, ainda – tem um laço com o próprio passado. As recordações perdem o seu valor quando o passado que nos recordam não tem mais nenhum significado.” (GADAMER, 2004, p. 216).

⁷¹ “A compreensão existencial própria escapa tão pouco da interpretação legada que, no de-cisivo, ela sempre retira a possibilidade escolhida dessa interpretação, contra ela mas sempre a seu favor. A de-cisão em que a presença volta para si mesma abre cada uma das possibilidades fatuais de existir propriamente *a partir da herança* que ela, enquanto lançada, assume. A volta de-cidida para o estar-lançado abriga em si uma *transmissão* de possibilidades legadas. Se todo ‘bem’ é uma herança e se o caráter dos ‘bens’ reside em possibilitar uma existência própria, então é na de-cisão que se constitui a transmissão de uma herança. Quanto mais propriamente a pre-sença se de-cide, ou seja, se compreende sem ambigüidades a partir de sua possibilidade mais própria e privilegiada na antecipação da morte, tanto mais precisa e não casual será a escolha de sua existência. Somente a antecipação da morte é capaz de eliminar toda a possibilidade casual e ‘provisória’.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 189).

pela consciência da própria morte, o ser pode traçar seu próprio destino buscando as circunstâncias favoráveis, mas ao mesmo tempo, temendo o acaso. A escolha do próprio destino, possibilitada pela antecipação à própria morte, é a potência maior do ser, apesar de sua liberdade finita. Também pela herança, o ser compreende que vive em um mundo compartilhado, um ser-com os outros, e que sua existência é um acontecer em conjunto. Para este “acontecer em conjunto” Heidegger cunhou o termo “*envio comum*”.

O envio comum não se compõe de destinos singulares da mesma forma que a convivência não pode ser concebida como a ocorrência conjunta de vários sujeitos. Na convivência em um mesmo mundo e na de-cisão por determinadas possibilidades, os destinos já estão previamente orientados. É somente na participação e na luta que se libera o poder do envio comum. O envio comum dos destinos da pre-sença em e com a sua “geração” constitui o acontecer pleno e próprio da pre-sença. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 190).

O *envio comum* traz consigo, portanto, as noções de vida compartilhada e de orientação conjunta para o futuro, próprias, portanto, do *modo* patrimônio. É também pelo entendimento do *envio comum* que o ser pode criar a sua capacidade de diferenciação, ou seja, o patrimônio, ao mesmo tempo em que sinaliza a herança, a morte e a coletividade, possibilita a individuação do ser.

O *modo impróprio* se apresenta também de várias maneiras, seja como sub-culturas, comunidade ou sociedade. Cada um desses níveis tem suas próprias características e *todos* têm história, criando uma interação da memória coletiva e individual, a qual também caracteriza o exercício da *de-cisão* a partir do *envio comum*. Vimos que a interação desses níveis cria os mais diversos tipos de produtos, fazendo sentido falar de uma memória coletiva e de uma história social, as quais muitas vezes se opõem, ao ser, na medida em que podem lhe apresentar registros contraditórios se a versão da comunidade não condiz com a versão oficial que cria a história imposta pela ideologia dominante. De qualquer forma, não é por uma ou por outra que a *pre-sença* a utiliza como patrimônio, mas exatamente na abertura que ela traz consigo e na sua capacidade de se identificar com o ser, isto é, de permitir que a partir dele ele se reconheça e se diferencie.

Esta é uma tensão crucial com relação ao patrimônio, que, na prática, não se resolve: *para quem se preserva?* Preserva-se para o *pessoal* ou para o *impessoal*? Essa relação entre o *próprio* e o *impróprio* na preservação apresenta vários aspectos perante a fenomenologia. Em primeiro lugar, como vimos, o sentido da preservação se dá para o próprio, no sentido

de que é sobre ele que se aplicariam as funções básicas do objeto preservado: a sua orientação em um mundo pré-estruturado e sua transformação, pelas possibilidades abertas pelo bem preservado. Assim, o fundamento ontológico da preservação parece estar na importância dos bens referenciais para a ordenação do mundo e na sua capacidade de se apresentar ao *ser-com* e ao *ser-em*, os quais remetem à abertura do mundo para a *presença*. Mas, se enquanto *preservação* preserva-se o *impróprio*, enquanto *fruição* se dá o *próprio*, ou seja, preserva-se aquilo que tem uma validade para um grupo maior de pessoas, mas, no entanto, a fruição desse bem é realizada pelo indivíduo e é nele que se espera que se realizem os efeitos do patrimônio preservado⁷².

Muitas vezes – e em resistência a essa individualização, a dissolução do *próprio* no *impróprio* é utilizada para manter a força da tradição e, através desse fundamento ontológico, para impedir mesmo a abertura e a transformação do ser, mantendo-o sob controle. Como contraposição a isso, portanto, a preservação deveria também possibilitar o *pro-jetar* e não apenas incorporar o *impróprio*.

Novamente recorreremos a *Ser e Tempo* para nos ajudar a compreender a dialética dessa relação e, a partir, dela, compreender a sua utilização como forma de dominação ou manutenção do *status-quo*, através do controle do modo próprio. Isto nos é revelado sob o conceito de “*esquecimento*”. O *esquecimento*, paradoxalmente, possibilita a memória, no sentido de que a *pre-sença* se repete previamente, no cotidiano, sem a necessidade de um esforço de memória para o exercício das tarefas do dia-a-dia (o que remete à memória-hábito bergsoniana). Essas tarefas são, na realidade, onde se exerce o modo mais próprio, por ser a maneira mais constante de se estar-no-mundo⁷³. Talvez por isso, influir sobre esse modo de ser seja também a maneira mais fácil de assimilação e controle do indivíduo, na medida em que ele gera modos de ação “inconscientes”, compartilhados coletivamente. A memória-hábito é, então, a face mais clara do esquecimento de si-próprio, enquanto, só pela sua superação, o ser pode alcançar a sua memória mais profunda, de sua própria vida individual. É curioso que a memória, portanto, só seja possível face ao *esquecimento* e não

⁷² Claro que aqui não estamos fazendo referência às coleções particulares, mas aos bens públicos.

⁷³ “Na antecipação, a *pre-sença* se *re-pete previamente* em seu poder-ser mais próprio. Chamamos de repetição o ser o vigor de ter sido em sentido próprio. O projetar-se impróprio nas possibilidades hauridas e atualizantes nas ocupações só se torna possível caso a *pre-sença* se tenha *esquecido*, em seu poder-ser lançado mais próprio [...] No sentido impróprio do vigor de ter sido, o *esquecimento* se refere ao próprio ser e estar lançado: o esquecimento é o sentido temporal do modo de ser que, de início e na maior parte das vezes, eu, tendo sido, *sou*”. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 136).

o contrário, como diz Heidegger, pois “no modo do esquecimento, o vigor de ter sido ‘abre’, primariamente o horizonte em que a pre-sença, perdida na exterioridade das ocupações, pode se recordar” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 136). Aqui, novamente aparecem a importância do bem patrimonial tanto como signo da memória (aqui entendida como possibilidade de abertura do ser), tanto como a sua contra-parte, a possibilidade deste mesmo signo reforçar a atitude inconsciente, dominadora.

Essa possibilidade de dominação e sobreposição ao modo próprio é ainda fortalecida pela temporalidade do *temor*, conceituado em *Ser e Tempo* como uma disposição *imprópria* que, a partir da aflição e da conturbação características do ser, o faz se refugiar no modo impróprio e nas coisas compartilhadas coletivamente, como válvula de escape em algo seguro, por compartilhado, à sua angústia (angústia, afinal, de ser de modo próprio)⁷⁴. O paradoxo maior, nesse caso, está no fato de que a fuga não pode ser solucionada pelo que está à mão e é simplesmente dado, mas no tratamento do problema dessas coisas nada dizem ao mundo pessoal. A superação dessa angústia, fundada na pouca significação das coisas como são dadas, é exatamente o poder-ser em sentido próprio, vindo à luz pela abertura de significados⁷⁵. Novamente aparece a tensão entre o próprio e o impróprio já levantada várias vezes nesta tese, mas que aqui oferece insumos à discussão de *para quem se preserva*. Se por um lado é importante a preservação para o coletivo, também o é para o indivíduo e não apenas para este se situar na coletividade, mas para este crescer na sua individualidade⁷⁶.

⁷⁴ “A aflição pressiona a pre-sença no sentido de voltar para o seu estar-lançado mas de tal maneira que justamente este estar-lançado se fecha, ao passo que a conturbação se funda num esquecimento. O extrair-se no esquecimento de um poder-ser de fato e de-cidido baseia-se nas possibilidades de salvação e escape previamente descobertas numa circunvisão. (...) Com isso, todas as possibilidades ‘possíveis’ e impossíveis se oferecem. Aquele que teme não se detém em nenhuma delas; o ‘mundo circundante’ não desaparece, ao contrário, lhe vem ao encontro justamente na medida em que ele não-mais-se-reconhece no *mundo circundante*. Essa *atualização conturbada* do que é melhor por ser o mais imediato pertence ao esquecimento de si, inerente ao temor.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 139-140).

⁷⁵ “A insignificância do mundo, aberta na angústia, desentranha o nada das ocupações, isto é, a impossibilidade de se projetar em um poder-ser da existência primariamente fundada na ocupação. Desentranhar essa impossibilidade significa, porém, deixar vir à luz a possibilidade de um poder-ser em sentido próprio.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 141).

⁷⁶ “Mas o justifico observando que o paradoxo é uma marca da verdade e que a *communis opinio* certamente nunca está na verdade, pois é o sedimento elementar da generalização de uma meia compreensão que se relaciona com a verdade tal como o rastro de enxofre que o raio deixa atrás de si. A verdade nunca é um elemento. A tarefa pedagógica do Estado seria desfazer a opinião pública elementar e possibilitar, tanto quanto possível, a formação da individualidade no ver e no perceber. Ao invés do que se chama de consciência moral pública – essa alienação radical – voltamos a consciências singulares, que fortalecem a consciência moral.” (YORCK citado por HEIDEGGER, 2004/ II, p. 211).

A tensão entre o pessoal e o impessoal, entre o modo próprio e o impróprio do ser é característica do *modo* patrimônio, embora, é claro, nele não se encerre. No patrimônio, como abertura, o ser reconhece a herança, o *envio comum*, a qual só se completa na sua utilização de modo próprio, como vimos. É natural, então, que a problemática ligada ao “outro” e à “estranheza” apareçam, até mesmo para que através delas o ser possa se diferenciar e entendê-la na sua perspectiva relativizadora. Para Gadamer, no âmbito hermenêutico, a experiência da existência de outrem está na base da consciência histórica, na medida em que ela reconhece a alteridade “do outro” e a alteridade do passado. Para ele, o importante seria não a fusão do si próprio com o outro, mas a relação dialética que se estabelece entre os dois, sem a pretensão de se tornar “senhor do passado”⁷⁷. O patrimônio normalmente nos é apresentado através da intermediação da cultura e da tradição e, por elas, inclusive, *tematizado*. É a partir da estranheza com relação ao outro e sua mensagem (a tematização) que ocorre a diferenciação hermenêutica e a possibilidade de compreensão própria, sendo que no patrimônio essa relação é ainda mais dificultada pela sua natureza comumente híbrida de arte e de história gravada (não escrita)⁷⁸. São essas características que fazem com que o patrimônio facilmente se preste à tematização e, portanto, ofereça resistência à abertura.

Paradoxalmente, no entanto, a mesma arte que, pela sua abertura - e que enquanto patrimônio favorece a tematização - também favorece a estranheza e, portanto, a diferenciação crítica. A arte, como já vimos, cria um canal “alternativo” de percepções e de abertura. Embora para ser assimilada ela dependa de nossa vivência histórica, ela não

⁷⁷ “No outro do passado não busca o caso particular de uma regularidade geral, mas algo historicamente único. Mas na medida que nesse reconhecimento procura elevar-se por inteiro acima de seu próprio condicionamento, acaba prisioneiro da aparência dialética, pois o que realmente procura é tornar-se de certo modo senhor do passado (...) Aquele que está seguro de não ter preconceitos, apoiando-se na objetividade de seu procedimento e negando seu próprio condicionamento histórico, experimenta o poder dos preconceitos que o dominam incontroladamente como uma *vis a tergo*. Aquele que não quer conscientizar-se dos preconceitos que o dominam acaba se enganado sobre tudo o que se revela sob sua luz. É como a relação entre o eu e o tu. Aquele que sai reflexivamente da reciprocidade de uma tal relação modifica-a e destrói e destrói a sua vinculatividade moral. *Da mesma maneira, aquele que pela reflexão se coloca fora da relação vital com a tradição destrói o verdadeiro sentido desta.*” (GADAMER, 2004, p. 470-471).

⁷⁸ “Essa idéia nasceu da noção de que a experiência da estranheza (*Fremdheit*) e da possibilidade de do mal-entendido são universais. Não resta dúvida de que essa estranheza é maior no discurso artístico e o mal-entendido também é mais provável no discurso artístico do que no discurso desprovido de arte, e torna-se mais aguda no discurso fixado por escrito do que no oral. Na viva-voz esse discurso acaba de certo modo tendo sempre uma co-interpretação. Mas precisamente a extensão da tarefa hermenêutica ao ‘diálogo significativo’, tão característica de Scheleiermacher, mostra como se transformou profundamente o sentido de estranheza, cuja superação a hermenêutica deve promover frente ao que até então se propunha como tarefa da hermenêutica. Na individualidade do tu a estranheza já está indissolivelmente dada num sentido novo e universal”. (GADAMER, 2004, p. 247-248).

deve ser confundida com a História e nem precisa da História da Arte para ser “compreendida” (no sentido de nos “dizer algo”). Assim, ela reforça o modo próprio, a sensação de “presente” dentro da história⁷⁹.

Portanto, a noção de patrimônio coletivo, na verdade, embora a princípio crie a ilusão de que se contrapõe à percepção única, pessoal e intransferível, na realidade tem a capacidade de alterar a percepção do modo próprio, e é aí que ela se realiza em plenitude. A sua força reside exatamente na sua capacidade de atrair a atenção conforme marco de ordenação no mundo e na sua capacidade de atrair significados.

8. Arquitetura como Patrimônio

De toda essa reflexão, podemos extrair, também no *modo* patrimônio, algumas singularidades da Arquitetura.

- A Arquitetura institui uma ordem espacial (que, como vimos, é o modo do ser-no-mundo) e articula possibilidades de convivência (o ser-em). É, portanto, o lugar onde as coisas “acontecem” e por isso, de certa maneira, ela também acontece. No nosso imaginário aparece como palco, continente de várias ações no tempo;
- Por estar enraizada em um lugar, ordena o mundo e é inseparável da vivência cotidiana das pessoas, recolhendo os significados da paisagem habitada, sacralizando pontos e gerando, por ser fixo, a sensação de pertencimento;
- Institui uma ordem simbólica espacial e presente;
- Como “sinal” e “marco” na face da terra, tem sua força simbólica intensificada;
- Por sua disponibilidade no espaço urbano, comum e compartilhado, fala com facilidade tanto ao modo próprio (memória pessoal, significados próprios) quanto ao impróprio (cultura, história geral);
- Pelo seu uso continuado e diferenciado ao longo da história e como herança manejável, incorpora tanto significados permanentes quanto circunstanciais (em

⁷⁹ “Toda vez que a arte acontece – isto é, toda vez que há um começo – a verdade entra na história e a história também começa e recomeça. História significa aqui não uma seqüência de eventos quaisquer no tempo, mais ou menos importantes. História é o transporte de pessoas dentro da sua tarefa direcionada, uma porta de entrada na tarefa das pessoas.” (HEIDEGGER, 1975, p. 77).

função de seus diferentes usos), o que os torna significados de ordem diferente das outras formas de expressão artística;

- Tem empatia com o sujeito quanto à vontade de sobrevivência, a qual já é uma sua característica ontológica pela *firmitas* albertiana;
- Surge como imutável e cristalizado com todas as empatias com nosso desejo de permanência, com toda a possibilidade de parecer documento e com todos os problemas que essas acepções causam;
- Diferentemente de outras formas de expressão artística e como patrimônio atrator dos diferentes significados que lhe são agregados por diferentes gerações, a “abertura” de seu espaço, de sua matéria e de sua imagem se apresenta como um campo de possibilidades, inclusive como suporte de tematização e espetacularização, para uso político e econômico.

CAPÍTULO 5

PRESERVAÇÃO

Aqui se pretende uma investigação profunda do conceito de Preservação, um de nossos focos de investigação, visando superar pré-conceitos e lançar novas luzes sobre ele.

Como é de seu feitio, o método fenomenológico examina criticamente questões epistemológicas face à ontologia¹. Neste capítulo, procuraremos compreender os aspectos e princípios ligados à prática da preservação do patrimônio e, através do cotejamento destes com uma possível ontologia da preservação, buscaremos a possibilidade de uma *preservação de base existencial*.

No capítulo 2 trabalhamos alguns conceitos introdutórios sobre o tema quando analisamos o método fenomenológico aplicado à preservação. Cabe agora explorá-los com mais profundidade. A chave para o entendimento fenomenológico da preservação nos é fornecida por Heidegger em “*A Origem da Obra de Arte*” e por Merleau-Ponty em “*Fenomenologia da Percepção*”. Para ambos, a preservação está na constante “atualização” da obra (atualização como *vigência no presente* e não como modernização, é claro). Para Heidegger:

O deixar a obra ser uma obra nós chamamos de preservação da obra. É somente por essa preservação que a obra efetiva sua criatividade como presente, isto é, agora: presente no modo de obra. [...] preservar a obra significa: permanecer dentro da abertura do ser que acontece na obra. Este “permanecer dentro” da preservação, entretanto, é conhecer e esse conhecimento não consiste em mera informação ou noções sobre alguma coisa. Aquele que verdadeiramente conhece o que é, conhece aquilo que ele deseja fazer no âmbito daquilo que é. (HEIDEGGER, 1975, p. 66-67).

A partir dessas constatações, podemos inferir que a preservação se faz não na imutabilidade e na cristalização, não na unicidade de conhecimentos aplicados sobre a obra, mas no seu exercício constante, na sua sempre presente abertura.

¹ “É pelo conhecimento do caráter ontológico da própria presença humana e não por uma epistemologia ligada ao objeto da consideração histórica que Yorck alcança a compreensão penetrante e clara do caráter fundamental da história enquanto ‘virtualidade’: ‘O ponto nevrálgico da historicidade é o fato de que a totalidade dos dados psicofísicos não é (é = ser simplesmente dado da natureza. [Observação do autor]), mas vive.’ (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 209).

A abertura “preservada” da obra, no entanto, não está apenas nela ou no desejo de conhecimento (*pro-jeto*) sobre ela de quem a frui. Afinal, a fruição de uma obra preservada não é uma mera experiência do sujeito ou a obra um mero estímulo. A obra preservada representa uma abertura que remete à luta histórica do ser contra a ocultação, para o exercício de sua plenitude, não se restringindo, portanto, a uma mera fruição estética, o que, no patrimônio, faz somar, ao fruir da obra da arte, o caráter da historicidade². Para Heidegger, a preservação não está centrada, portanto, nas características formais e físicas da obra e ele nos mostra que, quando isso ocorre, não se trata de preservar, mas de uma simples recomposição da obra, mesmo porque a sua preservação como obra e a sua transmissão no tempo não é possível por métodos científicos. A preservação é uma co-criação que se faz a partir da própria obra³.

A realidade da obra é determinada pela natureza do ser da obra. E a obra não é apenas a sua matéria ou a sua forma. Se ficarmos atentos apenas a esses elementos, eles, na realidade, escondem mais do que mostram o que a obra realmente é. O nosso trabalho, como fruidores, é extrair a obra da matéria: a verdadeira obra é um *acontecimento* para quem a frui. De maneira similar, a obra também é o acontecimento do artista, é pelo seu trabalho, impregnado (preservado) na obra, que ele se torna possível como artista. Por outro lado, também é o trabalho do preservador, necessário à sobrevivência da obra, que permite a sua preservação, fazendo com que a origem da obra e sua preservação estejam, portanto, unidas pela própria obra⁴. Para Heidegger, o artista é um preservador,

² “Preservar a obra não reduz as pessoas às suas experiências privadas, mas as filia ao verdadeiro acontecimento da obra. Isso, então, posiciona as pessoas com relação a uma referência histórica da existência humana relacionada a um descobrir. Acima de tudo, o conhecimento do modo de preservação está além do mero conhecimento estético dos aspectos formais da obra, suas qualidades e seus encantos. Conhecer, como vimos, é se resolver; é se posicionar dentro da tensão que a obra trouxe.” (HEIDEGGER, 1975, p. 68).

³ “O jeito apropriado de preservar a obra é co-criado e prescrito somente e exclusivamente pela obra. A preservação ocorre em diferentes níveis de conhecimento, sempre com diferentes graus de abrangência, constância e lucidez. Quando as obras são oferecidas como mero gozo artístico, isso ainda não prova que elas permanecerão preservadas como obras. Tão logo a verdade no extraordinário é recortada e capturada pela esfera da familiaridade e reconhecimento, o trabalho da arte começa. Mesmo em uma condução diligente da obra para a posteridade, com todos os esforços científicos para reavê-la, nem sempre a obra alcança seu próprio ser, mas apenas uma coleta de seus atributos. No entanto, mesmo essa coleta pode ainda oferecer à obra um lugar onde ela se junta a uma história pré-configurada. A realidade peculiar e própria da obra, por outro lado, somente surge onde a obra é preservada na verdade que acontece através da própria obra.” (HEIDEGGER, 1975, p. 68).

⁴ “A criatividade dos preservadores da obra tem uma essência que pertence igualmente à dos criadores, mas é a obra que faz possíveis os criadores na sua natureza, e é pela sua própria natureza que ela tem necessidade dos preservadores. Se a arte é a origem da obra, isso significa que a arte deixa aqueles que naturalmente pertencem a ela juntos à obra, o criador e o preservador originariamente, cada um na sua própria natureza.” (HEIDEGGER, 1975, p. 71).

ao conseguir fixar, manter, o acontecimento da verdade na expressão da obra⁵. *A preservação é assim, a manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados.* Ora, tanto o preservador quanto o artista estão unidos pela obra, o que não quer dizer que o preservador é congênial ao artista, ação cuja impossibilidade já discutimos. *Dessa forma, preservar não é garantir o acontecimento original da obra da mesma maneira como ela surgiu, mas garantir o seu acontecimento e o acontecimento da sua verdade, como ela acontece no momento presente de seu acontecimento.*

Essa preservação a que se refere Heidegger, a preservação da abertura da obra de arte, do acontecimento da verdade, só se aplica àquelas obras que têm caráter especial, que se diferenciam, no nosso cotidiano, dos meros instrumentos, que aparecem como uma coisa *fundante*. E mais do que isso, como cada forma de expressão artística *funda a seu modo*, essa preservação diz respeito ao modo de ser específico de cada obra, no seu modo próprio de acontecer, isto é, segundo a natureza de sua categoria de arte. *A tarefa da preservação seria, nesse caso, manter a capacidade fundante da obra, segundo o modo próprio de sua forma de expressão artística*⁶.

Conforme vimos no capítulo anterior, é esse o caráter histórico da arte e por isso ela precisa da história e da preservação: pela historicidade do ser poder existir, pela possibilidade de criar o objeto que o ser frui em diferentes tempos e por permitir que a verdade que funda se transmita através dos tempos em sua abertura de possibilidades e transformações:

A arte é histórica e sendo histórica é a preservação criativa da verdade da obra. A arte acontece como poesia. A poesia é instituidora no triplo sentido de conferir, basear e começar. A arte como instituidora é essencialmente histórica. Isso não significa simplesmente que a arte tem uma história no sentido externo de curso do tempo, mas também aparece ao longo de muitas outras coisas e nesse processo muda e passa e oferece aspectos mutantes para a historiologia. A arte é história no sentido essencial de que ela baseia a história. A arte deixa a verdade se originar. A arte, fundando a preservação, é a fonte que lança a verdade do que é, na obra. (HEIDEGGER, 1975, p. 77).

⁵ “Diz-se de um lado: arte é a efetivação de uma verdade auto-estabelecida em figura. Isso acontece na criação como produtora do descobrimento daquilo que é . Por em obra, no entanto, também significa colocar o ser da obra em movimento e acontecimento. Isso acontece como preservação. Então arte é : a preservação criativa da verdade na obra. A arte, então, é o aparecimento e acontecimento da verdade.” (HEIDEGGER, 1975, p. 71).

⁶ “Instituir, entretanto, é real somente na preservação. Assim a cada modo de instituição corresponde um modo de preservação.” (HEIDEGGER, 1975, p. 75).

Assim, para Heidegger, a arte está na história e a história está na arte⁷. A arte está na história porque se preserva através dos tempos e, como história, também se transforma. E a história está na arte porque esta permite a abertura da história para que ela se torne presente. Para a fenomenologia, portanto, não há uma instância histórica e uma instância artística como entes separados a serem preservados distintamente. Preservar um significa preservar o outro e ambos precisam ser preservados para que possam acontecer no presente. Só do ponto de vista de nossa historicidade, podemos compreender o fenômeno da arte como “origem”. Novamente aqui, o conceito de preservação não está na imutabilidade, mas na dinâmica da continuidade, na origem⁸ não como fato histórico, mas na origem que remete à transformação, a *originalidade*, ao modo próprio: “Somente tal conhecimento prepara seu espaço para a arte, seu modo para os criadores, sua localização para os preservadores em tal conhecimento prepara seu espaço para a arte, seu modo para os criadores, sua localização para os preservadores.” (HEIDEGGER, 1975, p. 78).

Quando se atêm em uma conservação excessivamente centrada nos aspectos materiais e imagéticos, na imutabilidade do bem - posto que esta é impossível - os conceitos sobre preservação do patrimônio muitas vezes expressam mais desejos do que realidades. Eles parecem levar em conta três fatores principais: a *permanência* (que se liga à idéia de congelamento), *continuidade* (que se liga à idéia de repasse íntegro) e *conhecimento* (que se liga à idéia de verdade). É claro que esses três pilares são válidos e importantes, mas devem ser redimensionados à luz da fenomenologia, tarefa que vimos exercendo nesta tese, conforme lembramos a seguir:

- A idéia de *permanência* traz consigo a hipótese da maior imutabilidade possível do bem *apesar* do tempo histórico. A preservação nesta acepção trabalha com a tentativa de superar a ação do tempo sob suas diversas formas materiais, manutenção (limpeza, cuidados gerais), conservação (pequenos reparos,

⁷ “A origem da obra de arte – isto é, a origem de ambos, criadores e preservadores, o que equivale dizer: a existência histórica das pessoas, é arte. Isso é assim porque a arte está em natureza na origem: um modo distinto no qual a verdade vem a ser, isto é torna-se histórica.” (HEIDEGGER, 1975, p. 78).

⁸ “Origem (*Ursprung*), embora não sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver com gênese (*Entstehung*). O termo origem pretende descrever não o processo pelo qual o existente veio a ser, mas antes aquilo que emerge do processo de vir a ser e desaparecer”. (BENJAMIN, Walter citado por BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).

estabilizações), restauração (recuperação de partes deterioradas), reabilitação (intervenções maiores para novos usos) ou reconstruções. Na sua forma imaterial, a permanência visa a criação de condições de permanência dos significados simbólicos associados ao bem. As técnicas utilizadas para tanto, ao se defrontarem com o inesgotável número de casos particulares da prática, apresentam uma série de paradoxos ou de soluções alternativas, porque, como vimos, a matéria se deteriora ou, como no caso da Arquitetura, se presta a diferentes usos e, no caso das significações, estas também mudam com as gerações e os acontecimentos históricos;

- A idéia de *conhecimento* pressupõe o bem patrimonial como portador de uma mensagem histórica “verdadeira”, sobre a qual não teríamos o direito de interferir ou falsear. A par das discussões sobre “verdade histórica”, sobre a qual já nos detivemos, esse pressuposto alerta sobre a importância da pesquisa e das referências simbólicas e históricas mais profundas, tentando evitar desvios de significado e banalização do objeto preservado;
- A idéia de *continuidade* trabalha com a tentativa de manutenção da coesão dos grupos na sua dimensão histórica e cultural, buscando fazer prevalecer a tradição e tentando evitar rupturas traumáticas ou a perda de valores importantes ao reconhecimento e identidade desses grupos. Embora reconheça a dinâmica transformadora do tempo, a preservação nesta acepção busca formas para com que essas transformações se façam de maneira conservadora. Entretanto, a ação humana não é homogênea e altruísta e muitas vezes, sob a égide de um equilíbrio conservativo, estão ocultas (ou explícitas) intenções dominadoras e de sobrevalorização de determinados valores em detrimento de outros.

Assim, o que parece estar na base de várias práticas da preservação do patrimônio cultural seria um estabelecimento de acordos:

- Acordos entre pensamento e realidade (onde se inclui a ilusão da conservação com todos os seus paradoxos);
- Acordos entre pensamento e linguagem (a convenção prevalece sobre a matéria objetivamente conservada).

Sobre as três idéias (pensamento, linguagem e realidade) pesa, no entanto, uma prática que muitas vezes as desconhece ou confunde ou, ainda pior, as usa para conseguir efeitos perversos ou descaracterizantes como procuraremos investigar a seguir.

1. O quê se preserva

Ao estabelecermos os fundamentos do patrimônio no capítulo anterior, o fizemos sobre uma série de conceitos, os quais levam também a formas correspondentes de preservação. Cabe verificá-las.

1.1. A HERANÇA:

Quando o patrimônio é entendido como herança, uma das primeiras idéias que se colocam é que, se a estamos recebendo, é também nosso dever repassá-la às futuras gerações. Uma consequência imediata disso, é que várias teorias sobre o restauro indicam que, apenas em casos excepcionais, poderíamos nela intervir, mesmo assim de forma reversível, não nos cabendo o direito de modificá-la. Apesar destes serem princípios correntes, algumas linhas de pensamento se contrapõem a essa postura, reclamando o direito de que cada geração teria de intervir na sua realidade temporal, construir sua própria história, argumentando que respeitar o passado não significa deixá-lo intacto ou congelado. Neste ponto, a questão básica do pensamento da preservação da herança recai, portanto, no seu caráter de coletividade, bem e posse de uma comunidade. Isto levaria, então à questão ética de como usá-lo, sem deturpar aquilo que pertence a todos e inclusive às próximas gerações. A resposta apregoada por várias correntes de preservação tende a levar à ilusão de que, se o deixarmos como está, estaremos sendo éticos com os outros e com os pósteros, mesmo que a permanência intacta das coisas seja impossível e que corramos o risco de nossa geração sub-utilizar o legado, segundo a nossa condição temporal, para nós, a única possível.

É próprio da herança o seu uso. Como bem coletivo ela institui uma continuidade hereditária, mas essa continuidade necessariamente não implica numa imutabilidade do bem, até mesmo porque é difícil entender como uma geração pode fazer uso de um bem

e, ao mesmo tempo, repassaá-lo intocado à próxima geração. Essa é uma contradição revelada, por exemplo, na conservação dos bens patrimoniais que têm como suporte o papel. Sabemos que tanto mais ele se conserva quanto menos for exposto à luz. No limite, ele seria tanto melhor conservado, quanto menos lido. Qual seria, então o seu “papel” como herança, no sentido que Heidegger confere? O *modo* patrimônio existe no seu uso, na sua presença sinalizadora, ainda mais no bem patrimonial arquitetônico o qual, como vimos, se caracteriza pelo espaço e pela sua fruição⁹.

A concepção da imutabilidade da herança sugere ainda que a matéria veio se mantendo intacta ao longo da história e que qualquer intervenção levaria a um falseamento do documento histórico, como se ele não tivesse passado por diferentes fases de intervenção, a maioria delas, com certeza, sem a preocupação de manutenção do texto histórico. Convém lembrar que essa preocupação com a inalterabilidade do bem é característica de nossa época e da visão ocidental. Os antigos, os medievais e até mesmo os renascentistas não tinham pudores em transformar os templos pagãos em cristãos, em alterar ou acrescentar partes (como no Panteão¹⁰) ou até mesmo em usá-lo para desmonte e fornecimento de material para novas construções¹¹.

É curioso que o bem a ser preservado seja comumente visto como ameaçado e que a transformação seja sempre vista com desconfiança como se ela fosse sempre negativa e destruidora. Parece que a noção aceita de história como algo que aconteceu e, portanto imutável, contrasta com a também aceita idéia de que a cultura é dinâmica. Para que os valores da imutabilidade prevaleçam sobre os de câmbio, parece estar subjacente o preconceito de que qualquer mudança seja ameaçadora ou afete a integridade do bem ou da comunidade, devendo ser sempre vista com desconfiança, portanto. O apego a um

⁹ Conforme vimos na citação de Gadamer no Capítulo 4.

¹⁰ “Caso clássico e também extremo nos é oferecido pelo Pantheon romano, um dos monumentos antigos mais integralmente conservados chegados até os nossos dias. Construído por Agrippa entre 27 e 25 a. C. e dedicado a todos os deuses, o edifício poderia então ser descrito esquematicamente como um templo canônico de pequenas proporções. Destruído por um incêndio por volta do ano 117, o Pantheon é então restaurado por Adriano: na área ocupada integralmente pelo antigo edifício, é construído o frontão do templo atual, que antecede a imensa e inovadora rotunda. Assim, totalmente reconstruído, ampliado nas suas proporções, reproposto segundo uma nova linguagem, mantendo-se, contudo, o lugar e a dedicação originais, o antigo Pantheon de Agrippa veio a ser ‘conservado’. Tanto é verdade, que ainda hoje se pode ler sobre a arquitrave do novo edifício ‘*M(arcus) Agrippa L(uci) f(illius) co(n)s(ul) tertium fecit*’” (DOURADO, Odete in IEPHA/ MG, 1997, p. 49).

¹¹ Segundo CHOAY, 2001, “em Roma, um decreto legaliza em 459 a espoliação dos edifícios ‘cujo estado não permite conserto’”. (p.35)

momento supostamente representativo e caracterizador do grupo (o qual é difícil de se isolar no curso da história, além de extremamente fugaz) se choca com a realidade que tudo transforma e não para nunca. A solução para essa aparente contradição poderia ser a de que o patrimônio, em uma sociedade tão dinâmica e em rápida transformação, forneceria o lastro de permanência necessário às funções psicológicas de orientação e identificação. No entanto, essa característica de ordem geral seria válida também para o particular e para a prática da preservação? Quais os valores que devem permanecer para fornecer identidade e orientação?

1.2. A SOBREVIVÊNCIA DO HOMEM E DA CULTURA

À nostalgia do passado e ao medo das transformações se associam as necessidades humanas e culturais de sobrevivência. Como vimos, o resultado disso muitas vezes pode levar a deformações e supervalorizações, conduzindo a um exagerado imobilismo quanto à absorção dos artefatos humanos pela nossa geração ou mesmo a uma forma acrítica de preservação, com a proteção indiscriminada de qualquer coisa, apenas pelo fato de ser antigo. *Novamente retorna a questão crítica da preservação relacionada à maneira como a sociedade atual absorve sua herança histórica: de maneira museificada, apenas como mero testemunho de um passado ou como participante de nossa vida contemporânea, com ela interagindo e dela participando?*

A preocupação com a sobrevivência da cultura explica, por exemplo, a reiterada e sempre presente prática das reconstruções. Por um lado, a necessidade de recuperar a auto-estima e “retomar” a história do ponto em que ela foi interrompida explicam grande parte das reconstruções do pós-guerra, como Varsóvia. Por outro, a tradição de celebração do lugar, a imagem coletiva apropriada pela cultura e pelo imaginário popular talvez expliquem porque as comunidades resistem a mudanças na paisagem como, por exemplo, no caso do casarão incendiado em Ouro Preto em 2003. É curioso que, nesse caso, em nenhum momento a comunidade titubeou quanto ao que deveria ser feito - a reconstrução - enquanto os especialistas discutiam alternativas e os órgãos de patrimônio já suspeitassem que não conseguiriam obstar essa tendência popular. Para a comunidade, perder a obra seria como perder o lugar, perder a própria história, alterar a cultura, daí a preocupação com a conservação ou, em alguns casos, com a reconstrução.

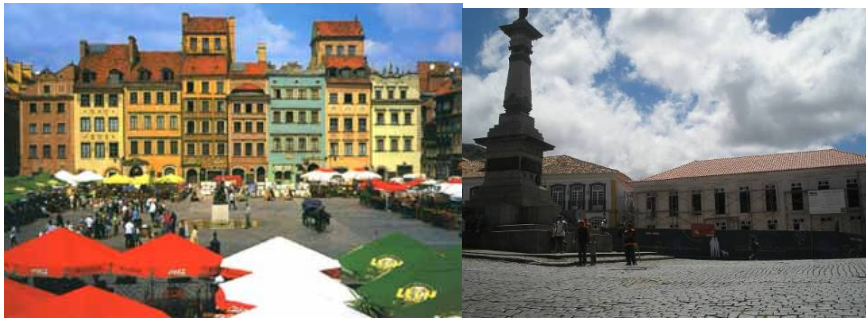


FIGURA 5.1: A reconstrução de Varsóvia e do Casarão de Ouro Preto como demandas da população de “reconstrução” de sua própria paisagem (Fotos: Flavio Carsalade)

1.3. A IDENTIDADE:

Da maneira como aparece no cenário contemporâneo, a questão da construção de identidades está ligada, como já vimos, à preservação da diversidade, especialmente na luta contra as forças homogeneizantes do capital e da globalização. Aqui ela retorna à função psicológica da identidade, ao sentimento de sobrevivência do indivíduo e da cultura e aponta para seu aspecto de transcendência, onde a preservação do patrimônio impediria a perda dos valores existenciais, peculiares, íntimos mesmo de determinado grupo. Mas se a identidade é difícil de se isolar ou perceber *in vitro*, parece importante que a sua construção seja feita não através da narrativa, mas da prática, ou seja, a preservação não com olhos no passado, mas no presente, na defesa cotidiana de suas manifestações e exibições. *É importante, então, que não entendamos “identidade” como um conceito absoluto, pré-existente e congelado, mas sempre relacional, calcado na ação presente e na compreensão da sua diversidade e transformação.*

1.4. O SIGNIFICADO

O entendimento de que para garantir o significado da obra é preciso mantê-la intacta ou como era está claramente centrado no objeto e na sua imanência própria e, de certa forma, desconhece a relação com o sujeito que, à sua maneira lhe impões significações pessoais e de grupos que lhes impõem também outras significações próprias.

A preservação da dimensão simbólica, no entanto apresenta várias particularidades:

- Pelo seu caráter sinedóquico, ou seja, do particular representar o todo, faz com que, de certa maneira, a preservação dependa mais da sobrevivência do bem, seja de que maneira for, do que da estrita preservação da matéria, como mostram os exemplos de Ouro Preto e Varsóvia;
- Pelo seu caráter difuso, representa conceitos imprecisos (do ponto de vista descritivo, como identidade, por exemplo) ou excessivamente abrangentes (de grandes grupos sociais, como nação, por exemplo), os quais, de certa maneira, também não se associam diretamente às sutilezas e detalhes da forma ou da matéria;
- Pela natureza de sua seleção, remete mais a uma construção idealizada, política ou econômica do que propriamente a uma conservação intacta (da qual se aproveitam as estratégias oportunistas de preservação como o Pelourinho)¹²;
- Pelo fato de simbolizar vários e diferentes conceitos (valores “altoculturais”, de identificação grupal, ideológicos e até mesmo sentimentais, VIÑAS, 2003, p. 53 e 54), também apresenta diferentes modos e métodos de preservação;
- Pela sua estreita ligação com a sociedade e os valores a que serve, os quais muitas vezes se sobrepõem à sua função original - pois a dimensão simbólica se apresenta como mais importante - causa alterações na forma e na matéria para se adaptar ao predomínio dessa função¹³;
- Pela maneira como se apresenta, na sua preservação podem se alternar valores e métodos que se relacionam mais com a sua presença como objeto artístico ou histórico, ou ainda de maneira magnificada ou reduzida¹⁴;

¹² “A astúcia da história se aproveita da missão aparente do patrimônio, de essência naturalista, para perenizar uma forma artificial [...] Aquela da forma simbólica que se construiu dentro e pela história”. (CAUQUELIN, 2003, p. 27). Ao acrescentar essa suspeita sobre a ordem dos símbolos, CAUQUELIN nos alerta para a manipulação que os símbolos culturais podem sofrer em função de uma série de agentes externos. Assim, os símbolos culturais não se preservariam de forma natural ou neutra, mas seriam escolhidos por sua função de influência no comportamento e no estabelecimento de uma ordem social desejada pelo poder. Não faltam exemplos dessa situação, seja na sistemática busca para preservar os símbolos católicos, seja na busca da mercantilização do simbólico (conf. também JEUDY, 2003).

¹³ Por exemplo, a mudança operada após o período de vandalismo da Revolução Francesa nos palácios que deixaram de ser residências para se tornarem espaços coletivos, patrimônio comum.

¹⁴ “Os museus não somente se parecem com os templos quanto a sua arquitetura; funcionam como templos, altares e outros monumentos similares. Os visitantes dos museus, como os visitantes desses outros lugares, trazem consigo o desejo e a capacidade para alcançar um certo estado de receptividade. E como os sítios rituais tradicionais, o espaço museístico está cuidadosamente delimitado e culturalmente designado como especial, reservado para uma forma particular de contemplação e aprendizagem e requer

- Pela flexibilidade inerente à classificação de um objeto como obra de arte, pode induzir a diferentes decisões sobre sua preservação. Essa flexibilidade, por exemplo, faz com que alguns objetos sejam considerados como pseudo-artísticos e, portanto, sem “necessidade” aparente de preservação (como “a pintura banal de uma igrejinha qualquer”), a qual poderia ser substituída (do ponto de vista artístico) ou mantida (pelo valor sentimental, ligado à memória) (VIÑAS, 2003, p. 59);
- Pela importância histórica, basta sua presença mantida sem necessidade de grandes intervenções, permitindo-se, inclusive, algum deterioro¹⁵.

1.5. O DOCUMENTO: A AUTENTICIDADE

A idéia de preservação do documento está muito ligada aos conceitos de veracidade e autenticidade, sobre os quais repousa o seu valor documental. Ambos são conceitos complexos que merecem uma atenção especial.

O conceito de “verdade” é recorrente nessa tese, mas, no entanto, face ao seu compromisso com a idéia de preservação, ele oferece vários ângulos de exame. Neste caso, vale lembrar alguns pontos importantes a ele relacionados. Do ponto de vista da obra de arte:

- Conforme já vimos em “*A Origem da Obra de Arte*”, a verdade é revelada pela própria obra, *como ela se nos apresenta* (valem aqui o “se” e o “nos”), independentemente se ela se refere à representação de uma “imagem” ou não:

uma atenção com uma qualidade específica – o que Victor Turner chamou ‘liminalidade’ (DUNCAN, 1994).” (VIÑAS, 2003, p. 57).

¹⁵ Viñas cita o exemplo da preservação das botas de um lavrador comum, às quais se buscaria recuperar a função, a sua utilidade. Mas se as botas não fossem as de um lavrador comum, mas as de Cristóvão Colombo, a sua preservação, pelo caráter simbólico, implicaria em deixá-la no estado de degradação em que foi encontrada (sem acrescentar à ela, por exemplo, uma sola sintética), sendo-lhe permitida, inclusive, uma certa degradação progressiva. Se, diferentemente, quem achasse as botas e não as ligasse à figura de Colombo, possivelmente apenas restituiria seu valor de uso.

ela tem, para nós, significado próprio¹⁶. Ou seja, como se suporia sobre um documento, *ela não representa uma verdade, ela é uma verdade*¹⁷;

- Face ao seu caráter de abertura, quando ela nos sensibiliza, pelo estranhamento e pela alteridade, ela é sempre autêntica na sua função reveladora¹⁸.

Mas se a obra de arte tem como substrato a matéria, para Brandi existiriam dois níveis de autenticidade, a matéria e a imagem. Para não interferir na autenticidade da obra a imagem não poderia ser restaurada, como ele nos revela seu primeiro axioma: “se restaura somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 1988, p. 16). Uma discussão mais aprofundada sobre a questão da imagem em Brandi se fará no capítulo seguinte, mas ao entendê-la como base da “epifania” da obra de arte, lhe imputava uma imanência, uma “aura”, a qual se misturava com a autenticidade da própria obra. Á esta altura, não devemos confundir esse entendimento de aura como o conceito de “aura” benjamiano. Para Walter Benjamin, esse conceito – o qual também se associa à idéia de autenticidade – se baseia em dois pontos:

- A aura é o *acontecimento* da obra de arte, “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que se encontra”¹⁹;

¹⁶ “O que importa agora é observar que uma obra de arte não deve o seu significado genuíno a uma instituição, nem mesmo se tiver sido instituída de fato como imagem cúlta ou como monumento profano. O que lhe confere por primeiro seu significado não é o ato público da consagração ou da revelação, o que o remete à sua destinação. Ao contrário, antes de receber uma função como memorial, ela já é uma configuração com função significativa própria, como representação que possui ou não imagem. A instituição e a consagração de um monumento – e não é por acaso que se chamam monumentos arquitetônicos tanto os edifícios religiosos quanto os profanos, quando a distância histórica os consagrou – só realiza uma função que já estava implícita no conteúdo da obra”. (GADAMER, 2004, p. 219).

¹⁷ “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela.” (GADAMER, 2004, p. 169).

¹⁸ “Para expressar isso, introduziram-se muitas noções como a outridade (*otherness*, Suzanne Langer), o ser-outro, diferente dos que visamos em imagem e como a de ‘estranhamento’. Por isso mesmo, a obra de arte, seja qual for, pode sobressair tendo uma relevância extraordinária, fora da vida comum. Daí se vê em concordância com a distinção, em Ser e Tempo, entre o autêntico e o inautêntico, que a arte sempre sentido inverso àquela movimento de queda (*Verfallen*); é uma retirada desse envolvimento do cotidiano.” (NUNES, 1999, p. 98).

¹⁹ Nesse ponto Heidegger e Benjamin são convergentes: “É nessa existência única e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar onde se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (BENJAMIN, 1985, p. 167).

- A aura é transmitida pela tradição que se impregna no objeto, atestando, através dela, a sua autenticidade²⁰.

Embora trabalhando com conceitos diversos aos de Benjamin, Brandi se preocupa com a transmissão da obra de arte e considera importante para tanto também a matéria, a qual, por ter também uma instância histórica “autêntica” deveria ser respeitada e mantida, a não ser quando sua degradação estivesse causando danos à imagem. Tanto é assim que, ao tratar do tema das reconstruções, ele entende que aqueles acréscimos que já viessem ao preservador pela história poderiam ser, do ponto de vista teórico, *testemunhos* da própria história e do fazer humano. As adições e supressões seriam, como a própria obra de arte, obras do ser humano e, portanto, com direito a serem preservadas. Se a ação da preservação as removesse, estaria realizando uma destruição de um documento histórico (enquanto não se documentaria a si mesma). Assim, desde o ponto de vista da matéria como documento da história, o habitual na preservação seria a sua conservação e não a sua remoção, a qual seria justificada em poucos casos (BRANDI, 1988, Capítulo 5).

Entre a arte e a história procura se imiscuir Bardeschi, ao dizer que a matéria é o único suporte não fugaz da autenticidade, o único que *existe realmente* e é, portanto, objetivamente a única coisa sobre a qual temos possibilidade prática de atuar:

Nós sabemos que as principais características de uma fonte são, como é notório, aquelas de serem limitadas e depreciáveis (e portanto perecíveis), mas sobretudo, por isso mesmo, irreprodutíveis. Sabemos que a sua autenticidade é conferida pela sua característica física específica e pelo seu estado peculiar de degradação, aliás conservação, em suma, ao seu ser aqui e agora, nesta e não em outra situação. (BARDESCHI, 2000, p. 324).

Do ponto de vista da história, especialmente sob a História Nova, a qual coloca o documento sob suspeição, a produção da “verdade” está ligada aos dispositivos sociais e ao exercício do poder, sendo muitas vezes utilizadas como “aparelhos de captura” –

²⁰ “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ele se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.” (BENJAMIN, 1985, p. 168).

para utilizarmos um termo de Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1995, V.5, p. 111 em diante) - pelos órgãos oficiais do estado ou pelos agentes econômicos para criar situações adequadas a sua vontade suprema. Nesse caso, a preservação da “verdade” seria a perpetuação do poder, ou de “uma” verdade determinada, dentre as várias possíveis. Aí também se insere a crença de que a “materialidade objetiva” do documento faria dele um testemunho isento da história, como se esta fosse imanente a ele. Mas também nesse caso, não há a vigência de apenas um lado da relação, pois a verdade não está no documento, mas no “significado histórico de um acontecimento no conjunto de sua autoconsciência histórica”.

O terror de se preservar uma “mentira” é tão grande na área patrimonial que vários textos e encontros foram realizados em nome da autenticidade²¹. Para a Carta de Brasília, o entendimento sobre autenticidade repousa sobre os conceitos de identidade²² e herança²³, reconhecendo que ela não poderia ser abordada desde um ponto de vista objetivo:

O tema da autenticidade passa então pelo da identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios [...] As diferentes vertentes que integram uma sociedade apresentam leituras de tempo e espaço diferentes mas igualmente válidas, que devem ser levadas em conta no momento em que se fizer a avaliação da autenticidade (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

Ao reconhecer a mutabilidade do conceito de autenticidade, a Carta arrisca uma definição:

²¹ “A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada em valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade”. (CARTA DE NARA, item 9).

²² “Compreendemos a identidade como uma forma de pertencer e participar. É por isso que somos capazes de encontrar nosso lugar, nosso nome ou nossa personalidade, não por oposição, mas porque descobrimos vínculos *verdadeiros que nos ligam aos destinos das pessoas com as quais compartilhamos da mesma cultura*”. (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

²³ A Carta reconhece a diversidade de heranças dos povos latino-americanos, as quais implicam, é claro, em diferentes valores culturais e diz: “A intensidade desses valores se manifesta, se alicerça e se mantém na veracidade dos patrimônios que recebemos e que transmitimos à posteridade. Com isso, estamos afirmando que este grau de autenticidade, implícito em cada legado, deve ser dimensionado em função de ditas heranças”. (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

O significado da palavra autenticidade está intimamente ligado à idéia de verdade: autêntico é o que é verdadeiro, o que é dado como certo, sobre o qual não há dúvidas. Os edifícios e lugares são objetos materiais, portadores de uma mensagem ou de um argumento cuja validade, no quadro de um contexto social e cultural determinado e de sua compreensão e aceitação pela comunidade, os converte em patrimônio. *Poderíamos dizer, com base neste princípio, que nos encontramos diante de um bem autêntico quando há correspondência entre o objeto material e o seu significado* (CARTA DE BRASÍLIA, 1991, grifos nossos).

Essa compreensão da “Carta” é importante porque coincide exatamente com as reflexões de Heidegger. Ordinariamente, poderíamos considerar que o verdadeiro é o “real”. Mas o que é o “real”? Normalmente estabelecemos como critério para a “verdade” aquilo que é “autêntico”, o que para Heidegger seria o acordo entre a realidade e o conceito (o sentido). Assim, o “verdadeiro” seria aquilo que estabeleceria uma concordância, uma adequação entre a coisa e o conhecimento que dela temos. A essência da verdade para Heidegger teria suas bases no acordo entre enunciação e objeto. No entanto, ainda segundo o filósofo alemão, a natureza das relações desestabiliza esse conceito de verdade e acaba por privilegiar a “aparência” pois somente o que é manifesto é considerado “presente”. Assim, toda relação de abertura se dá sobre o ente na forma que ele se revela, “naquilo que ele mesmo é enquanto presença” (GALEFFI, 1994, p. 48), na aparência, portanto, que é o que ente verdadeiramente é, na medida do como ele se mostra. A significação diz respeito à relação do ser com o que aparece. Então, a “essência da verdade” estaria na “abertura” e não na forma enunciativa (GALEFFI, 1994, p. 48) e a liberdade de ser, materializada na abertura seria, portanto, a essência da verdade.

Colocada a questão da verdade e da autenticidade, resta-nos ainda investigar outras relações entre as duas. Vimos até agora que a autenticidade se ampara sobre dois fatores, a *matéria* (se ela é substituída, a autenticidade do objeto é ameaçada) e à *imagem*. A estes, Viñas acrescenta outros dois: a *idéia* que originou o objeto e a sua *função* material (especialmente nos bens arquitetônicos). Segundo o autor, esses fatores acabariam por gerar, na teoria do restauro, quatro concepções sobre supostos estados autênticos do objeto (VIÑAS, 2003, p. 84-86): um “*estado autêntico como estado original*” (ou o que tinha o objeto quando acabou de ser produzido); um “*estado autêntico como estado prístino*” (ou seja, aquele que o objeto deveria ter, ainda que não tenha tido nunca); um “*estado autêntico como estado pretendido pelo autor*” (ou seja, como o mais parecido possível como o autor o queria) e um “*estado autêntico como*

estado atual” (ou seja, a única autenticidade possível seria aquela maneira como o objeto efetivamente se apresenta a nós, a qual corresponde ao pensamento heideggeriano do parágrafo anterior). Desses quatro, Viñas reconhece que

Todas estas concepções são distintas entre si, mas têm algo em comum: em todos os casos se assume a existência de um estado *real, autêntico* dos objetos e daí a possibilidade da existência de estados *não reais* ou falsos. Todavia, o único conceito de verdade que pode ser considerado real e incontestavelmente *verdadeiro* é o estado presente. Qualquer outra definição do estado autêntico ou melhor, do estado *historicamente* autêntico de um objeto coincidirá tão somente com o que uma ou várias pessoas opinem ou imaginem que deveria ser seu estado real, seu estado autêntico, seu Estado de Verdade, seu *protoestado*. (VIÑAS, 2003, p.88).

É dessa constatação que Viñas reconhece que a autenticidade não é um fato objetivo, mas que, “de fato, todos os objetos são autênticos, autênticos pelo fato de existir, tautologicamente autênticos.” (VIÑAS, 2003, p.93)

Se somarmos o resultado das declarações da Carta de Brasília à digressão de Viñas, temos que, segundo ele próprio, “algo não é falso por causa de suas propriedades internas, senão em virtude de sua *pretensão de identidade*”. O conceito de “pretensão de identidade” por ele utilizado remete a Humberto Eco (ECO, 2000), como sendo a maneira que um sujeito pretende identificar um objeto, a qual pode ser questionada por outrem, que a considere incorreta. A “pretensão de identidade”, no entanto, não deve ser confundida com a intenção deliberada de falsificação, esta sim, uma ação dolosa. A falsificação pretende confundir, enganar e, portanto, não se refere à opinião própria, mas à opinião do outro, distorcendo-a.

2. Como se preserva

Ao ficar tensionada entre as dimensões histórica, artística e cultural e seus respectivos valores; ao ter de responder à grande pressão que as sociedades contemporâneas exercem sobre os bens patrimoniais; ao ter que atender a decisões políticas, econômicas e sociais, muitas vezes conflitantes entre si, a preservação não consegue responder de maneira unitária e indiscutível, revelando, na realidade, diferentes modos de preservação, os quais exploraremos, criticamente, a seguir.

2.1. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA OBRA DE ARTE

Embora permaneça com uma vitalidade impressionante, não se pode analisar o problema do restauro do patrimônio cultural amplamente utilizando-se só a chave de Brandi, a qual se refere, por sua definição, ao seu reconhecimento como obra de arte. Pelo exposto anteriormente, entendemos que a preservação cultural não se aplica apenas à obra de arte, posto que a arte não abrange todo o espectro da manifestação da cultura e posto que, especialmente no caso da Arquitetura, a população se reapropria e transforma a obra de arte segundo novos usos e novos conceitos. Cabe lembrar aqui que Brandi inicia sua obra seminal com a idéia de que o ponto primeiro do processo de restauro é o reconhecimento do objeto a ser restaurado como obra de arte: “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1988, p. 15). Assim é que se torna importante constatar que a teoria de Brandi se aplica apenas à obra de arte e não se pode, portanto, estender sua chave metodológica a toda manifestação cultural, inclusive ao *uso cultural que se faz da obra de arte*. Esta questão é importante para entendermos os problemas paradoxais do restauro que a história vem trazendo como a reconstrução de Varsóvia ou da torre da Praça de São Marcos em Veneza.

Outro ponto importante a se considerar na teoria brandiana é a importância do juízo crítico do restaurador: “Definitivamente, é sempre um juízo de valor o que determina a prevalência de uma e de outra instância na conservação ou na eliminação de acréscimos” (BRANDI, 1988, p. 46). Assim, se tudo depende da decisão do restaurador - individual e a seu critério e juízo - não há mais espaço para outros decisores como o presidente do órgão de patrimônio, o povo, o técnico e o cliente. A decisão solitária do restaurador muitas vezes não é respaldada pela sociedade que legitimou aquele bem cultural como parte de seu patrimônio coletivo. Se a solução não é legitimada pela população, ela pode ser excelente no nível técnico, mas apresenta problemas sérios de inserção no contexto onde ela é importante e onde cumpre sua função social. Qual nível de decisão é, portanto, mais importante e quais são suas bases? O restauro parece

caminhar para uma transdisciplinaridade que incorpore outras dimensões associadas com o bem cultural.

A idéia da obra de arte em Brandi prepondera sobre qualquer outra²⁴, enquanto nos parece que para a população leiga o valor cultural e da memória sensível são os que preponderam, embora isto não justifique a desagregação da obra de arte para atender supostos desejos de determinados grupos sociais. Permanece aqui, também, uma contradição metodológica ainda difícil de resolver e que poucos tentaram.

Na realidade Brandi queria criar uma teoria geral da restauração²⁵ que desse conta de todas as manifestações artísticas, mas o fez a partir de sua condição principal de curador de museu e de crítico de arte, enquanto a questão da preservação do patrimônio coletivo ultrapassa, em muito, essa condição e essa escala. Parece que a teoria brandiana continua atual, mas da mesma maneira com que a Teoria da Relatividade fez com a física newtoniana, ela se aplica apenas a um determinado segmento da preservação. Podemos questionar também se essa “teoria unitária” é possível ou até mesmo se é necessária. Ao tentar aplicá-la universalmente chegamos a contradições como a torre da Praça de São Marcos ou a “forçar” sua extensão como no caso das cidades, onde as pressões sobre o fato urbano claramente se distinguem das pressões sobre outras obras de arte como a pintura ou a escultura.

2.2. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

A preservação centrada na história e na historiografia reside em uma questão inicial que é a da distinção do que deve ser objeto da preocupação dos historiadores daquilo ou não, da qual já nos ocupamos anteriormente. Mas ainda há outras dificuldades na sua preservação, relacionadas, por exemplo, ao fato dos objetos a preservar serem rememorativos ou documentais. Prova disso é que se permitem certas liberdades nos

²⁴ “[...] a essência da obra de arte consiste em que ela seja contemplada no próprio fato de se constituir como uma obra de arte e, somente num segundo momento no fato histórico que singulariza [...]” (BRANDI, 1988, p. 46)

²⁵ “Não é este, não obstante, o lugar adequado para descer às distintas especializações de monumentos, afrescos, estatuas, pinturas sobre diversos suportes, mas que somente se trata de estabelecer linhas de investigação que serão comuns a todas as obras de arte, e que nos ajudarão a reconhecer as prevenções a realizar, ou as eventualidades a evitar.” (BRANDI, 1988, p. 58 e também nas p. 71 e 78).

objetos rememorativos que talvez não se permitissem nos documentais, como a recuperação de imagens “apagadas” pelo tempo numa foto de família – atitude “intolerável” sobre o objeto histórico, na medida em que isto “conspurcaria” o documento.

Outras dificuldades surgem quanto à função que esse objeto histórico apresenta na contemporaneidade. Algumas vezes, ele continua sendo utilizado, como, por exemplo, uma embarcação que deve continuar a navegar ou um trem que precisa circular²⁶. Nesse caso, é lícito, historicamente, alterar seu motor e seu modo de propulsão? Outras vezes, apesar de só fazerem sentido no sítio onde se instalam, por necessidade de sobrevivência, são retirados e guardados em museus.

Se, por outro lado, a importância prática do documento histórico não é tanto a sua guarda como prova, mas o seu manuseio na busca de novas possibilidades históricas, como conciliar o uso e a preservação? Ainda nessa linha, como resolver a questão da deterioração da matéria e a manutenção da legibilidade do objeto histórico? Porque a matéria histórica poderia ser sacrificada em função da arte? A solução de questões como estas certamente não podem ser resolvidas apenas no nível do objeto histórico e de sua função historiográfica, mas remete à discussão de valores e critérios.

2.3. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA QUESTÃO SOCIAL

A questão social também apresenta diversos pontos de tensão com as dimensões históricas e artísticas da preservação. Ao longo dessa tese, já trabalhamos várias delas, neste momento cabe abordar a questão da função social da arte na sua interação com a preservação.

Anteriormente trabalhamos a necessidade da expressão artística como uma característica básica do ser humano o qual se diferencia na natureza por ser um animal que simboliza. Assim, ao simbolizar, ele busca sua identidade mais interior e, através da

²⁶ A restauração do vapor Benjamim Guimarães no Rio São Francisco, em 2002, é exemplo disso. Era importante para a comunidade que o vapor voltasse a navegar, símbolo que é da auto-estima do povo “barranqueiro”. Para tanto ele devia adaptar e substituir seu sistema de propulsão e seu maquinário.

arte exterioriza sua pressão interna, de fundo psicológico e existencial. A arte fala da transcendência do homem e, ao mesmo tempo concretiza e comunica, nesta dimensão, sua espiritualidade e as coisas intangíveis que caracterizam sua energia psíquica interna e suas instituições. É essa propriedade que permite ao homem celebrar a si próprio e as coisas de seu grupo através da espantosa materialização dos artefatos artísticos: aí ele se compreende e se identifica enquanto homem, cultura e espírito. É por esta razão que a arte tem profunda relação e origem no cotidiano do ser humano, não se separando das suas questões vitais. O homem das cavernas “materializava” sua caça – e segundo alguns, até mesmo ritualmente a “capturava” através da expressão artística das pinturas rupestres; a literatura e Arquitetura gregas presentificavam e antropomorfizavam seus deuses em um mundo onde as coisas do dia-a-dia se amalgamavam com as divindades; a arte egípcia se realizava em consonância com suas necessidades espirituais e seus ritos cotidianos. Não faltam exemplos na história da arte desta profunda interdependência entre arte, espiritualidade e cultura. No entanto, o desenvolvimento da cultura ocidental apontou para uma supervalorização da dimensão racional do pensamento humano e uma cisão entre razão e espírito que, no desenrolar da história, criou situações de ruptura entre o artefato artístico e a sociedade de um modo geral.

Nos primórdios, o artista era um representante da comunidade que, embora distinguido pelos seus dotes excepcionais, trabalhava sintonizado com as aspirações do homem comum e dentro de uma cosmovisão que era compartilhada por toda a sociedade. Assim, sua obra espelhava as aspirações do homem da época e, apesar das diferenças sociais existentes, sua obra tinha profunda repercussão nesta visão de mundo universalmente compartilhada numa mesma cultura. O artista representava e apresentava na sua obra o que a sociedade aspirava e compreendia, funcionando quase como um porta-voz de seu mundo simbólico e de seus desejos transcendentais. Até mesmo seu processo produtivo tinha uma relação mais “misturada” com a produção social, afinal o arquiteto era ao mesmo tempo o chefe do canteiro de obras e o artista plástico produzia para as necessidades ritualísticas do povo. Parecia que o artista evocava, a partir de uma necessidade pessoal, um mundo que era comum a todos.

A medida que o tempo foi passando, com o início da idade moderna inaugurada pelo Iluminismo, no final do século XVIII, a sistematização do conhecimento, os processos analíticos, o método cartesiano e a própria sofisticação do tecido social empreenderam o

distanciamento progressivo do artista de suas bases. Este distanciamento culmina com a convulsão cultural e social propiciada pela revolução industrial e, associada ao desenvolvimento tecnológico e à luta de classes, propicia o aparecimento do *lumpen*, rebaixando a espiritualidade humana a um nível poucas vezes visto na história. As questões conceituais passaram a ter existência autônoma com relação ao fazer e os filósofos passaram a se debruçar sobre questões como a reprodutibilidade técnica, a arte, artesanato e a produção fabril, dentre outras. Os artistas começaram a investigar as possibilidades expressivas da própria arte traduzidas no impressionismo, pontilhismo, expressionismo, cubismo, etc. criando salões de rejeitados, que nada mais eram do que formas de estranhamento da sociedade com a arte então produzida. O cidadão comum não mais se reconhecia na produção de seus artistas e muitos até hoje não conseguem entender a arte moderna, rejeitando enfaticamente o não-figurativismo.

Na Arquitetura também se verifica processo similar. A partir da construção do Duomo de Florença, quando Brunelleschi “inaugura” o projeto como elemento independente do canteiro de obras, o arquiteto paulatinamente também dele se distancia, trabalhando a Arquitetura como fruto do intelecto, mais como “belas-artes”, até mesmo retardando a incorporação das inovações tecnológicas, como ocorreu durante o século XIX, quando surge a engenharia como ramo autônomo. O modernismo vem coroar esse distanciamento entre público e pensamento arquitetônico, criando espaços onde o povo não se reconhecia, excessivamente funcional e segregado e casa onde ele não gostava de morar, a tal “máquina de morar” ou as “caixas” modernistas celebradas pelos arquitetos, mas distantes do imaginário e do gosto popular.

É certo que tanto a cultura quanto a humanidade, de maneira geral, muito se beneficiaram com essas conquistas da arte e da Arquitetura, mas é patente que também aumentou muito a distância entre o povo e a manifestação artística, agravada pelo distanciamento econômico-social entre as elites produtoras da cultura de vanguarda e as classes sociais menos aquinhoadas (em maior número) e marginalizadas quanto ao acesso a essa produção cultural. Estamos, portanto, tocando em uma questão crucial para a produção artístico-cultural e sua importância como materializadora de uma identidade popular. Hoje os nossos ícones são erguidos por forças econômicas que tem seus interesses próprios e não representam necessariamente a cultura nem do lugar onde se inserem e nem do povo aos quais se destina. A importação tecnológica se impõe

sobre os métodos vernaculares, chegando até mesmo a extinguir tradições construtivas locais. A Arquitetura feita por arquitetos é percentualmente muito pequena se comparada ao total da produção de edificações na maior parte do mundo e o arquiteto se tornou um profissional de elite, realizando uma Arquitetura erudita, de excelente técnica e com propostas arrojadas, mas distante daquele que o necessita cotidianamente, ou seja, da maior parte da população. A própria arte consegue abrir dimensões nunca antes imaginadas e revelar caminhos estéticos insuspeitados e fascinantes, mas de pouca compreensão e reduzida acessibilidade para a maior parte da população.



FIGURA 5.2: A “Arquitetura universal” e a obra de Hassan Fathy, baseada na tradição construtiva vernacular: o problema do distanciamento entre público e produção arquitetônica. (Fotos: JENCKS, 1980 e FATHY, 1973)

Diversas outras questões se agregam a esses fatos e certamente não se restringem apenas ao mundo das artes. Além dos fatores de exclusão econômica, está o processo de colonização (e sua face moderna ligada à globalização), a imposição de padrões de primeiro mundo em substituição aos locais, a intelectualidade exacerbada e sofisticada que comanda as vanguardas muito além da apreensão intelectual média de um povo alijado e marginalizado, a aculturação causada pela mídia que sugere uma preferência pelo exógeno em detrimento ao gosto local. Se alguém argumentar que a arte popular autêntica é excessivamente ingênua ou tosca, podemos contra-argumentar com a arte indígena ou africana ou ainda com a arte ribeirinha do Vale do Jequitinhonha e, portanto, preferimos acreditar antes na hipótese de exclusão, influência nas massas e imposição de valores do que acreditar que a arte popular é desprovida de beleza. Por outro lado não parece razoável dizer que não há arte ou artista habilidoso nas camadas

populares. É até mesmo contrário ao espírito libertário da própria arte trabalhar com o gosto dominante ou com a vertente celebrada pela crítica como paradigmas da cultura a serem perseguidos pelo modelo. O gosto dominante parece estabelecer nos dias de hoje uma delimitação da produção, o que faz, por exemplo, com que muitos artistas contemporâneos tenham dificuldades em produzir uma arte figurativa face ao sucesso da arte abstrata como forma única de expressão do autêntico artista contemporâneo, à qual toda a arte tivesse de se submeter.

Por outro lado, se antes o artista era um cidadão comum com talentos especiais a quem toda a população tinha acesso e a ele encomendava seus objetos de paixão ou devoção, hoje o artista é celebrado como ser especial pela mídia que lhe confere uma aura mágica e só os por ela ungidos têm direito à distinção e aos grandes trabalhos. O artista popular, o “gênio da raça”, aparece cada vez menos e conseqüentemente se distancia o artista de seu povo e a própria arte da expressão autêntica que lhe demanda sua gente.

As teorias contemporâneas da Arquitetura resgatam o conceito de “*arché*” como sendo o fundamento básico da produção arquitetônica. A Arquitetura representaria na sua materialidade os significados existenciais do homem e materializaria as forças intangíveis que regem a espiritualidade, a etnia e os valores de um grupamento social. Suzanne Langer chega a definir a Arquitetura como sendo a concretização de um domínio étnico, conforme citamos anteriormente.

As igrejas mineiras do século XVIII são excelente exemplo desta materialização do domínio étnico. Simbolizam a um só tempo, os primeiros esforços de construção de uma nação brasileira, com identidade própria desvinculada da corte e da colonização e a expressão da religiosidade e devoção de um povo tendo que exercê-las por si sem as ordens eclesiásticas oficiais, proibidas à época nas Minas Gerais. As ordens leigas tomam para si a responsabilidade da construção do mundo civil e espiritual, depositando nas igrejas não apenas a sua fé, mas a sua riqueza, fruto de seu trabalho, e o seu orgulho, indicador do seu desejo libertário e sua autonomia.

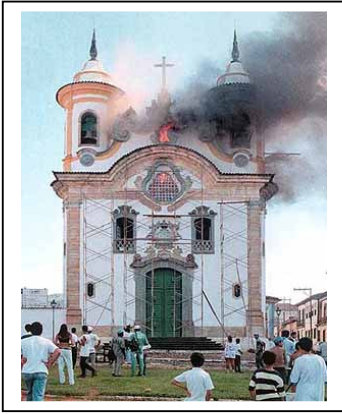
A construção de um templo era, pois, a exemplificação mais completa da Arquitetura como domínio étnico, na medida em que era feita por todo o povo, governantes, mineradores, poetas, artistas, escravos em um esforço conjunto de também construir uma civilização. Não era obra encomendada a terceiros com um orçamento único e prazos definidos, mas resultado do esforço coletivo de uma sociedade que muitas vezes transcendia uma geração. Ao final, ou nos vários momentos de conclusão de uma das suas partes, a comunidade se reconhecia na obra solidariamente erguida. Ali se consubstanciava e se expressava um povo e todos os laços que o unia.

Na Arquitetura contemporânea dificilmente conseguimos reconhecer o mesmo processo. Distante de suas tradições e com fortes sentimentos materialistas e individualistas, com a separação de vanguardas e aspirações populares e, principalmente com a distância entre arte, instituições e expressão coletiva, a Arquitetura representa quem? A arte fala em nome de qual sociedade? Ainda que arte e Arquitetura tenham atingido um refinamento nunca antes vislumbrado, a quem ela se refere ou representa? Que dificuldades isto traz à sua preservação?

PARALELO 5.1: Podemos exemplificar as questões aqui levantadas com a recente problemática de restauração da Igreja do Carmo de Mariana, vitimada por um incêndio em 1999. Ela evoca todas estas questões e nos coloca, arquitetos e produtores do espaço humano, em face de problemas vitais se quisermos que a Arquitetura continue ser a representação dos grupos sociais e suas aspirações e não um campo autônomo desvinculado de suas raízes mais profundas, ou mera especulação intelectual. A sofisticação do projeto de restauração e sua bela poética que, nas luzes do forro, evoca a transcendência barroca realmente estariam materializando as aspirações do povo que a habita e guarda hoje? Onde está a representação o domínio étnico, a relação da comunidade com a igreja? Convém lembrar que à época de sua construção, toda a sociedade estava envolvida no processo, especialmente por ser a ordem terceira uma ordem leiga.

Por outro lado, será que a Igreja do Carmo já não deixou de ser a materialização de um povo e uma cultura particular que só existiram no séc. XIX e na atualidade é apenas uma obra de arte autônoma, na qual o povo de hoje não tem o direito de intervir? Neste caso é lícito, apesar de legitimado pelos postulados de Brandi, alterar tanto o domínio étnico daquela cultura e daquele povo, através da reinterpretação da aspiração barroca? Será que não estamos assistindo a uma “atualização” da igreja e não a uma restauração? Se for assim, quem repintaria o forro, sem que isto resultasse em uma falsificação? A nosso ver o problema do forro permanece, apesar da engenhosa solução do arquiteto (Rodrigo Meniconi, 1999), aqui revestido de outros ângulos que escapam ao domínio da arte pela

FIGURA 5.3: A Igreja do Carmo em chamas, (Fonte: ALTINO CALDEIRA)



arte e se referem à arte como materialização dos aspectos transcendentes de uma dada sociedade. Esses problemas, no entanto, não se restringem ao Carmo, que apenas os enseja.

A Igreja do Carmo, na sua grandeza, materializa estas questões que são cruciais para os rumos da arte contemporânea e mostra que, se em outros tempos o artista se distinguia, mas pertencia de forma coesa ao corpo social, hoje ele está cada vez mais distante. Embora ainda seja o legítimo revelador de novos mundos e outras dimensões, cada vez se distancia mais das demandas coletivas de um povo esmagado pela cisão entre espírito e matéria e por uma injustiça social que lhe embota os sentidos e o aliena do desenvolvimento espiritual maior ao qual o homem contemporâneo teria direito.

2.4. PRESERVAÇÃO COMO DESENVOLVIMENTO CULTURAL SUSTENTÁVEL

A face do *desenvolvimento sustentável* surge com a modernidade. Com o advento da corrente modernista da Arquitetura e a partir do avanço das técnicas iniciado pela Revolução Industrial, quando o imaginário popular fantasiava o futuro, este o via como uma cena onde a sociedade tecnológica prevalecia sobre tudo, quase como se o homem prescindisse do meio físico para viver. As casas dos desenhos animados, por exemplo, nem tocavam o solo e a estória se animava no espaço, antes lugar da vacuidade do que o céu concreto. Era assim a atitude do homem moderno, com sua sanha positivista, pronta para mudar o mundo para melhor. Se a natureza não lhe satisfazia, que fosse domesticada; se a história não amparava seus desejos, que fosse negada; se as culturas não se espelhassem no modelo dominante, que fossem “educadas” e substituídas. Com o passar dos anos, o homem aprendeu, a duras penas, que sua ação sobre o mundo e as coisas tinha seus limites éticos e até mesmo de sobrevivência. Ao mesmo tempo, ele recuperou o sabor pela terra, pela diversidade e pelo legado de tantas gerações. Aprendeu que a natureza não era fonte inesgotável de energia, que a injustiça social ameaçava os próprios grupos dominantes que se julgavam inatingíveis, que a memória era importante na construção de sua própria identidade, recuperando um pouco a linha de desenvolvimento histórico interrompida pela ruptura modernista. Aprendeu que era economicamente mais eficiente produzir em harmonia com o meio-ambiente e com o tempo, com fontes energéticas limpas e renováveis, reaproveitando estruturas pré-existentes, incorporando à sua riqueza, o resultado do trabalho das gerações que o precederam. Do ponto de vista ético, o homem aprendeu que sua manipulação sobre as

coisas do mundo tem seus limites e que seus filhos têm o direito de receber um planeta e uma história ainda vivos e ainda saudáveis.

As cidades, talvez pelo predomínio da paisagem construída, podem sugerir uma “artificialidade” que as distingue da natureza a ser preservada, um espaço pronto para ser sempre substituído, sendo tratada, neste último século, como local privilegiado de trocas econômicas e como espaço de lucro por excelência, gerando conflitos constantes entre as sociedades e esses interesses. Com uma atitude ultrapassada, grande parte das cidades ainda não incorporou os conceitos de desenvolvimento sustentado em seu corpo físico, como se, da qualidade de seu espaço e das suas relações intrínsecas não dependesse a vida de todos os seus agentes. Dois entendimentos importantes emergem, então, no cenário contemporâneo, nascidos da consciência ecológica e da valorização de monumento histórico: a transformação e a capacidade de absorver esta transformação.

O primeiro ponto parte da consciência da impermanência: vivemos em um mundo dinâmico e que muda a cada instante. O homem percebeu que não adianta querer deter o carro da história ou o curso da vida, mas que poderia lidar com esta mudança de diversas maneiras. Piaget (PIAGET, 1967) dizia que o desenvolvimento do “eu”, objeto da educação, não se realizava no fortalecimento do ego auto-referente, mas na sua relativização com os outros, ciente do seu potencial, mas em profunda interação com a sociedade onde se insere. De forma similar, podemos lidar com a transformação de maneira a negar o tecido pré-existente ou utilizá-lo de forma respeitosa, aproveitando inclusive as suas potencialidades e o investimento nele incorporado quer pela natureza quer pela ação de sucessivas gerações. Se por um lado não podemos evitar que o mundo se transforme, por outro podemos realizar estas transformações de forma harmônica e respeitosa. Este é um grande desafio que a contemporaneidade nos propõe: conciliar novas demandas com a história e a natureza. As respostas a esta questão têm mostrado que esta é uma decisão mais inteligente, paradoxalmente mais barata (do ponto de vista do investimento e da manutenção) e mais rica (do ponto de vista de seus resultados e eficiência).

O segundo ponto diz respeito à capacidade de um meio físico absorver os impactos dessas transformações. Há um limite até o qual ele pode resistir sem esgarçar a sua

tessitura social, sem deteriorar seu corpo físico, sem matar sua história ou seu legado da natureza. A cidade se comporta como um corpo vivo, precisa se sustentar e produz dejetos, além de um intenso metabolismo interno. Seus conjuntos históricos, seus monumentos, não apenas qualificam e diferenciam o “*continuum*” urbano, como garantem à população o senso de cidadania e continuidade histórica. Se destruídos, empobrecem a cidade e se desvanecem os laços da comunidade. Os seus recursos naturais são também capazes de absorver alterações até um certo limite, sob pena da ação predatória se reverter em forma de poluição, enchentes e outras mazelas.

A ação transformadora do homem é bem-vinda quando parceira da natureza e da história. É a marca da nossa geração no fluxo da vida, tão legítima quanto a das que nos antecederam, apenas deve ser feita com muita mais cautela, pois, se nunca tivemos tanto poder de destruição, também nunca tivemos tanta experiência acumulada e consciência das nossas atitudes. Preservar não é, portanto, congelar ou ser reacionário. Um desenvolvimento econômico que se estabelece sobre estes fundamentos da preservação é uma atitude inteligente, eficiente e aponta para um comportamento ético mais sólido, inclusive nas relações comerciais que estabelece.

É o reforço desses ideais ligados à ética e à valorização da própria história que apontam para o conceito ampliado de herança histórica. Assim, para que as ações de conservação possam ser equacionadas de maneira plena, torna-se importante relacioná-las a este conceito maior de patrimônio histórico que não se restringe, como o supõe o senso comum, apenas ao bem imóvel isolado, ligado a excelência estilística e ao poder civil ou eclesiástico. A compreensão contemporânea do patrimônio deixou de se ater apenas às qualidades estéticas do bem em si, ampliando-se ao cotidiano da vida, no exercício da cultura e no desenvolvimento sócio-econômico das comunidades sendo um dos importantes responsáveis pela sua identidade e pela sua qualidade de vida. Torna-se possível, então, nos referirmos a uma *função social* da cultura que tem no patrimônio cultural - uma de suas principais manifestações - importante vetor de exercício na prática. A função social da cultura aponta para a importância do patrimônio coletivo na construção de uma verdadeira nação, não apenas no sentido estrito do sentimento de pátria, mas também como alternativa de inclusão social, democratização dos bens culturais e geração de emprego e renda. A base desse entendimento está no fato de que o patrimônio coletivo, como herança comum, é a carteira de identidade dos povos,

aquilo que os caracteriza e personaliza como habitantes de um dado lugar e os coloca como elos de uma corrente histórica, conferindo-lhes a sensação de pertencimento e singularidade. Neste sentido, não há cidades “históricas”, posto que todas as cidades têm história e cada história é igualmente importante na construção das identidades locais. Assim entendido, o patrimônio cultural cria laços entre os habitantes, estimula a celebração da memória comum e reforça os sentimentos de cidadania e auto-estima.

Para que esta transformação aconteça na prática, no entanto, é preciso que esses bens coletivos não sejam encarados apenas como bens a serem preservados no sentido museológico, mas que se insiram em *políticas públicas* que se referem a dois aspectos importantes e complementares. Em primeiro lugar, essas políticas devem estimular *a inserção desses bens no cotidiano das populações e democratizar a sua fruição* de maneira a efetivar seu papel formador e a consciência coletiva da idéia de *comunidade*. Em segundo lugar, devem fazer com que o patrimônio cultural se *insira no desenvolvimento sócio-econômico* dos povos, tornando-se elemento gerador de riqueza e empregabilidade.

Se considerarmos que o patrimônio cultural materializa os laços que unem histórica e geograficamente um povo, passa a ser clara a sua importância como instrumento de cidadania e inclusão social, com rebatimentos óbvios na qualidade de vida e na auto-estima das populações. A partir deste senso comum são gerados sentimentos nobres de solidariedade e compromisso, além de uma postura crítica ao poder econômico especulativo, o que leva a uma opção por formas de desenvolvimento sustentado, lastreadas por uma ética nas relações, inclusive comerciais, se contrapondo à postura “*laissez-faire*” neoliberal.

As grandes questões contemporâneas delineiam as perspectivas da preservação para este novo milênio, calcadas na proteção tradicional, mas incorporando os seus novos desafios. Da mesma forma que a sociedade começou a se preocupar com o meio-ambiente e com a noção de desenvolvimento sustentado, ela se sensibilizou para as questões de memória e identidade que o patrimônio cultural traz com sua permanência e, assim, diversas localidades começaram a pressionar governo e forças econômicas para a manutenção de seus exemplares históricos e artísticos importantes.

2.5. PRESERVAÇÃO HOJE

O *como preservar* está profundamente marcado pelos mesmos critérios e valores utilizados na seleção dos bens. A verdade é que ao tentar preservar o passado não há como o homem escapar do recorte da seleção eivada por pressupostos políticos, ideológicos ou projetos de presente, baseados no passado. Dentre os muitos exemplos disto, podemos citar Castriota sobre as políticas de Ouro Preto:

Conservada quase intacta graças à estagnação econômica, a cidade vai ser objeto desde a década de 30, de políticas de preservação que, se por um lado, conseguiram manter o conjunto, por outro, criaram um objeto idealizado, desconsiderando a história local e afastando a população da cidade (CASTRIOTA, 2003, p. 186).

O estudo de caso desenvolvido pelo autor mostra como a determinação superior de política preservacionista interfere na dinâmica local apropriada pelo cidadão comum, alterando inclusive seu cotidiano. Como exemplo cita o caso do Largo do Coimbra, grande espaço fronteiriço à Igreja São Francisco de Assis, obra-prima do Aleijadinho, o qual abrigava o mercado local de intensa atividade, mas que, por ser neoclássico (o barroco era o estilo “oficial” das políticas de patrimônio), foi demolido, supostamente para abrir e valorizar a visada da igreja. A ação, entretanto, não conseguiu suprimir a prática comercial, a qual continua se realizando, agora em barracas improvisadas, sem o ganho estético que se imaginava.



FIGURA 5.4: Conjunto da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto (Fonte: www.planetware.com)

O que se constata na prática da preservação é que, face à disponibilidade e a multiplicidade de correntes que caracteriza a pós-modernidade, temos hoje a convivência de vários métodos (apesar das cartas internacionais!) os quais, a cada caso da ação pragmática, apresentam uma matriz de pensamento que seria “mais aplicável”. Além disso, por mais que queiram parecer tecnicamente isentos, os órgãos de patrimônio oficiais têm um compromisso com a opinião pública e com ela tentam se harmonizar. É curioso constatar que, apesar da pluralidade de métodos, a homogeneização da globalização faz com que os lugares sejam cada vez mais parecidos, apesar de serem diferentes (mesmos confortos, mesmos restaurantes, etc.): as cidades acabam se tornando apenas “cenários”, diferenciadas, mas só até certo ponto.

As políticas de patrimônio, da maneira como são hoje concebidas, procuram ser pensadas de maneira abrangente de forma a não se centrar apenas no tombamento, mas em outras alternativas de proteção, sabedoras que são da impossibilidade de se isolar o bem da realidade onde se insere. É um consenso internacional que a proteção do patrimônio não é uma questão a ser pensada desvinculada das demais questões urbanísticas e, portanto, se equacionada conjuntamente com as leis de uso e ocupação do solo e com sua gestão, tem maiores possibilidades de sucesso. Outra grande questão emergente é aquela que se refere a sustentabilidade econômica e social do patrimônio. Aqui se inserem as requalificações, revitalizações e reciclagens que buscam na renovação de edifícios históricos uma possibilidade para sua própria sobrevivência, tanto do ponto de vista da qualidade quanto do ponto de vista econômico.

Para essas novas concepções e seu nivelamento para diferentes países contribuíram claramente as convenções internacionais no setor, as “cartas”, as quais se, por um lado, agregaram avanços às práticas de muitos países, sugerem que as questões do patrimônio estariam todas equacionadas e resolvidas e que já existiria uma espécie de manual de instruções consagrado por esses acordos. A realidade é que a preservação do patrimônio é uma ação complexa, sensível às idiosincrasias do caso particular e com um arcabouço teórico formado por aquilo que temos chamado de conceitos “evanescentes”, amplamente abertos quanto às suas aproximações no “caso-a-caso”. De qualquer forma, as chamadas “cartas” contribuíram para a ampliação do conceito de patrimônio, nos seguintes aspectos:

- Valorização do passado como consciência de nação;
- Privilégio do conjunto monumental em detrimento do bem isolado;
- Necessidade de integrar a preservação com os aspectos econômicos e sociais;
- Importância de integração entre as esferas políticas e de planejamento para a efetividade das ações de preservação;
- Importância da ação supletiva do estado e da comunidade;
- Criação de organismos especializados;
- Adequação do aparelho escolar;
- Incentivo à promoção e divulgação do patrimônio como estratégia de preservação.

Essa gama diferenciada de atitudes preservacionistas pode ser verificada a todo o momento no Brasil e, como exemplo, podemos citar os casos dos conjuntos urbanos centrais de Salvador (o qual novamente nos serve como fonte crítica) e do Rio de Janeiro. Na região do Pelourinho, a iniciativa de preservação adotada pelo Estado privilegiou o vetor turístico, tratando o lugar como um cenário, expurgando de lá todos os “inconvenientes” urbanos, artificializando, portanto, toda uma região da cidade. Para se alcançar essa meta, procedeu-se a uma renovação urbana baseada, dentre outros, nas seguintes estratégias, as quais achamos importante destacar:

- Critério único, privilegiando a imagem (na busca de construção de um cenário) sobre aspectos construtivos, históricos e paradoxalmente, até mesmo estéticos, ao imputar sobre todos os casos, apesar de sua diversidade, uma mesma solução “restaurativa” e fórmulas gerais²⁷;
- Rapidez de ação, impedindo que os problemas individuais e também soluções mais negociadas pudessem aflorar;
- Gentrificação, levando com a população originariamente aí residente também um pouco da “alma” e da personalidade do lugar, além, é claro, dos problemas sociais decorrentes.

A partir do ponto de vista que vimos desenvolvendo, podemos notar no processo não uma transformação, mas uma substituição. É curioso que os prédios estão lá e, de certa

²⁷ Sobre essa questão, vale registrar o uso de cores vivas (mais apelativas do ponto de vista de *marketing* turístico) em detrimento dos tons pastéis que originalmente marcavam as edificações (conf. nos relata Pasqualino Magnavita).

maneira, preservados, mas, no entanto, as relações são totalmente outras, os significados também absolutamente substituídos.

Já no Corredor Cultural do Rio de Janeiro, a estratégia foi outra. Aí a flexibilização foi o marco estratégico de legitimação do plano. As questões da matéria e da forma não foram consideradas rigidamente, buscando antes a conservação de uma expressão geral das edificações, uma conservação sem o rigor do restauro, além de reconstruções, voltas a estados que nunca haviam sido na realidade, simplificações como alternativa ao pastiche, tudo na tentativa de manter, no local, a sua dimensão imaterial – o lugar do comércio, a sua vida intensa e uma imagem de história em transformação. Ao contrário do Pelourinho, as ações estratégicas se centraram na diversidade de soluções, em uma duração longa de implantação (o que favorece conscientizações, negociações, sua permanência ao longo do tempo), o diálogo, intervenções pontuais e a permanência da população local.



Figura 5.5: O Pelourinho e o Corredor Cultural do Rio de Janeiro: duas estratégias diferentes de intervenção: a primeira de transformação rápida e impositiva, a Segunda lenta e negociada. (Fotos: Flavio Carsalade)

Apesar das suas diferentes maneiras e estratégias, o que subjaz sob qualquer discurso de preservação é o discurso da ética. A missão ética presente na preservação remete aos pontos desenvolvidos anteriormente, tendo a ver com a herança e a sobrevivência, com a proteção da identidade, mas também fortemente com a preservação da verdade e da autenticidade. No entanto, se esses conceitos não podem ser estabelecidos de forma precisa e pragmática, cabe também suspeitar de que uma ética baseada em critérios acrílicos também possa estar a serviço de interesses pouco claros. A partir dessa

constatação, supera-se, novamente, a centralidade no objeto²⁸ e retorna-se, assim, à questão do sujeito e do significado²⁹. Surgem daí várias correntes, todas elas em defesa da ética, mas com visões diferentes, as quais defendem em graus também diferentes uma intervenção maior ou menor no objeto - que exploraremos no capítulo seguinte - mas que de uma forma ou de outra, estão profundamente condicionadas pelos valores de época, os quais, também por sua vez, não são homogêneos. Para Viñas, por exemplo, a preservação seria, na verdade, tanto mais “ética” quanto mais correspondesse ao horizonte de expectativa social (VIÑAS, 2003, p. 155). A discussão de *valores* acaba levando à inclusão do debate sobre a *função* do bem patrimonial, a qual além das funções psicológicas e sociais já mencionadas (proteção da identidade, herança, etc.), também leva ao resgate mesmo da sua utilidade como fator ético importante para servir à sociedade em que se insere o bem. De qualquer forma, os objetos de preservação

[...] também podem desenvolver funções de natureza muito variada, tangível ou não. Ele, constantemente, produz conflitos entre os sujeitos afetados por um processo de Restauração, porque potencializar uma função habitualmente limita ou condiciona outras. A importância de cada função variará para cada usuário; a decisão *eticamente* correta sobre que ações desenvolver não pode basear-se nas prioridades de um indivíduo como restaurador, como químico, como historiador da arte, como proprietário, como decisor, etc. Seria *eticamente* mais correto (mas também funcionalmente melhor) tentar melhorar o mais sincera e equilibradamente possível as eficácias que esse objeto tem para seus usuários, para cada pessoa, para quem desenvolve alguma função de algum tipo. Nestes casos, o critério de atuação tampouco pode variar muito com respeito ao que se viu antes: em teoria o ganho funcional tem que ser máximo. (VIÑAS, 2003, p. 159).

Face às sutilezas conceituais que o problema da autenticidade/ verdade apresenta – e à sua restrita circunscrição aos meios dos *experts* – alguns autores acreditam que a ética da preservação, para ser verdadeira, deve se estender a todos os segmentos das sociedades envolvidas³⁰. Tal postura acaba por levar à noção de que um bem é tanto melhor preservado quanto maior o número de pessoas satisfeitas com sua forma de preservação. Esta, segundo Viñas, é uma fórmula defendida seguidamente na teoria contemporânea da restauração e se funda no entendimento de uma ética baseada na “negociação (Staniforth, 2000; Avrami et al., 2000); no *equilíbrio* (Jaeschke, 1996;

²⁸ “Ainda que o objetocentrismo se centre no objeto cultural e sua proteção como um valor em si mesmo, o funcionalismo sustenta que os objetos que formam o patrimônio cultural não podem sequer ser identificados sem uma referência à sociedade e seus significados. (Muller, 1998).” (VIÑAS, 2003, p. 158).

²⁹ “Devemos reconhecer continuamente que os objetos e lugares não são por si mesmos o que é importante no patrimônio cultural; são importantes pelos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e aos valores que representam. (E. AVRAMI, R. MASON y DE LA TORRE).” (VIÑAS, 2003, p. 139).

Bergeon, 1977), na *discussão* (Molina y Pincemin, 1994), no *diálogo* (Reynolds, 1996), ou no *consenso* (Jiménez, 1998)” (VIÑAS, 2003, p. 163). Para ele, portanto, a preservação não pode ser tecnocrática, mas tampouco populista, devendo ser realizada, contemporaneamente, sob a égide da negociação e sustentabilidade:

As decisões correspondem aos *experts*, mas estes devem estar conscientes para quem trabalham e de onde provém sua autoridade sobre o patrimônio. A autoridade do *expert* deriva de sua condição de usuário privilegiado, de usuário que vive de e para o patrimônio, que o estudou, o conhece e o aprecia de maneira especialmente intensa; mas sobretudo de sua capacidade para “contar histórias convincentes” (Leigh et al., 1994): isto é, da autoridade que os demais usuários lhe concedem. (VIÑAS, 2003, p. 173).

A base fenomenológica, fundada na *relação* entre o ser e as coisas, no momento de seu acontecimento, nos oferece uma chave para solucionar o paradoxo que parece se instalar no mundo contemporâneo: é possível preservar em uma sociedade dinâmica, mutável e consumista? A preservação se faz nesses meandros da relação entre o objeto e o sujeito, nas dimensões material e imaterial do patrimônio, na sua presença física e nos significados, valores e funções que a sociedade lhe concede. Ao procurar responder a essa questão, no entanto, cabe também considerar alguns pontos que Henry-Pierre Jeudy nos levanta quanto à preservação na contemporaneidade. O seu pensamento é baseado em dois princípios: o da *reflexividade* e o da *naturalização*. O *princípio da reflexividade* (JEUDY, 2005, p. 10) indica que o patrimônio preservado na cultura ocidental tem o papel de “duplicar” a cultura, criar um bem material que espelhe essa mesma cultura, espelho sem o qual o homem ocidental se perderia. O *princípio da naturalização* (JEUDY, 2005, p. 11) estabelece que a questão da conservação do patrimônio histórico urbano poderia ser feita de forma “natural” e se daria quase que por instinto, sem a complexidade que na verdade apresenta. Baseado nesses princípios, Jeudy faz críticas pertinentes e importantes à questão da preservação nos dias de hoje:

- A institucionalização da cultura e do patrimônio lhe retira a dinâmica e a espontaneidade. Uma história que sempre se fez em processo de transformação contínua de significados, hoje se faz de maneira desequilibrada pela superimposição de valores que se faz nos edifícios, magnificando-os ou espetacularizando-os - de qualquer forma, retirando-os do *continuum* coletivo da vida;

³⁰ “Qualquer indivíduo afetado pela alteração de um símbolo tem não somente direito mas também motivos e autoridade para fazer ouvir sua opinião a respeito. Isto inclui o historiador *expert* no tema ou o erudito especializado mas também o *usuário* habitual do símbolo.” (VIÑAS, 2003, p. 162).

- A museificação da cultura mostra de forma homogênea a suposta heterogeneidade das culturas³¹;
- A redução do potencial simbólico do bem a uma ordem discursiva que o aniquila³², a qual também se faz pela superexposição do bem e pelos interesses políticos e econômicos que sobre ele recaem;
- Totalitarismo patrimonial: as instituições decidem como deve ser a memória coletiva. A patrimonialização gera “quadros”³³ a serem observados de uma determinada forma (como “surpresas organizadas”);
- Aniquilamos a alteridade ao compreendê-la e assimilá-la³⁴.

Uma das conclusões de Jeudy mostra o paradoxo ao qual os métodos positivistas e idealistas de preservação nos trouxeram:

O mais impressionante é constatar em que nível uma sociedade chega a pensar na conservação do que produz para os seres humanos que viverão dentro de um século ou mais. Acreditam ingenuamente que esses mesmos seres humanos são incapazes de escolher o que querem conservar da nossa sociedade presente? (JEUDY, 2005, p. 46).

³¹ “Mas o turismo cultural baseia-se, em escala mundial, na manutenção de uma heterogeneidade cultural garantida pela museografia. O mundo deve se tornar um grande museu para que a identidade, a etnicidade, a alteridade não sejam mais do que rótulos, e que a inovação dessas últimas sirva sobretudo para o comércio turístico mundial. Três etapas são necessárias: a primeira é a da extinção das culturas vivas, já realizada desde o começo do século; a segunda é a da ‘passagem ao museu’ dessas mesmas culturas, de uma homogeneização do espetáculo; e a terceira corresponde a reabilitação da heterogeneidade cultural ensejada pela ‘guerra cirúrgica’ e pelos movimentos humanitários, preparando a conservação patrimonial e da museografia.” (JEUDY, 2005, p. 42-43).

³² “Trata-se de uma situação ideal para conciliar a preservação do patrimônio e o desenvolvimento cultural de uma região. Essa participação dos habitantes nos faz acreditar que não se trata apenas de um espetáculo imposto, mas também de uma reconstrução cênica a qual as pessoas têm apreço e pela qual se cria uma renovação da sociabilidade” (JEUDY, 2005, p. 32).

³³ “O princípio da reflexividade, devido ao fato de criar uma equivalência geral entre as singularidades culturais, e de provocar uma modificação do que está vivo com finalidades gerenciais, admite mesmo assim uma alternativa: a da ‘estetização universal [...] Apresentando a inegável vantagem de dar forma imediata de ‘quadro’ a qualquer ato de percepção, a paisagem subsume os diferentes conceitos de patrimônio.” (JEUDY, 2005, p. 74).

³⁴ “À busca da dessemelhança provocadora sucede a conquista eterna da semelhança. Uma vez que o Outro já é nós, o Outro nos confirma que somos exatamente como nós mesmos. Nada virá a perturbar essa circularidade que garante a reprodução do Mesmo. A inquietante estranheza se transformou em um verdadeiro clichê da metodologia antropológica: é o que é mais familiar em nossas maneiras de ser, em nossos funcionamentos institucionais, deve nos parecer de repente estranho, a nós próprios a fim de que possamos em seguida usufruir dessa familiaridade, como um espelho apaziguador de nós mesmos.” (JEUDY, 2005, p. 50).

3. Tensões na preservação

No Capítulo 2, quando abordamos a abertura e a adequação do método fenomenológico, já apontamos uma série de rebatimentos da investigação sobre o conceito de patrimônio. Falamos especialmente da questão fundamental da *abertura* (do significado e do tempo histórico), da *vivência* (que se apóia no acontecimento e a partir dele propicia a sua “especialidade” formadora), do *contexto* (espacial e sócio-cultural), e do *diálogo* (que se institui entre o ser e as coisas e entre os modos próprio e impróprio do ser). Neste capítulo e no anterior, abordamos uma série de elementos que caracterizam o *modo* patrimônio e que influenciam na sua preservação. Cabe aqui acrescentar algumas tensões, que esses elementos produzem entre si e as conseqüências que daí advêm à preservação e que ajudam a compor a sua complexidade, à luz da fenomenologia.

3.1. PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO

Preserva-se o patrimônio não apenas para o modo impróprio, para a sobrevivência coletiva, como é usual pensar, mas igualmente para o desenvolvimento do modo próprio do ser que é, em última instância, o motor da história e da criação artística. Ao se entender sob esse ângulo de visão, compreende-se que o ser, tendo recuperado sua identidade, recupera também sua cidadania e a sua capacidade de ser mais consciente, mais apto, portanto a se inserir na história que ele próprio constrói (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 184-185).

No entanto, se se preserva para a transformação do ser, para o incremento de sua capacidade de ser de modo próprio, é de se esperar que este ser transformado também transforme a realidade. Não é outra coisa a que acontece com as culturas. De fato, elas são transformadas tanto externamente (no caso de imposições resultantes de dominações), mas principalmente internamente (pelas transformações operadas pelos indivíduos que a compõem). Ao mudar a cultura, transformam-se os valores e transformam-se, também, é claro, as atitudes quanto ao patrimônio. Assim, parece *que o que se preserva, na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de mudar junto com as mudanças sócio-culturais*. Essa concepção se choca com a aceção

de imutabilidade do bem a ser preservado. Também ele, como a tradição e a cultura, está em constante transformação.

Como vimos, o desvelamento propiciado pela hermenêutica consiste na retomada do vigor das coisas em seu “sendo”. O conceito de preservação que nasce a partir dessa base é o de um processo contínuo de doação de sentido, o qual enseja o “Restauro Fenomenológico” conforme cunhado por Dante Galeffi:

Não há, ao que parece, “restauro” sem “perda”. Só o que foi perdido pode ser reencontrado; somente o que foi “instaurado” pode ser “restaurado”, e isto em todos os níveis de relações possíveis e experienciáveis (GALEFFI, 1994, p. 42).

Não há, portanto, como buscar a essência do objeto de restauro em uma idéia imutável de “objeto” que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, a qual se caracteriza pela transformação. Não há esse objeto a-histórico “essencial” - além do que isso seria uma contradição com seu valor como patrimônio histórico conferido exatamente por ser histórico. É importante reconhecer que ele está imerso na história e na errância que caracteriza a vida e a história, a qual é propiciada exatamente pela liberdade do ser, que não apenas a realiza, mas também que a sistematiza³⁵. O homem é um destino em aberto, por isso não há nada imutável. É a abertura (liberdade) que garante a verdade, pois a verdade não é definida por pressupostos, mas abertura de significados. Isso nos faz compreender que a História é aberta porque o ser é aberto e é, ela própria, também um leque de possibilidades. Há, portanto, várias compreensões da História e, toda História, ao ser revisitada, nunca será a mesma e, por ser sempre revisitada, ela é sempre transformada. A hermenêutica da história reside nesse fato e é, portanto, corolário da abertura fenomenológica³⁶.

A questão da preservação se centra agora, portanto, no conceito de *transformação*, ou seja, como manejar essa transformação de forma que não se rompa a delicada tessitura entre a tradição e o ser, entre o *impróprio* e o *próprio*, para que o ser não se sinta

³⁵ “Ou seja, a liberdade mesma, como abertura do aberto, irrompe da originária essência da verdade, irrompe do próprio mistério da errância: somente pela abertura do ‘comportamento’ o deixar-ser do ente se realiza.” (GALEFFI, 1994, p. 63).

³⁶ Assim sendo, a história, se mal abordada ou se acriticamente fechada, pode dissimular o ser. Para se evitar essa dissimulação há que se preservar o mistério das coisas não lhe impondo significados que o congelem ou o esvaziem e não o tornando outra coisa.

ameaçado, mas ao contrário, estimulado no seu *projetar-se*. Por tudo isso, então, reforça-se que preservar é também garantir a relação da *pre-sença* (*cural temporalidade*) com o caráter específico em que esta se dá no *tempo*, ou seja, *preservar não é para mera reminiscência, mas cura, no sentido heideggeriano*.

As tendências à tematização e à prevalência do modo impessoal acabam por reforçar, nas concepções mais correntes sobre o patrimônio, a pretensão a algo cristalizado e imutável, como se essas fossem as propriedades da perenidade, quando sabemos que, ao contrário, *é perene apenas aquilo que se atualiza, que se abre ao ser presente*. A idéia de perenidade imutável tem a mesma raiz da noção de validade universal (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 214) do patrimônio coletivo: ambas são baluartes daquilo que é eterno e universal, daquilo que permanece além do tempo e acima das pessoas, pois afinal, acredita-se que “o pessoal morre, o impessoal não”³⁷. Ora, tal pretensão é contraditória nela própria, pois o objetivo dos fatores perenes seria exatamente o da transformação (ou adequação) do indivíduo a esses valores que a perenidade supõe representar. Se a pretensão, por outro lado não fosse a de formar, então o patrimônio se apresentaria apenas como mero exemplar, uma curiosidade descontextualizada a ser “vista ou visitada” – e só para isso deveria ser conservada, o que obviamente não faria sentido.

A tradição, de fato, aparece como forma de legitimação coletiva inquestionável, com o poder de autoridade³⁸ sobre a nossa verdadeira compreensão das coisas. É como se o passado não tivesse valência no presente além de uma suposta relação de causa e efeito, mas teria uma verdade própria só por ter se incorporado à tradição. A tradição tem, portanto, uma tendência a autoconservação que a leva a ser conservadora. É claro que aqui não temos a intenção de agregar nenhum tipo de valor positivo ou negativo à conservação ou à tradição, mas o de reconhecer o seu real papel no jogo da preservação. Já vimos que é importante reconhecê-la como forma atuante, da qual não conseguimos nos desvincular por completo; já vimos que ela é importante para a nossa diferenciação

³⁷ “É justamente quando o impessoal dirige a compreensão vulgar da pre-sença que se consolida a ‘representação’ da ‘infinitude’ do tempo público, que se esquece de si. O impessoal nunca morre porque, sendo a morte sempre minha e apenas compreendida, existencialmente, em sentido próprio na de-cisão antecipadora, o impessoal nunca *pode* morrer”. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 237).

³⁸ “O que é consagrado pela tradição e pela herança histórica possui uma autoridade que se tornou anônima, e nosso ser histórico e finito está determinado pelo fato de que também a autoridade do que foi

e para nossa estabilidade. Importante aqui é reconhecê-la também como uma força tão grande e livre quanto a transformação, pois mesmo a transformação nunca é completa, mas resultado da interação de uma abertura com o pré-existente³⁹. Não há, portanto, como se ser totalmente isento do pré-existente, da tradição.

Essa força e autoridade da tradição acabam levando a disfunções do seu papel que levam a mal-entendidos quanto à sua função histórica. Pela sua força conservativa, ela pode levar a uma visão estática da própria história, encadeando os fatos dentro da supracitada relação de causa e efeito⁴⁰. Essa concepção leva à criação uma idéia de “proveniência”, quase uma fatalidade, com visão regressiva, como se ao interferirmos de alguma maneira no bem patrimonial – considerado tanto melhor quanto mais estático – tivéssemos interferindo na própria cadeia causal da história e, portanto, interferindo na objetividade do fato que seria transmitido aos pósteros. O fato objetivo é esse entendimento que hoje temos e o sobre o qual teríamos quase uma obrigação de repassá-lo *in totum*, não “conspurado”: qualquer interferência acabaria por causar um mal-entendimento do próprio desenrolar da história. Na verdade as coisas mudam, a realidade se altera, a própria matéria se desgasta e a própria tradição também se transforma: *a diferença são os ritmos dessa transformação*.

Um dos entendimentos ligados à idéia do patrimônio é de que as transformações seriam uma ameaça à identidade coletiva. Essas transformações são, como vimos, parte de nosso cotidiano e revelam uma tensão entre tradição e ruptura própria da vida⁴¹. Na verdade, o mundo se dá num acontecer e “a própria compreensão se mostrou como um acontecer” (GADAMER, 2004, p. 408). Partindo da constatação que o mundo está em mutação e que mesmo a nossa compreensão sobre ele também está, seria possível

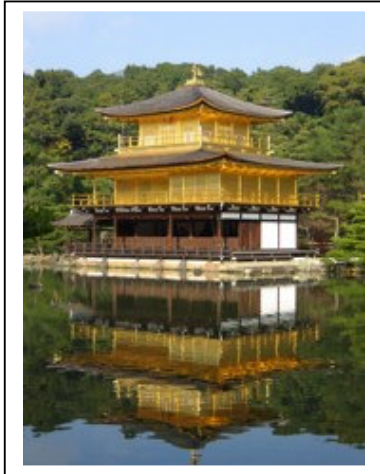
transmitido, e não somente o que possui fundamentos evidentes, tem poder sobre nossa ação e comportamento”. (GADAMER, 2004, p. 372).

³⁹ “A tradição é essencialmente conservação e como tal está atuante nas mudanças históricas. Mas a conservação é um ato de razão, e se caracteriza por não atrair a atenção sobre si. Essa é razão por que as inovações, os planejamentos aparecem como as únicas ações e realizações da razão. Mas isso não passa de aparência. Inclusive quando a vida sofre suas transformações mais tumultuadas, como em tempos revolucionários, em meio à suposta mudança de todas as coisas, do antigo conserva-se muito mais do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validade. Em todo caso, a conservação representa uma conduta tão livre como a destruição e a inovação”. (GADAMER, 2004, p. 374).

⁴⁰ “O sujeito histórico autêntico é aquele capaz de escolher resolutamente seu passado”. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 32).

⁴¹ “O caráter que revestia a missão da hermenêutica histórica era precisamente refletir sobre a tensão que existe na relação entre a identidade da coisa comum e a situação mutável na qual a coisa deve ser compreendida”. (GADAMER, 2004, p. 408).

identificar o que é estável dentro da mutação? Certamente não é a matéria ou a imagem, *mas no nosso entendimento, é a forma ou o significado que, a cada geração, uma sociedade transmite à outra tendo como base o objeto*. A identidade se conserva na repetição e no uso diferenciado que se faz do bem patrimonial e não na sua imutabilidade, posto que uma grande imutabilidade pode até fazer o bem patrimonial se distanciar da sociedade que o abriga.



PARALELO 5.2: Na cultura japonesa, a impermanência deve ser agregada ao patrimônio, fazendo com que muitas vezes a pátina – que é a clara representação da impermanência - seja até mais respeitada do que a renovação, como ocorreu no caso da “restauração” do Templo Kinkakuji (templo de ouro), em Kyoto, onde o douramento, novo, dos detalhes decorativos fosse considerado “desrespeitoso”. Construído nos fins do Século XVI, no projeto original seria todo coberto de folhas de ouro, o que só veio a acontecer com o templo já reconstruído, na década de oitenta. A relação dos japoneses com a pátina (*sabi*) é de profunda reverência, pelo entendimento que ela revela um valor agregado pelo tempo.

FIGURA 5.6: Templo de Kinkakuji (Fonte: <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics/>)

A resistência à transformação, num primeiro momento, portanto, poderia estar associada ao medo da perda do si-próprio, mas transformar-se, na realidade, é exatamente a maneira de exercer o si-próprio, isto é, se não nos transformamos, estamos perdendo a nossa individualidade, perdidos em mundo congelado. É próprio da *pre-sença*, portanto, o transformar-se, pois a continuidade do ser se dá na transformação. O medo da perda faz com que, para nós ocidentais, a continuidade seja entendida antes como permanência do que como movimento, que a transformação seja entendida como uma ameaça antes do que como o alcance a outras verdades. Isso se reflete no *modo impessoal* que coloca na permanência a sua sobrevivência e, por esse modo de pensar, vê as coisas todas como contínuas, seja o tempo (ver a metáfora do *rio* em Merleau-Ponty), seja a História (cujas continuidade Foucault também rebateu). Para o pensamento ocidental, segundo alguns autores, a “continuidade histórica constitui a forma de existência da cultura”⁴², enquanto para os orientais, no nosso entendimento, é o contrário: a existência da cultura é que possibilita a continuidade da História. E, complementamos, a essência da cultura é, exatamente, a transformação.

PARALELO 5.3: Para a cultura ocidental, segundo o princípio de *reflexividade* cunhado por Jeudy, perder seu patrimônio equivaleria a se perder a ordem simbólica da cultura em que se está imerso. As culturas orientais, especificamente o Japão, não têm necessidade da permanência do bem, pois se reconhecem como uma cultura em constante transformação, o espelho da própria cultura é dado sem a necessidade da permanência, no reconhecimento de que ela faz parte do próprio viver cotidiano. Para os japoneses não existe risco de se perder a sua própria continuidade e sua identidade com a perda de seu “patrimônio”, pois “[...] a identidade cultural não tem necessidade de ser representada ou reivindicada, ela está lá e manifesta-se de maneira soberana. O princípio da atualização do passado não vem salvar as identidades ameaçadas, ou de uma ordem simbólica que é suscetível de se desestruturar sob a pressão da globalização”. (JEUDY, 2005, p. 22).

A preservação na nossa cultura, portanto, está fortemente associada a uma necessidade de autoconservação. Essa autoconservação se revela sob várias faces, desde o sentido psicológico (sem as referências, “eu” não posso “existir” e, no caso de nossa cultura, elas estão centradas fortemente nas coisas materiais) até o sentido de que sem meu passado não sou ninguém (e daí também a importância de “materializar” o passado, evitando-se a todo custo a profanação do documento histórico). No entanto, sob o manto dessas necessidades básicas, o que se verifica é uma série de contradições que se revelam sob diversas formas, seja no predomínio excessivo do modo impróprio, seja na negação das transformações que são inerentes à vida e à própria cultura, seja nas transformações que, à guisa de preservar, retiram o significado maior do bem e sua inserção na dinâmica da vida.

PARALELO 5.4: No Japão não há sentido na duração das coisas materiais, pois ela não corresponde à realidade da vida. Como vimos no caso de Ise, como de resto de vários templos do Japão, o processo de reconstrução não profana o sentimento de autenticidade. Lá, “[...] a concepção ocidental de uma conservação monumental que resista às metamorfoses temporais não tem razão de ser: o que se faz de forma idêntica pode se refazer indefinidamente [...] O desaparecimento em si não tem, pois, sentido, uma vez que o que dura só pode durar na medida em que retoma sua própria forma”. (JEUDY, 2005, p. 61).

A tradição de preservação no Brasil incorpora muitas dessas contradições. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves (GONÇALVES, 1996), ela teria sido edificada sobre o medo da perda e sob a necessidade de se construir um projeto de nação e, segundo Vera Millet, fortemente marcada pelo controle governamental e econômico. Essas atitudes acabam por levar a um desequilíbrio entre o bem patrimonial e a vida cotidiana e continuada: ao invés do bem se assentar com serenidade no transcorrer da vida, é claro exercendo sua função referencial como sempre, ele se superexpõe e se torna espetáculo, portanto, à parte da própria seqüência “natural” dos acontecimentos, afinal, “o que está

⁴² Segundo Ranke, que assim distingue o sistema ocidental do oriental (Conf. GADAMER, 2004, p. 284).

em vias de desaparecer deve ser magnificado” (JEUDY, 2005, p. 27). *Ao se fazer assim, ele também magnifica certos significados “selecionados”, “fechando” neles a compreensão da obra preservada e criando uma distância entre ela e o seu fruidor.*

3.2. IMANÊNCIA E RELAÇÃO

Outro ponto importante que se dá em decorrência da ilusão de perenidade é de que o objeto patrimonial é a imagem congelada do passado. Como imagem, ela teria, portanto, uma imanência própria que a desvincularia do fruidor, possuindo em si as propriedades necessárias para gerar sempre a mesma mensagem. Ora, já vimos que, com relação a essa concepção, a Arquitetura se contrapõe, pois ela não é a imagem do passado, mas *ela é em si, no seu exercício*. A percepção/ compreensão se instala na fruição do corpo no patrimônio. Examinar esse aspecto é, portanto, de fundamental importância. Fruir o patrimônio arquitetural não é apenas percebê-lo como um documento de época ou uma obra de arte apenas “histórica”. Na realidade, ele é um elemento de interação reflexiva com o fruidor, seja pela consciência histórica ou artística, seja como estímulo à compreensão do modo próprio. Essas indagações abrem espaço para uma outra de conteúdo essencial para a fenomenologia: O que é fazer o patrimônio *pre-sente*? . Como é experimentado o patrimônio? Como um interior? Como transcendência? Como proximidade ao grupo cultural? Convém lembrar aqui também alguns aspectos ligados ao caráter do exercício da *pre-sença* que está e é “no” mundo, no ser-em. Ou seja, a *pre-sença* se dá no exercício da relação, dentro da espacialidade, aonde as coisas lhe vêm ao encontro.

É a partir da sua relação com o mundo, portanto, que o ser o ordena⁴³ e é a partir desse entendimento que é possível compreender porque o espaço e as coisas não são imanescentes, elas *sempre* pressupõem a presença:

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo na medida em que o ser-no-mundo constitutivo da *pre-sença* já descobriu sempre um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se estivesse num espaço. É o “sujeito” entendido ontologicamente, a *pre-sença* que é espacial em sentido originário. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 161).

⁴³ “Enquanto ocupação com o mundo numa circunvisão, a *pre-sença* pode tanto ‘arrumar’ como desarrumar e mudar a arrumação, e isso porque o arrumar, entendido como existencial, pertence ao seu ser no mundo.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 160).

Como uma transição entre a tensão imanência/ relação e a seguinte, verdade/ leitura, cabe trabalhar um pouco a idéia de *transmissão*, até mesmo para superar uma possível confusão que a idéia brandiana correlata poderia causar de que seria possível através da preservação e do restauro, uma transmissão “neutra”, independente da cultura e da tradição⁴⁴. Benjamin e Osborne trabalham o conceito de *transmissão*, comparando o pensamento de Heidegger e de Benjamin, ambos convergentes para o fato de que a História não é um ato progressivo e nem o presente um herdeiro incontestado do passado. A partir dessa convergência constata-se:

Enquanto o Iluminismo e o antiiluminismo conferiam à tradição o sentido de transmissão, Heidegger e Benjamin recuperaram seu sentido traiçoeiro e perigoso de uma rendição potencialmente destrutiva. O ato de “entregar” destrói o objeto cedido; não é de modo algum um “meio”, muito menos um meio “neutro”, para a transmissão do passado para o presente. Como ambos reconheceram em 1916, a tradição é não só o que é transmitido num dado tempo como também a outorga desse tempo, ele próprio na distinção entre passado e presente ao mesmo tempo que os supera ao entregá-los um ao outro; ela tanto funda quanto pressupõe o tempo que tem lugar. Como Heidegger e Benjamin mostraram em 1916, a tradição é um fenômeno paradoxal, e até destrutivo, caracterizado por uma transmissão que ao mesmo tempo excede ao que é transmitido e é por ele contida. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 29).

Assim, toda transmissão ao presente seria também uma forma de destruição do passado, resultando, portanto, numa quebra da autenticidade daquilo que é transmitido, pelo menos naquela autenticidade “pura” ou a uma suposta plenitude “original” da obra de arte⁴⁵.

3.3. VERDADE E LEITURA

Como um desdobramento da tensão anterior, temos que a materialidade e a imagem, por serem concretas e “dadas” aos sentidos ensinam a idéia de que, por serem assim, são a expressão da verdade (conforme também discorreremos nos Capítulos 1 e neste). Vimos

⁴⁴ Relembramos aqui o axioma de Brandi, já citado anteriormente, segundo o qual “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1988, p. 15).

⁴⁵ “Duas coisas emergem do processo de ‘vir ser e desaparecer’: uma é o objeto ou evento que vem e vai, e a outra é a vinda e ida de objetos e eventos, sua tradição. Para Benjamin, o preço que se paga para se tornar um objeto de tradição é a inautenticidade e a imperfeição; tal objeto nunca pode estar autenticamente ali, integral em si mesmo, uma vez que só está ali graças ao fato de ter sido transmitido pela tradição. Sua emergência já é sempre o seu desaparecimento – o local da tradição não é um lugar onde passado, presente e futuro são reunidos para uma ação resoluta, mas um lugar onde o presente é obsedado não só por seu passado como também por seu futuro de vir a ser passado. É um lugar de luto.

que as acepções de verdade são diversas, mas grande parte delas se assenta na idéia de que a verdade seria imanente do objeto e se daria sob duas formas: a primeira pela própria materialidade do objeto e a segunda pela leitura supostamente direta que dele fazemos (e em alguns casos comprovada por um aparente método “científico”⁴⁶). Ambas colocam o objeto como um incontestável testemunho da história, sobre o qual não pesam dúvidas e por isso ele seria patrimônio. Também já discutimos a impossibilidade de uma leitura pré-definida da imagem, impossibilidade esta dada pela abordagem hermenêutica, segundo a qual, pela imagem e pelo texto, a verdade não se apresentaria inquestionavelmente à nossa compreensão. Esse perigo se manifesta tanto na visão pragmática que entende aquilo que se vê como literal, ou seja, com significado fechado, quanto na compreensão baseada em um suposto conhecimento histórico sobre o objeto que leva à congenialidade ou à sua inquestionável verdade (“compreender um objeto melhor do que ele próprio se compreendeu” - GADAMER, 2004, p. 263). A consciência hermenêutica “sabe que não pode estar vinculada à coisa em questão ao modo de uma unidade inquestionável e natural, como se dá na continuidade ininterrupta da tradição” (GADAMER, 2004, p. 390).

Dessas discussões resultou que os objetos que sobreviveram à torrente do tempo são, na realidade, aquilo que foi selecionado para ser passado ao futuro, portanto fruto intencionado de uma sociedade que queria ser lembrada de certa maneira, afinal a História é uma versão do fato, não o fato em si⁴⁷.

Mas as duas impossibilidades, a da objetividade da história e a da imanência da imagem, persistem apesar da relatividade cultural e social e acabam por gerar uma tensão entre verdade e leitura que afeta substancialmente as práticas de preservação.

Aqui a origem e seus objetos jamais podem atingir a autenticidade, estando sempre em dívida com algo que não se revela”. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).

⁴⁶ “A ciência é, na atualidade, a ferramenta privilegiada para alcançar o Conhecimento Verdadeiro, e os conhecimentos sancionados por meios científicos estão dotados de um ‘maior fundamento moral...’ (Tagle, 1999)”. (VIÑAS, 2003, p. 129).

⁴⁷ “A história que consensualmente recebemos não é completamente certa, mas boa parte dela é extremamente segura e estável: passou pela prova do tempo e das vicissitudes produzidas por pontos de vista opostos: a achamos crível não porque nós mesmos comprovamos as provas documentais, mas porque também temos tido confiança na reputação daqueles que as comprovaram. A história se verifica tanto pela confiança acadêmica quanto por seus conteúdos canônicos; ‘aceitamos considerar a outros – ao menos a alguns – como transmissores da verdade’ (Lowenthal, 1996) [...] A história resulta ser um produto histórico e sua aplicação exclusiva como referente universal na tutela resulta questionável. (Morente, 2001).” (VIÑAS, 2003, p. 99 e 121).

Para entendermos as suas formas mais usuais partimos da disjunção entre História e patrimônio revelada por Lowenthal:

A história e o patrimônio transmitem coisas diferentes a audiências diferentes. A história conta a todos os que querem ouvi-la o que ocorreu e como as coisas chegaram a ser o que são. O patrimônio se baseia em mitos de origem e continuidade, conferindo a um grupo prestígio e objetivos comuns. A história se engrandece quando seu conhecimento se propaga; o patrimônio se vê diminuído e degradado quando se estende. A história é para todos, o patrimônio somente para nós. A história não é completamente aberta - os investigadores protegem suas fontes, os arquivos se fecham, aos críticos se nega o acesso aos documentos e os erros são esquecidos. Mas a maior parte dos historiadores condena a ocultação. Ao contrário, as mensagens do patrimônio estão restritas aos eleitos. [...] o patrimônio se baseia em regras tribais que convertem cada passado em uma posse exclusiva e secreta. Criado para gerar e proteger interesses de grupos, somente nos beneficia se o isolamos dos demais. Compartilhar, ou inclusive mostrar, um legado histórico aos demais diminui suas virtudes e poderes. [...] Ser do clã é essencial para sobrevivência e bem estar de um grupo. (Lowenthal, 1996) (VIÑAS, 2003, p. 143-144).

A partir dessas constatações, Para Lowenthal, a preservação do patrimônio se acomoda ao uso que se faz dele mediante três operações fundamentais e interligadas: uma *atualização* (no sentido de se impor imagens e valores a personagens do passado); uma *melhora* (que destaca aquilo que mais se considera hoje) e uma *exclusão* (o que, ao contrário da anterior, consiste em “esquecer” aquilo que hoje não é apreciado) (VIÑAS, 2003, p. 146).

4. Conclusão

O que efetivamente se preserva, então? A matéria, a cultura, a expressividade artística? Por sua especialidade e pela gama de significados que incorpora, o patrimônio é um ser *simplesmente dado* que tem caráter de *ser-vivo* como *modo* de ser de uma *pre-sença*. A preservação permite a *não-morte* objetivamente. É importante lembrar, por exemplo, que através da cultura, do imaginário coletivo e das demandas da época, a mesma sociedade que pressiona para conservar pressiona para mudar usos e significados. Assim, do ponto de vista da fenomenologia, a questão do cuidado com o *finado* (que embora efetivamente destituído da *pre-sença* também não é completamente um objeto) talvez possa ser elaborada, *conciliando a sobrevivência da cultura (ainda que incorporando a sua dinâmica) com a liberdade da arte, preservando a sua presença. O que se preserva, portanto, é a presença do bem histórico*⁴⁸. *Esta presença do bem*

⁴⁸ Que aqui não se confunde com a *pre-sença* do ser, por ser o bem histórico destituído da existencialidade característica das estruturas humanas.

histórico é constituída pelo par existência física e acontecimento, à mão da pre-sença, como ser simplesmente dado, mas em modo especial.

O que se preserva, portanto, não é:

- O bem “intocado”, pois se o não tocarmos ele se degrada e, ao nele tocarmos, acabamos por modificá-lo;
- A matéria “original”, como aparece no paradoxo da Nau de Teseu;
- A forma “congelada” do bem, posto que é impossível parar a ação do tempo e de cada geração sobre o bem;
- Uma suposta “verdade” histórica, posto que esta não existe objetivamente;
- O seu momento “original” de criação, posto que esse já passou e só poderia ser acessado por uma suposta congenialidade, esta também impossível;
- A intervenção apenas na matéria, sem com isso intervir na dimensão imaterial;
- A redução de seus significados ou de sua complexidade como acontece na sua “magnificação” ou apenas na manutenção do senso comum, posto que isto a coloca como um exemplar desvinculado do cotidiano da vida e, portanto, desprovido de seu sentido maior;
- E nem se dá através de um método exclusivamente científico, universal e neutro (que pende para o lado do objeto), mas também não tão aberto que desconsidere elementos compartilhados coletivamente (o que penderia para o lado do sujeito) e nem se faz a partir de um entendimento “globalista”, onde o objeto artístico é entendido de maneira global, sem levar em consideração as especificidades de cada expressividade artística.

Este entendimento de preservação tem sido baseado em uma série de corolários que vimos desenvolvendo até aqui e que podem ser lembrados, resumidamente, como sendo o quê se preserva, portanto:

- A “existência” do bem patrimonial, na sua capacidade de se fazer presente;
- A sua capacidade de pontuar a existência, referenciando-a, a sua especialidade no espaço e no tempo;
- A sua capacidade de nos atrair e possibilitar um *pro-jeto*;
- A fruição do presente instituída pela memória e as possibilidades abertas pelo passado: não é o retorno ao passado, mas a sua vivência no presente;

- A abertura de significados que a obra de arte (e de resto, mesmo o bem patrimonial não dotado de caráter artístico) “fixou” na matéria e no lugar e não apenas pelas características objetivas (formais e físicas) do objeto, portanto as suas dimensões material e imaterial;
- A identidade em transformação: a capacidade de mudança do bem, mantendo o equilíbrio dos modos pessoal e impessoal, dentro da dinâmica do tempo e da cultura;
- O respeito à expressividade própria de sua modalidade artística;
- A expressividade artística que está no acontecimento arquitetural, na sua verdade aberta à *pre-sença* e não o seu momento original de criação, nem uma suposta imanência da imagem;
- O mundo instituído pela obra arquitetônica e a sua ordem físico-espacial que articula a apropriação do lugar, também esta não “congelada” no tempo de sua criação, mas servindo ao homem contemporâneo;
- A *manualidade* do objeto arquitetônico como uso e apropriação contemporânea;
- O respeito à autonomia da obra, entendendo-a como algo que é em si e não mero suporte para modificações que destruam sua coerência no processo de re-significação contemporânea da obra.



FIGURA 5.7: A praça onde Joana Darc foi queimada em Rouen: o significado do lugar permanece, embora as edificações não mais existam. Para resguardar o simbolismo e a imaterialidade do lugar, o novo agenciamento espacial faz conviver, no mesmo local, o mercado (referência histórica do lugar antigo onde o ato da execução tradicionalmente se realizava) e a igreja (referência à sacralidade que a imagem de Joana Darc passou a ter) (Foto: Flavio Carsalade).

CAPÍTULO 6

RESTAURAÇÃO

Aqui se pretende uma investigação profunda do conceito de Restauração, um de nossos focos de investigação, visando superar pré-conceitos e lançar novas luzes sobre ele.

Após o exame do conceito de preservação, resta-nos que a grande dificuldade epistemológica do restauro está na evanescência de seu objeto de aplicação. Afinal, a que se aplica o restauro? O que se restaura? A palavra *restaurar*, de origem latina, traz consigo a idéia de recobrar, reaver, recuperar, recompor. Ora, pelo que vimos até agora, estas são ações impossíveis com relação ao bem patrimonial, posto que, ao intervirmos na sua matéria, seja na sua estrutura ou na sua aparência, não o estamos recuperando, mas modificando-o; isto sem contar o fato de que, pela ação da tradição, ele já nos chega alterado e, pela ação cultural, tematizado e com sua significação “original” perdida. Além do mais, preservar e restaurar, apesar de serem conceitos interligados, não são exatamente ações associadas e nem sempre complementares, pois restaurar significa intervir em um bem, ao passo que preservar significaria apenas, a princípio, a sua transmissão através do tempo. A interligação biunívoca entre as práticas de preservação e restauração, portanto, só teriam sentido se para a transmissão do bem - e o seu vigor no presente – fosse indispensável a sua recuperação, o que já vimos não ser também sempre necessário. A ação de restaurar, portanto, se aplica apenas quando há um objetivo precípuo de superar a destruição causada na transmissão daquele bem que, sem a ação do restauro, perderia totalmente o seu potencial de significação¹. Restaurar, portanto, parece ser uma ação interventiva que visa recolocar o bem patrimonial no jogo do presente através da recuperação de suas próprias perdas e é, portanto, sempre um processo de re-significação e daí uma re-criação que se faz sobre a matéria que conseguiu sobreviver ao tempo.

Essas premissas poderiam nos dar a ilusão de que, então, ao desaparecer efetivamente o objeto do restauro, se desapareceria também o seu objetivo, o que, é claro, não faz

¹ O que também já vimos, através de Riegl, ser impossível, pois mesmo uma ruína é prenhe de significados.

sentido. Essa digressão nos leva a compreender, então, que a ação de restaurar está presente na dimensão existencial do ser, mas deve ser repensada mais quanto aos seus objetivos do que quanto aos seus objetos (sobre os quais a História da Restauração sempre versou). No entanto, não é pelas dificuldades epistemológicas relacionadas ao objeto do restauro que estariam liberados os limites de ação do restaurador. Essas dificuldades só nos mostram que, na realidade, ao aprofundarmos nossa investigação sobre patrimônio, preservação e restauro, não estamos “reduzindo” a aplicabilidade desses conceitos, mas ampliando-os e com isso, também redimensionando o “objeto” do restauro. É essa a tarefa que se nos apresenta neste momento e convém começarmos por algumas distinções conceituais importantes que se dão, por exemplo, entre preservação e restauro ou entre conservação e restauro, dentre outras.

1. Conservação e Restauração

A idéia de preservação como é concebida pelo senso comum se liga à possibilidade de conservação do bem na sua capacidade plena ou com a mínima deterioração possível, o que nos remete, é claro, quase que intuitivamente, a vários níveis de ações preservativas, onde a restauração seria apenas uma delas. No limite, a melhor forma de preservação seria similar àquela que nos referimos anteriormente usando como exemplo a conservação do papel, ou seja, com uma espécie de redoma sobre o bem, a qual o protegeria de qualquer intempérie ou ação do tempo. É claro que essa situação limite também impediria a sua fruição e, portanto a sua presentificação, a qual é a função maior do patrimônio. O paradoxo da redoma indica bem que o objetivo da preservação do patrimônio não é a eternização do bem, mas sua presença utilizável através dos tempos.

É dessa discussão que emerge, então, aquele que parece ser o primeiro consenso entre os técnicos da área: que a conservação é preferível sobre qualquer outra das formas de preservação. Vamos investigar esse consenso, mas não sem antes adiantar uma questão que o liga ao paradoxo da redoma: será que só conservar permitiria o uso contemporâneo desse bem? Este uso a que nos referimos deve ser entendido de forma ampla, incluindo os significados que o bem desperta e a liberdade responsável de quem faz uso do bem. Sobre a dimensão da liberdade Merleau-Ponty recupera a sua

importância para a *pre-sença*, mas a entende também de forma responsável, se aproximando dos limites que, na introdução deste capítulo, sugerimos ser necessária no lidar com o bem patrimonial, mas que, no entanto, não exclui as tensões que esse trato traz consigo:

A própria noção de liberdade exige que nossa decisão se entranhe no porvir, que algo tenha sido feito por ela, que o instante seguinte se beneficie do precedente e, sem ser necessitado, seja pelo menos solicitado por este. *Se a liberdade é a liberdade de fazer, é preciso que aquilo que ela faz não seja desfeito a seguir por uma liberdade nova.[...] Era Descartes quem dizia que a conservação exige um poder tão grande quanto a criação, e isso supõe uma noção realista do instante.* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 586, grifos nossos)

A observação de Merleau-Ponty nos sugere uma suspeita sobre a neutralidade que o senso comum coloca como sendo inerente ao processo de conservação. Na realidade, os próprios teóricos do restauro, embora defendam sempre a conservação como preferencial, percebem que ela não é tão neutra assim. A princípio, a *conservação* é entendida como uma atividade cuja função precípua seria *evitar* (ou prevenir) a deterioração do bem. Essa conservação pode ser realizada de duas formas: uma sobre o ambiente ao qual está exposto o bem (e cujas características poderiam agravar ou não seu deterioro), a qual comumente chama de *conservação preventiva* - apesar da redundância de que toda conservação é, por definição, preventiva; outra, a conservação que se faz *sobre* o próprio bem, como a aplicação de vernizes ou antioxidantes, por exemplo. Seja de uma forma ou de outra, nenhuma conservação tem eficácia de 100 % e muitas vezes elas podem até mesmo causar a deterioração que se quer evitar². Assim, uma aspiração mais realista quanto à conservação, em qualquer uma de suas duas modalidades, é sempre a de ter o menor número de alterações durante o maior tempo possível. Sob outro ponto de vista, especialmente na segunda modalidade - e porque esta incide diretamente sobre o bem - a conservação muitas vezes se confunde com a restauração, como por exemplo, no caso das pinturas, quando se procede a um re-entelamento que recupera deformidades da tela ou, no caso do papel, quando se recupera sua condição física, ou ainda no caso de pinturas murais, onde se trabalha diretamente sobre o reboco. Para Viñas, o que diferenciaria conservação de restauração seria o critério de perceptibilidade da intervenção:

² Viñas cita o caso das pinturas de Cimabue na abóbada da capela de São Francisco de Assis que desmoronaram quarenta anos depois provavelmente em decorrência de uma operação mal empreendida de conservação (VIÑAS, 2003, p. 19).

[...] A palavra *conservação* é empregada para referir-se à parte do trabalho de Restauração que não aspira a introduzir mudanças *perceptíveis* no objeto restaurado; ao contrário se fala de *restauração* para referir-se à parte do trabalho de Restauração que tem por objeto modificar os traços perceptíveis do objeto. A conservação pode resultar perceptível, mas somente se ela é tecnicamente inevitável ou aconselhável: assim os reforços exteriores do Coliseu de Roma, ou a laminação de papéis muito debilitados que são recobertos por outras folhas de papel ou de plásticos de um ou outro tipo são operações de conservação, ainda que resultem claramente perceptíveis para qualquer um. (VIÑAS, 2003, p. 22).

Para La Regina, restaurar ou conservar é sempre uma questão dialética e atual. Ela tem seus primórdios no pensamento do inglês John Ruskin (1819-1900), para quem toda restauração seria sempre uma forma de destruição, sendo por ele admitida apenas – e eticamente – a conservação³. Segundo Ruskin, as marcas do tempo fazem parte da dignidade do envelhecimento da matéria, do respeito ao passado e, portanto, o restauro seria uma tarefa impossível⁴. É claro que o pensamento de Ruskin tem origem e ligação profunda com o seu tempo e lugar, a Revolução Industrial e a Inglaterra, uma sociedade injusta e com rápidas transformações. Em uma situação como esta, o restauro poderia, inclusive, autorizar substituições e “renovações” às quais Ruskin se opunha. Mas, apesar de datada, a oposição colocada por Ruskin extrapola a sua localização temporal, pois remete a questões filosóficas e metodológicas maiores, permanecendo, portanto, até os dias de hoje, sob diferentes formas. Prova disso é a eterna discussão filosófica sobre a questão da verdade, o real pano de fundo de toda a reflexão ruskiniana presente nas “*Sete Lâmpadas*”. Na obra, a questão moral é decisiva para a sua abordagem e, para essa moral, o compromisso com a verdade é fundamental: “nada pode ser belo se não é verdadeiro”. Para Ruskin, portanto, o restauro “falseava” a verdade do ser da obra de arte, roubando o seu ciclo vital natural e impondo sobre ela uma série de ações que não seriam dela na sua origem.

PARALELO 6.1: A idéia de que o passado pertence ao passado é recorrente no imaginário do ser humano. Para Ruskin, os monumentos do passado pertencem ao passado, “[...] não temos direito de tocá-los. Não nos pertencem. Pertencem em parte aos que os construíram e em parte as gerações que hão de vir após. Os mortos têm ainda direito sobre eles e não temos o direito de destruir o objeto de um trabalho ainda que seja um reconhecimento do esforço realizado, ainda que seja a expressão de um sentimento

³ “Pois tendes cuidado com vossos monumentos e não tereis tão cedo a necessidade de repará-los.” (RUSKIN, 1955, p. 184).

⁴ “Não é possível restaurar um edifício como não é possível ressuscitar os mortos: aquele espírito que é dado somente pela mão e pelo olho do executor não pode ser reinvocado. Um outro espírito pode ser dado por um outro tempo e passa a ser um novo edifício; mas o espírito do executor morto não pode ser reclamado e ordenado a ser dirigido por outras mãos e outros pensamentos.” (GIOENI, 2002, p. 48).

religioso, ainda que seja outro pensamento qualquer que eles tenham querido representar de um modo permanente ao levantar o edifício que construíram.” (RUSKIN, 1955, p. 185).

É curioso, no entanto, que mesmo para o passado estar vivo, afinal os edifícios *ainda* “pertencem” aos mortos, é preciso que ele se presentifique *na vida*, ou seja, a morte só encontra vida no presente, como nos mostra Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1980, p. 43) no poema “Carmo”:

Não calques o jardim
nem assustes o pássaro.
Um e outro pertencem
aos mortos do Carmo.

Não bebas nessa fonte
nem toques nos altares.
Todas estas são prendas
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos
ou no ouro da talha,
olha: o que está vivo
são mortos do Carmo.

A outros homens do seu século, a posição de Ruskin parecia imobilista, no sentido de que a obra de arte e o documento histórico não poderiam se perder, afinal de contas, os períodos precedentes, tais como o Iluminismo e o Enciclopedismo os haviam resgatado de forma indelével. Entendendo o ponto de vista de Ruskin, mas também preocupado com a vigência da herança histórica e artística, surge a presença de Camillo Boito (1835-1914), engenheiro, arquiteto e historiador de arte, que também vê na conservação uma forma de resolver a questão de maneira “científica”. O raciocínio pragmático de Boito também se adequava perfeitamente ao espírito de sua época, levando-o inclusive à ilusão de que poderia resolver os problemas da arte através do método das ciências. Esse método, aplicado ao restauro, se fazia de maneira clássica: primeiro uma avaliação do problema, depois uma sistematização classificatória (baseada, é claro, em generalizações), gerando uma lista de procedimentos aplicáveis. Assim sendo, baseado nas formas dos diferentes períodos históricos, Boito sugere três formas principais de restauro: o *restauro arqueológico* (que se refere à Antiguidade, especialmente às ruínas, às quais restariam apenas ações de consolidação e estabilização), o *restauro pictórico* (reservado aos edifícios medievais, privilegiando-se a sua aparência de “antigos”, mas com todos os reforços necessários, ocultos sempre que possível) e o *restauro arquitetônico* (para os edifícios do Renascimento em diante, os quais deveriam ser completados sempre, mas com outros materiais, para manter sua autenticidade). Ao privilegiar a autenticidade do documento e o método, Boito se aproximava do homem

de ciências de seu tempo, imerso no espírito positivista que lhe caracterizava. Mas ele era também arquiteto e, nessa condição, também sofria influência do início da modernidade arquitetônica, a qual se orgulhava da sua diferenciação estilística radical e procurava se afirmar por contraste, fazendo com que, portanto, o modo do *restauro arquitetônico* de explicitação da intervenção contemporânea fosse duplamente validado pela ciência e pela Arquitetura. Essa solução parecia resolver também a problemática colocada por Ruskin e parecia apontar inquestionavelmente para a conservação, entendendo Boito que seria sempre melhor consolidar que reparar e depois reparar que restaurar, a não ser que o seu novo uso, enfim (?), demandasse a restauração⁵. Mas, no entanto, mesmo ele próprio reconhecia que, se teoricamente era fácil distinguir a conservação da restauração, na prática isso não era tão fácil assim⁶, mas que, no entanto, enquanto a conservação respeitava a dimensão histórica do bem, pelo restauro se abria a porta para a invasão na sua “verdade” histórica. Retorna-se, portanto, à questão da verdade, aquela que assombra a história do restauro desde sempre. A atitude empirista de Boito e sua solução simplista de marcação ostensiva das intervenções não resolvem o problema, embora seu procedimento, ao tentar trazer o método científico ao restauro, tenha trazido contribuições importantes como a documentação de todo o trabalho de restauração, a conservação das peças substituídas em locais próximos e a datação das intervenções. No método de Boito não se resolve, no entanto, a tensão entre a estética e a História, como veremos no próximo item.



FIGURA 6.1: Arco de Tito (Restauro de Stern e Valadier, 1817-1824): nas partes reconstituídas foram usados um mármore diferente e formas simplificadas, de maneira a distinguir claramente o original da intervenção. (Fonte: MARCONI, 2004)

⁵ “Os monumentos arquitetônicos, quando seja demonstrado incontestavelmente a necessidade de inteir, devem ser mais *consolidados* que *reparados*, mais *reparados* que *restaurados*; em cada modo se deve com o máximo estudo rechaçar acréscimos e renovações.” (Camillo Boito conf. LA REGINA, 1984, p. 38).

⁶ “A distinção entre as duas palavras, que em uma primeira abordagem parece evidente e facilmente perceptível mas, na realidade do trabalho, se mistura. Em geral nós que raciocinamos sobre a arte e a temos como fundamento, falamos bem sobre elas e as praticamos mal; mas nenhuma coisa é talvez tão

É exatamente nessa tensão que os defensores da conservação se apóiam para iniciar sua defesa para essa forma de atuação sobre o bem patrimonial e radicalizar contra qualquer forma de restauro. Para eles só o que se pode efetivamente realizar é a conservação da matéria, nunca o restauro. O maior defensor dessa corrente na contemporaneidade é o italiano Marco Dezzi Bardeschi. Para ele,

[...] hoje, ainda mais que no tempo de Boito e do seu diálogo imaginário intelectual proromântico a um pretense novo filólogo, a palavra de ordem deve ser “conservar, não restaurar”. (BARDESCHI, 2000, p. 67).

Para ele, restaurar, na realidade, é um refazer e essa constatação seria respaldada pela própria história do restauro, desde seus primórdios⁷. A idéia mesma de restauro arquitetônico é também para ele impossível, pois os novos usos dos prédios restaurados são outros, os materiais são outros e, grande parte das vezes, a própria imagem original não existe mais. Assim, se todo restaurar é um refazer, a única possibilidade autêntica de transmissão do passado para o presente e o futuro estaria na *conservação* da matéria e aí o conceito de conservação é lançado a um nível ainda mais alto, não se restringindo apenas ao *tratamento conservativo*, mas se confundindo com a própria noção de *preservação*, ou seja, preserva-se apenas aquilo que existe *realmente*, ou seja, a matéria⁸. Ao se priorizar a conservação radical da matéria, não existiria uma *meia conservação*. O problema de fundo da preservação do bem patrimonial seria, portanto, a conservação integral da matéria que nele resta, sem nenhuma ação restaurativa, mas sim de manutenção dessa mesma matéria, quando muito agregando mais matéria, mas nunca a subtraindo⁹. A conservação integral da matéria perseguida influi nas próprias técnicas

difícil de operar e tão fácil de raciocinar quanto o que se refere ao restauro .” (Camilo Boito conf. LA REGINA, 1984, p. 43).

⁷ “Os contatos com a tradição vinham cortados sem lamento. Os cortes com os precedentes históricos tornavam-se definitivos: utilizava-se toda a bagagem da historiografia da restauração como refazer – dos latinos a Quatrèmerie de Quincy – parece que a reflexão experimental sobre a técnica de consolidação inaugurada no décimo livro do *De Re aedificatória* de Alberti, vinha, de um só golpe esquecida. A palavra restauro torna-se essencialmente uma arma ideológica do arquiteto, uma lâmina eficaz para colocar-lhe nas mãos um poder para reconstruí-lo e para modificá-lo (‘restaurar um edifício’ – proclamava a propósito Viollet – ‘não é conservá-lo, mas repará-lo ...’).” (BARDESCHI, 2000, p. 21).

⁸ “Restaurar um tecido edificado (*fabricca*) significa, antes de tudo, conter a decadência estrutural, seu estado precário e a degradação biológica, saber conservá-lo, não simplesmente em imagem mas na sua estrutura física real, nos componentes matéricos que constituem o contexto específico irrepitível, único, individual, somente no qual consiste a *autenticidade* mesma da obra.” (BARDESCHI, 2000, p. 53).

⁹ “O problema de fundo do restauro (arquitetônico ou não) é hoje, portanto, garantir a efetiva conservação do estado de fato no qual a obra chegou até nós e, com isso, a transmissão integral do tecido edificado que

utilizadas, não se admitindo a solução proposta por Boito, por exemplo, no *restauro medieval*, de ocultamento do elemento estabilizador. Na mesma linha de que a autenticidade do objeto existe na forma que ele se apresenta, a conservação para Bardeschi também se dá a partir de como a matéria efetivamente se apresenta e a sua conservação também deve ser clara, sem os subterfúgios do escamoteamento, o que para ele teria o efeito de um embalsamento¹⁰.

Na linha desse pensamento, que considera “original” aquilo que se nos apresenta, como se nos apresenta, é claro que todo *restauro* é uma forma de mutação, não importando sua qualificação (estilístico, histórico, crítico, filológico, tipológico, etc.). Para reverter essa aceção, só poderia ser aceito hoje um restauro

[...] como atenta e respeitosa obra de conservação, ou seja de manutenção, que quer dizer a propósito, literalmente (como nos recordou própria e etimologicamente Paolo Marconi) garantia de permanência e de não intervenção sem critério e nem uma displacente substituição – reprodução de matéria. (BARDESCHI, 2000, p. 101).

Dessa forma apresentados, os conceitos de conservação e restauração não são sequer complementares, conforme o desejo e a suposta prática de grande parte dos restauradores contemporâneos, expressos como recomendações na própria Carta de Veneza, instrumento guia das práticas de intervenção no patrimônio há décadas¹¹. Essa incompatibilidade, a par das questões técnicas aplicadas, é também, para Bardeschi, verificável do ponto de vista filosófico, pois é “impossível fazer girar ao contrário as pás do moinho da história” (BARDESCHI, 2000, P. 377).

O maior problema apontado para os que advogam essa posição pró-conservação é, bem ruskinianamente, que todo restauro é uma forma de destruição. Para eles, em nome de

a intervenção não pode nem mesmo parcialmente empobrecer: uma última alternativa seria acrescentar, mas nunca subtrair matéria ao contexto, [...]” (BARDESCHI, 2000, p. 72).

¹⁰ “Se é por intolerância que [Marconi] pontualmente denuncia ‘as consolidações mediante uma estrutura oculta, a qual modifica de fato numerosos monumentos, integralmente ou quase, apesar de os ajudar a se manter no seus esquemas estáticos originários’ não podemos mais que estar de acordo com ele, preferindo sempre ao invés do esquema estático ‘original’ aquele atual, isto é o contexto estrutural e físico que nos chega com todos os seus elementos caracterizantes por bem ou por mal e, conseqüentemente, com todas as suas motivações singulares.” (BARDESCHI, 2000, p. 99, se contrapondo a Paolo Marconi, para quem o sistema estático originário seria aquele originalmente pensado pelo autor do projeto e efetivamente construído à sua época).

¹¹ Pela Carta de Veneza, de 1964, segundo BARDESCHI, 2002, p. 134, *conservação* seriam todas as operações que garantissem a efetiva permanência física da matéria e o *restauro* todas aquelas operações que as exigências de uso, de renovação da matéria degradada impõem ao contexto construído para evitar sua ruína e a perda da identidade e da memória.

uma suposta “imagem original”, ou da brandiana “unidade potencial da obra de arte”, se operariam verdadeiras reproduções em “*fac-simile*” à custa às vezes da matéria original, na forma de “superfícies de sacrifício”, partes “autênticas” retiradas à custa de um idealismo inconsistente histórica e filosoficamente. Uma breve revisão das posturas restaurativas pode ajudar nossa compreensão:

- Para o arquiteto renascentista, “[...] o discurso sobre o restauro se pauta, portanto, no seio de uma tríplice ambigüidade: a) uma constitutiva duplicidade etimológica; b) uma querela estilística entre o clássico e o gótico; c) uma pouco inocente atitude na reprodução falsificadora da obra de arte.” (GIOENI, 2002, p. 120). O *restauro pictórico* renascentista de Quatrèmere de Quincy e de Alberti é um refazer e renovar, adequando à estética da época;
- O *restauro estilístico*, cujo maior expoente foi o francês Viollet-le-Duc (1814-1879), cujo pensamento exploraremos com mais vagar mais adiante, pregava a unidade estilística como forma maior de restauro, ainda que a matéria pré-existente tivesse que ser sacrificada em função de uma concepção idealizada do que seria o “correto” naquela forma estilística;
- Os *restausos filológico e tipológico* pregavam, de forma muito similar ao estilístico, uma recuperação da imagem do bem a partir do estudo de casos análogos ou de mesmo período histórico, buscando na indução histórica, a solução mais “provável” ou mais “coerente” para a recuperação desse bem;
- O *restauro moderno* de Boito (1835-1914), também sob o suposto manto da cientificidade, é muito calcado em um empirismo que lhe abre enormes brechas não resolvidas, como é o caso, por exemplo, do impasse sobre qual período do edifício preservar (no caso de um bem que recebeu contribuições de várias épocas), a solução, para ele, seria a opção por um período. Além disso, ao privilegiar a matéria sobre a obra de arte, levava também a uma das mais complexas discussões do restauro, a qual se empreenderá no próximo item;
- O *restauro científico* de Giovannonni (1873-1946) também procurava conciliar as instâncias histórica e artística, mas previa uma complementação quando necessário à melhor expressão artística, a qual, claro, ia muito além da simples conservação;
- O *restauro crítico* de Brandi (1906-1988), por sua vez também colocava a matéria em um segundo plano com relação à obra de arte (é um de seus axiomas que “só se

restaura a matéria”) e, para sua prevalência, permitia uma liberdade maior de intervenção sobre a matéria;

- O *restauro criativo* reconhece as contradições inerentes ao ato de recompor e reutilizar um edifício e seus envolventes teórico-conceituais, reconhecendo que toda intervenção é, na verdade, uma nova criação¹².

De fato, na seqüência da reflexão sobre o restauro, ao longo dos anos, as dificuldades técnicas de trabalhá-lo como um processo científico, objetivo e neutro, tem levado os teóricos a entendê-lo cada vez mais como uma co-criação, levando a intelectuais da estatura de Roberto Pane e Renato Bonelli a falarem sobre um *restauro crítico-criativo*, o que, para os adeptos da conservação pura, seria uma contradição em si, revelada pelos próprios termos que compõem a expressão. Diante disso, para os defensores da conservação “pura”, a única ação sobre o patrimônio que poderia levar legitimamente o nome de restauro seria a obra de conservação, sendo todas as outras, na verdade, ações de transformação, renovação ou inovação.



FIGURA 6.2: Obras de restauro de Bardeschi: a matéria original é preservada quase *in totum* como “único documento histórico”. O resultado final é um híbrido pouco preocupado com a forma anterior (Fonte: BARDESCHI, 1990)

O debate sobre a questão da conservação passa, portanto, da questão técnica e terminológica - onde conservar seria uma ação preventiva e restaurar uma ação interventiva – para uma questão epistemológica mais complexa, ligada às idéias de autenticidade, documento, reutilização, dentre outras que investigaremos a seguir.

¹² “Indicada a necessidade de superar a objetualidade da relação com a matéria do restauro, Carbonara evidencia e reforça o papel da instância criativa na atividade disciplinar, papel que os remanescente de um certo fisiologismo têm indubitavelmente cristalizado no fechamento institucional dos princípios da conservação ‘pura’ e repropõe a oportunidade de ‘reintegrar e conservar o valor expressivo da obra, já que o objetivo a atingir é a liberação da sua verdadeira forma’ (Bonelli).” (LA REGINA, 1984, p. 130).

2. Instância histórica e instância artística

A polaridade restauração-conservação revela em si um dos grandes problemas da intervenção do patrimônio edificado que, submetido à pressão de novo uso, precisa a ele se adaptar e, portanto sofrer alterações. Essas alterações afetam duplamente o documento histórico e a obra de arte e, além dos dois, a relação entre eles, ou seja:

- Quando supostamente seria necessário, para (re)compor a obra, o uso de um elemento novo com a aparência do original, resultando em um falso histórico;
- Quando se procura separar as duas instâncias – de fato indelevelmente unidas – para evitar que uma conspurque a outra;
- Quando se procura associar imagem (ligada à expressão artística) e matéria (ligada ao documento histórico) para facilitar a “operação” restauradora.

Já por essa breve exposição introdutória é possível perceber como o método analítico de separação dos elementos componentes do objeto de estudo é de difícil aplicação para o restauro do patrimônio edificado. Senão vejamos.

2.1. A QUESTÃO DO “FALSO HISTÓRICO”

O problema entre o pré-existente e a intervenção de certa maneira não existia para Viollet-le-Duc (1814-1879). O arquiteto francês entendia o restauro mesmo como um refazer, uma recomposição da unidade estilística (entendendo estilo não como algo apostado à obra, mas sua característica intrínseca), tanto que o seu modo de intervir se tornou conhecido na História do restauro como *restauro estilístico*. Esse modo se baseava em uma concepção idealista, fundada na recuperação da obra inacabada ou deteriorada - ou ainda conspurcada por uma intervenção pouco condizente com o estilo predominante do edifício – através da idéia de que seria possível recompor o bem dentro das normas estilísticas gerais aplicáveis a ele. Lembramos que, à época que Viollet viveu, essa era uma ação perfeitamente possível, como resultado de um conhecimento

cada vez mais codificado e sistematizado, reflexo do iluminismo e do cartesianismo e de toda a ação reflexiva e pesquisadora de várias gerações de arquitetos, dentro da academia.

Apesar de seu próprio trabalho ser fruto dos métodos da academia, Viollet-le-Duc sempre se bate contra ela exatamente pela sua paixão pelo gótico, a qual estabeleceria os seus princípios de restauração¹³, diferentes do que se preconizava até então, o de refazimento segundo o gosto vigente. É assim que seu *restauro estilístico* levava a resultados inesperados tais como a “restituição” do bem a um estado completo que pode nunca ter existido (embora coerente com as normas próprias do seu estilo) e a restaurações agressivas, fantasiosas, “corretivas” e historicizantes.



FIGURA 6.3: Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália: Restauro de Leon Batista Alberti (1450), onde o arquiteto recria a pré-existência em uma nova forma coerente com a sua visão de época. (Fonte: www.centrica.it)

¹³ “Viollet se manterá em perene rota de colisão com a ‘Académie de Beaux Arts’ que, no seu dizer, junto ao papado, a Cour de Rome (e isso mostra toda a efervescência anti-católica do seu medievalismo) pretende impor o dogma da infalibilidade e excomungar aqueles que recusam a admiti-lo [...] e todavia, invocando à modernidade ‘a palavra e a coisa’ do restauro, Viollet rompe com toda uma tradição cultural que o entende como manutenção reparação, refazimento. Restauro, aos olhos de Viollet, é outra coisa: é ‘um meio solidamente relacionado com as exigências da composição’: ‘restaurar um edifício não é

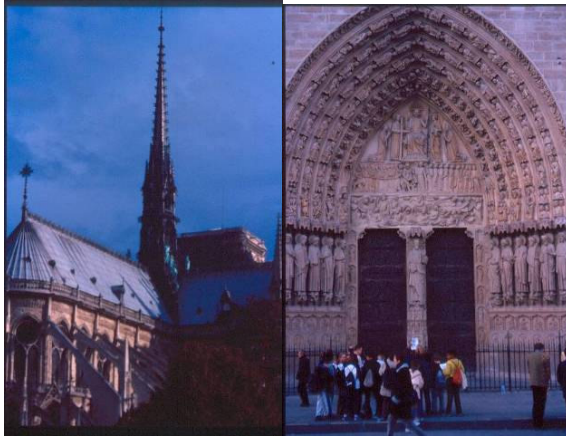


FIGURA 6.4: Igreja de Notre Dame de Paris: Restauo de Emanuel Viollet Le Duc (1857): “reconstrução” idealizada do gótico. (Fotos: Flavio Carsalade).

Apesar de todo o questionamento que se faz hoje ao método de Viollet, ele continua vivo sob duas formas. A primeira delas se refere aos procedimentos metodológicos que ele instituiu tais como a importância de um levantamento detalhado do bem a ser restaurado, a atuação calcada em circunstâncias particulares a cada projeto e o estudo aprofundado da História da Arquitetura. A segunda se refere à idéia de “unidade compositiva” que acabaria por criar um dogma segundo o qual a ação do restauro deveria trabalhar para sua recomposição. A preocupação esteticizante de Viollet instauraria a questão da instância estética no restauro e materializaria a eterna discussão filosófica entre ética e estética, polarizando com o pensamento de Ruskin, à mesma época.

A partir dessa polarização é possível entender os esforços que foram feitos a partir do início do século XX, através de Boito que, conforme vimos no item anterior, procurou conciliar as visões de Ruskin e Viollet, como se elas, uma romântica, outra racional, pudessem ser conciliáveis. A conciliação possível, para Boito e segundo o positivismo da época seria possível através do método científico. É assim que, para alcançar a neutralidade indispensável ao método, ele trabalha como se o passado existisse por si só, completamente independente do presente e não influenciasse nem o modo de fruir a obra nem a ação do restaurador. É contra essa postura que se insurge Gustavo

mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é *ripristina*-lo em um estado de completude que pode até mesmo não ter

Giovannoni (1873-1943) que, recusando o neo-idealismo e o positivismo tenta situar a questão do restauro como um problema de método e a Arquitetura autonomamente da História da Arte, como produto coletivo e social, inserida no fenômeno urbano e nas transformações inevitáveis desse fenômeno, antecipando de certa maneira, o debate sobre os centros históricos que, começando desde o movimento moderno¹⁴, dominaria a cena européia no período do pós-guerra.

Embora à primeira vista, o posicionamento de Giovannoni pareça apresentar uma autonomia com relação à questão estética por revalorizar a questão do uso social dos edifícios e das cidades, na realidade de suas proposições não é isto que acontece. Encantado pela aparência dos edifícios antigos (notadamente a Arquitetura de inspiração clássica) e preocupado com as renovações urbanas e seu impacto sobre eles, Giovannoni, sob o manto do método científico¹⁵, centra seus esforços sobre a questão das tipologias arquitetônicas e da manutenção do equilíbrio formal e compositivo dos centros históricos¹⁶. É curioso que, embora partindo de uma motivação concreta - o uso social da Arquitetura e a transformação das cidades - o estudo tipológico por ele proposto tenha levado a abstrações e simplificações quando na constituição de seu método¹⁷. Na tentativa de construir um método coerente cientificamente, Giovannoni começa por *isolar* seu objeto de estudo em “entornos” e a *classificar* os bens em *monumentos maiores* (excepcionais, com critérios de restauração rígidos e com entorno

existido em um dado tempo.” (GIOENI, 2002, p. 20).

¹⁴ A obra de Giovannoni "*Velhas Cidades e Edifícios Novos*" é de 1931. Convém lembrar que a *Ville Savoye*, de Le Corbusier, é de 1929.

¹⁵ Daí seu método ser conhecido na literatura específica como “*restauro científico*”.

¹⁶ “Mérito precípua de Giovannoni é a reivindicação de um método rigoroso quer pela atividade historiográfica quer pela conservação do documento histórico-arquitetônico. Como método crítico da história da arquitetura, ele propõe ‘pesquisar sobre a tipologia dos edifícios e dos esquemas de proporção, quais sejam aquelas leis íntimas e profundas de um período arquitetônico, remontando desde a obra singular àquela de uma geração, ao pensamento construtivo de uma província, ao sentimento da estirpe. Esse é um procedimento inverso daquele da história artística que tende à individualização da personalidade, das imagens. [...] Para Gustavo Giovannoni o problema metodológico não se limita à individualização e decodificação histórica dos tipos arquitetônicos, contextualizados em relação à área cultural da qual são expressão e verificação à luz da fenomenologia evolutiva, mas deve-se pesquisar uma explicação lógica do contínuo processo construtivo dos tipos e indagar os caracteres internos de seu explicar-se. Por esta razão o historiador da arquitetura deve elaborar uma estratégia para desencavar dos documentos empiricamente observáveis os princípios e as leis de estruturação e composição tipológica do espaço.” (LA REGINA, 1984, p. 77-78).

¹⁷ Com relação a isto, Adolfo Venturi, em 1938, polemiza com Giovannoni respondendo que “a história por tipos morfológicos é uma história de abstrações, real é somente o estilo de cada personalidade singular: confundindo construção e arquitetura, prática e arte, se termina por confundir a tipologia morfológica com a realidade histórica; os métodos técnicos fazem parte da história econômica mas não

preservado) e *monumentos menores* (secundários, praticamente molduras para os grandes monumentos) e, segundo origem e época, em *monumentos mortos e vivos*, segundo sua possibilidade de uso.

É esta base conceitual que o leva a definir critérios metodológicos de restauro:

- Restauro de simples consolidação, considerado aquele necessário ao reforço estático do bem;
- Restauro de recomposição, quando faltam “partes” ao bem original e que, pela existência de símiles na própria obra, podem ser recolocados;
- Restauro de liberação, a partir da retirada de elementos que obstruem a fruição do bem original, que liberam o “edifício aprisionado”, na realidade uma tentativa de volta a um suposto estado original do prédio;
- Restauro de Complementação, buscando também uma suposta situação original na tentativa de recompor a integridade do bem;
- Restauro de Inovação, o qual ocorre sempre que há uma necessidade de reconstrução das partes ou de ampliação por razões de uso. Nesses casos, onde o novo é uma necessidade, recomenda-se uma intervenção “neutra”, baseada no tipo.

A questão central que se coloca nas posturas de Boito e Giovannoni, ao tentar conciliar as instâncias histórica e estética está na sua preocupação quanto à *verdade*, seja ela histórica, documental ou autoral. Influenciados pelo espírito positivista da época e pelo método científico, eles viam a verdade como algo absoluto e concreto, centrado na empiria e no objeto, concepção esta que esperamos já ter superado até aqui. Tal concepção influenciou profundamente a História do Restauro, fazendo com que, até hoje, na sua prática, muitas vezes, imagine-se que seja função do restaurador a recuperação do estado originário do bem, o qual seria o seu *estado de verdade*, conforme vimos no Capítulo 6. Pelo raciocínio até então aqui desenvolvido, concluímos que o único estado realmente verdadeiro do objeto é aquele que se nos apresenta e, pela condição fenomenológica, a *relação que com ele empreendemos*. Portanto, enquanto Boito e Giovannoni procuravam olhar o problema pelo lado do objeto, vamos procurar abordá-lo pelo lado do sujeito. Por esse lado, a ausência da verdade no posicionamento

daquela história artística e confundir-los não ajuda a compreender a verdade.” (LA REGINA, 1984, p.

do restaurador só poderia acontecer de duas maneiras em função da sua intencionalidade: de maneira culposa ou dolosa.

A forma dolosa não é, na realidade, um restauro, mas uma falsificação intencional com o objetivo pressuposto de *enganar* o fruidor. Ainda assim, mesmo aquele que produz intencionalmente uma falsificação pode não estar tentando enganar arditosamente, mas simplesmente produzir uma cópia que substitua o original. Ou seja, mesmo a cópia (ou a falsificação) ou o objeto feito para iludir, pode não ter a intenção dolosa. É assim pelo menos que em várias cidades européias – como de resto em outros lugares do mundo – cópias são feitas para preservar o original, ou seja, *a cópia é também uma forma de preservação*, portanto podendo mesmo ela pode ser eticamente aceita. A solução para esse paradoxo é apresentada por Viñas e também está no sujeito. Para ele,

[...] não há objetos intrinsecamente falsos, mas objetos mal identificados. Como escreveu Wittgenstein: “verdadeiro ou falso é o que os homens dizem”, não os próprios objetos: assim um bilhete falsificado ou mal datado é um autentico bilhete falsificado ou mal datado ainda que um bilhete autêntico seja um autêntico bilhete autêntico, por que se diz que algo é autêntico quando se pode identificar com ele o que se crê que deveria ser identificado.¹⁸

Assim, se não existe um estado falso ou verdadeiro ou um suposto *estado originário*¹⁹, mas sim um estado que se nos apresenta, na verdade a tentativa de buscar qualquer outro estado que não este que se apresenta é que resultaria em uma falsificação. A assunção desse suposto estado originário é um ato arbitrário. É este o argumento que leva Bardeschi e outros teóricos contemporâneos a dizer que toda “restauração” seria, portanto, uma falsificação (dolosa ou não, mas sempre falsificação). E mais, ao tentar fazer tal falsificação *no próprio objeto*, o restaurador estaria contribuindo para sua destruição.

77).

¹⁸ VIÑAS, 2003, p. 94. O autor complementa sua argumentação citando o caso de um quadro durante muitos anos atribuído a Rembrandt, *El hombre del casco de oro*, o qual depois descobriu-se não ser seu autor. Durante muitos anos ele foi, portanto, um falso “autêntico Rembrandt” para depois se tornar um autêntico “falso Rembrandt”.

¹⁹ Bardeschi cita a definição de Pevsner, Fleming e Honour sobre o verbete Restauro (no “*Dizionario di architettura*”): “o restauro é a tentativa de reconstruir um estado originário ou destruído.” Sobre ela comenta: “uma frase digna de obter o Guinness do primado da pérola singular que, a cada palavra,

De fato, vários autores modernos (Pane, Bonelli, Philipot) já apontavam para o fato de que toda restauração é uma re-criação (mesmo os dois primeiros, idealistas) e mais, feita sobre a matéria do próprio objeto que se pretende restaurar. Como diz Viñas,

[...] não existem razões objetivas que justifiquem esta suposição; apelações a conceitos como a “qualidade artística” ou “importância histórica” não podem considerar-se propriamente objetivas, porque não descrevem tensões inerentes ao objeto, mas interpretações desenvolvidas pelos sujeitos observadores: constituem critérios subjetivos ou, se quiserem, *intersubjetivos* – a expressão está livremente adaptada de Walsh (1992) ou Morris (1994), entre outros – porque são acordos entre-sujeitos. Como lembra Riegl, “é pura ilusão que, nos casos de resgate de mestres anteriores, reivindicamos para nós o papel de juízes mais justos do que os foram os contemporâneos dos mestres “incompreendidos”.²⁰

A idéia de que todo restauro é uma re-criação é que levou à expressão de restauro “crítico-criativo” que, segundo Bardeschi, é uma contradição em si. Para os autores que seguem a linha de pensamento de Bardeschi, não há solução para o restauro: ele é, ao mesmo tempo, uma destruição e uma falsificação, quando muito uma reprodução que retira do objeto a sua “aura”²¹.

Ante a impossibilidade do eterno retorno – até porque pelo visto não há exatamente como nos assegurarmos sobre o ponto de origem ao qual retornamos e nem como nos opormos à passagem do tempo – devemos também acrescentar que o tal estado originário²² também só fazia sentido daquela forma *naquele tempo*, sob o olhar do

consegue colecionar e que se conclui tragicamente ainda elencando a presumível alucinante categoria operativa da disciplina. (BARDESCHI, 2000, p. 30).

²⁰ VIÑAS, 2003, p. 92. Também com relação a isto, o autor narra o caso da restauração, em 1999, de uma tela de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, que, após muitos anos em exposição, foi retirada para passar por um processo de restauração. Ao retornar, a pintura apresentava várias “novidades”: havia reduzido de tamanho, cores haviam mudado, figuras antes enevoadas haviam alcançado súbito destaque, levando a grande polêmica. Em sua defesa, o restaurador disse que a restauração seria uma ação subjetiva resultante do juízo crítico do restaurador e que não importavam as opiniões que diziam gostar mais da forma como estava antes, arrematando: “*as obras de arte são como são, como as concebeu seu autor em um momento preciso da História.*” (VIÑAS, 2003, p. 84).

²¹ Bardeschi (BARDESCHI, 2000, p. 68) evoca o conceito de aura de Walter Benjamin (a nosso ver equivocadamente), dizendo que, segundo o filósofo alemão, a obra de arte tem uma existência única e irrepetível e que a reprodução lhe retiraria esta aura presente no *hic et nunc* da obra. O italiano “força” um pouco o raciocínio benjaminiano, dizendo que se todo restauro é uma reprodução da imagem original, ele também retiraria a “aura” do objeto restaurado. Ocorre que a reprodução à qual Benjamin se referia não era realizada sobre o próprio objeto (como se acontecer no caso do restauro), mas na possibilidade de produção ostensiva de cópias e, também muito importante, na sua veiculação indiscriminada.

²² “Caro Paolo [se referindo a Paolo Marconi], o estado original não é como você escreveu, ‘infelizmente somente parcialmente restituível’. Não o é mais. Devemos então nos convencermos de uma vez por todas e nos resignarmos da tentativa impossível de fazer uma ‘restituição’.” (BARDESCHI, 2000, p. 107).

homem daquele tempo²³. Para os nossos olhares contemporâneos são outros os significados que atribuímos aos mesmos objetos. Além disso, fazem parte da autenticidade do objeto (com todos os senões que fazemos com relação ao termo) as marcas de sua própria vida, incorporadas na sua matéria²⁴. Assim sendo, ante a impossibilidade de uma fruição ou intervenção absolutamente neutras, onde, a princípio tudo seria válido posto que não há uma verdade cristalizada, a discussão recai sobre os limites dessa intervenção, assunto que abordaremos ainda em outros momentos desta tese.

2.2. A QUESTÃO DA IMAGEM

Sendo a obra de arte considerada a expressão máxima da cultura e o resultado do gênio criador, a imposição da inteligência e da sensibilidade humana sobre a matéria informe, é compreensível (embora discutível) que a atividade do restauro se detivesse sobre a questão da imagem. A preservação e a continuidade de sua expressão seriam um desafio ao qual não poderiam se furtar os profissionais da área.

Antes porém de examinarmos como a história do restauro respondeu a esse desafio, cabe analisar algumas questões iniciais ligadas ao tema, inicialmente aquelas ligadas ao conceito de “imagem”.

O conceito de “imagem” foi trabalhado por diversos autores e, através dessas possibilidades abertas, também pode ser entendido de diversas formas. Cabe portanto, a esta altura, identificarmos como se trabalha o conceito nesta tese. Não se trata aqui da

²³ “Resulta então explícita a arbitrariedade das tentativas de se retornar a uma ‘forma originária’, já que essa se configura, no melhor dos casos, somente como uma das ordens assumidas pelo edifício em um momento irrepitível de sua história, ordem essa, por outro lado, que pode ser resgatada somente através de uma maciça e imotivada substituição dos materiais a custo do existente.” (BARDESCHI, 2000, p. 386).

²⁴ “A ineligibilidade do aspecto criativo no restauro, monumental ou não, vai *pari passo* com a consciência de que a conservação é ‘ação’ e portanto, escolha, inevitável compromisso e que, ao contrário, a idéia da restituição do estado originário, pela via da ciência, é um mito, uma idéia a-histórica porque o assim chamado ‘estado originário’ cessa de ser tal no momento mesmo no qual a obra se completa pelo seu artífice, se introduz no fluxo temporário e começa, de um lado, a alterar-se fisicamente de maneira irreversível e, de outro, a ‘falar’ de formas variadas pela ‘condição psicológica que se altera através da história.’” (CARBONARA, 1976, p. 144).

imagem como resultado da nossa ação fisiológica de ver (ela mesma eivada de conteúdos culturais e existenciais), nem da imagem como representação (seja do ponto de vista comunicacional da semiologia ou da substituição do ser pela sua designação) nem ainda da imagem que substitui a representação pela presentificação crítica (como na *Fountain* de Duchamp) (GUÁQUETA, 2006) ou ainda a imagem como *mimesis* platônica (como uma mentira que esconde a verdade). Trabalhamos aqui com o conceito de imagem como sendo a forma como o objeto se nos apresenta: como ele se manifesta e como é por cada um percebido, ligado portanto à sua *aparência*.

Com relação ao conceito de *aparência*, lembramos que o conceito de fenômeno, na medida em que pressupõe uma interação entre ser e ente, apresenta dois sentidos (ou duas direções): o que se mostra e como ele aparece²⁵. A este “modo de mostrar-se do ente”, Heidegger chama de “*aparecer, parecer e aparência*” (GALEFFI, 1994, p. 84). A aparência é, portanto, o que o ser é na medida do “como” ele se mostra e como é recebido por aquele que vê. Esta é uma distinção importante no nosso caso porque muitas vezes o conceito de “imagem” entende a aparência como sendo apenas algo que media a manifestação de uma entidade ulterior. Nesses casos, o próprio conceito de aparência se confunde com o de manifestação, como se imagem e aparência fossem a maneira pela qual o ente se manifesta neste mundo, sendo portanto a aparência/ imagem apenas um meio para a apresentação do ente à pre-sença. Nesse sentido, intervir na aparência/ imagem seria intervir no próprio ente que se esconde atrás dela. Heidegger se posiciona claramente com relação a isto, distinguindo aparência e manifestação, entendendo esta última até mesmo como “um não mostrar-se” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 59), pois a manifestação, em última análise é exatamente o que não se mostra e, portanto, precisaria utilizar-se da aparência para anunciar-se:

Essa multiplicidade confusa dos “fenômenos” que se apresenta nas palavras fenômeno, aparência, aparecer, parecer, manifestação, mera manifestação, só pode deixar de nos confundir quando se tiver compreendido, desde o princípio, o conceito de fenômeno: o que se mostra em si mesmo. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 59 -61)

Assim, as relações de significação que se estabelecem entre ser e ente dizem respeito à relação do ser com o que se lhe aparece, a manifestação apenas “usa” o fenômeno e diz

²⁵ “A expressão grega φαivόμενον, a que remonta o termo ‘fenômeno’, deriva do verbo φαίεσθαι. φαίεσθαι que significa: mostrar-se e, por isso, φαivόμενον diz o que se mostra, o que se revela. [...] Deve-se *manter*, portanto, como significado da expressão ‘fenômeno’ o que se revela, *o que se mostra em*

respeito a si própria, ou seja o ente não significa outra coisa (como se a substituisse ou manifestasse), ele “significa” ele próprio²⁶.

Quando dizemos que a Arquitetura “concretiza” alguma coisa, seja a cultura, a instituição, ou quando dizemos que ela “dá corpo ao incomensurável”, não queremos dizer que ela é apenas um *medium* de manifestação de algo, mas que, ao existir concretamente, ela é aquilo que se apresenta, resultado da interação da sua materialidade com os aspectos imateriais que lhe inspiraram ou motivaram, aberta à leitura do fruidor e de seus próprios mecanismos de significação, sejam eles culturais ou motivacionais.

A Arquitetura é tão somente, como diz Magritte, uma imagem de semelhança que “une essas coisas numa ordem que evoca diretamente o mistério”. A Arquitetura é uma “aparência” que incorpora lugares e estes nos remetem ao significado. (MALARD, 2006, p. 30).

Assim, ao intervir na imagem, estamos intervindo é nela própria, na sua aparência e não em uma suposta imaterialidade ou imanência que se romperia nesse ato. É claro que isto não significa desprezar conteúdos simbólicos ou imateriais, ao contrário, significa exatamente considerá-los (e este é o aporte da hermenêutica), mas não *confundi-los* com um ente supostamente oculto. Curiosamente aqueles que advogam a imanência da imagem é que desprezam os conteúdos imateriais por achar que eles existem por si só e nem precisam ser considerados, pois ao se restaurar apenas a imagem eles estarão automaticamente preservados²⁷.

si mesmo. [...] Há até a possibilidade do de o ente se mostrar como aquilo que em si mesmo ele *não* é. Neste modo de mostrar-se, o ente ‘se faz ver assim como...’” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 58).

²⁶ A aparência – sendo aquilo que traz ao mundo o pensamento do artista, seja ela pela Pintura ou pela Fotografia, seja pela Arquitetura – não é capaz, portanto, de esconder pensamentos, intenções, sentimentos, desejos ou outra subjetividade qualquer. Se não há nada que possa estar escondido, não há nada para ser revelado através de uma interpretação. A subjetividade poderia ser, nesse entendimento, captada e sentida pela subjetividade do fruidor, e não por qualquer outra objetividade intelectual. Essa é uma idéia curiosa e instigante. Magritte, numa carta dirigida a Foucault, chama a sua atenção para o fato de que uma imagem pintada é intangível por sua própria natureza, portanto, não esconde nada. Por outro lado, o que é visível e tangível esconde sistematicamente um outro visível [como a parede atrás do quadro]. Ele critica os críticos que conferem primazia ao “invisível” através de textos confusos que, no seu entendimento, são inteiramente desnecessários para a recepção de uma obra de arte. (MALARD, 2006, p. 22).

²⁷ Estamos chamando de “aparências” aos aspectos visuais da Arquitetura, ou seja, aos fenômenos arquiteturais tal qual eles nos apresentam. Entretanto, para compreendermos melhor o que seja uma aparência em arquitetura, será preciso que examinemos as características do objeto arquitetônico, suas peculiaridades e suas aproximações com a Arte, a Técnica e a Ciência. E mais: a Arquitetura, para ser

Face ao aspecto utilitário da Arquitetura ou à própria natureza de sua expressão artística e a uma sua maior “naturalidade” quanto à modificação da forma para atender a novas funções, esse descolamento da imagem/ aparência de uma suposta imanência que se romperia com qualquer alteração da forma parece mais fácil de perceber do que na Pintura ou na Escultura. Ao tentar abrigar todas as artes em uma única teoria universal do restauro e mais ainda, ao privilegiar a instância artística sobre a história e a cultura, Brandi foi forçado a fazer uma série de concessões para abrigar todo o restauro sob um mesmo manto, conforme veremos mais adiante²⁸. Por ora, cabe acrescentar que embora Brandi entendesse imagem e matéria como consubstanciais, ele identificava na matéria os atributos de “estrutura” e “aspecto”, sendo esta preponderante sobre aquele no processo de restauro. Ao fazer assim, Brandi se afasta da síntese fenomenológica “partindo” o ser em dois e sugerindo uma suposta autonomia entre a imagem (que seria um atributo do “aspecto”) e seu suporte (a sua “estrutura”).

Também ao basear a sua teoria do restauro nessas premissas – a prevalência da arte sobre as outras instâncias, a dissociabilidade entre estrutura e aspecto e a universalidade do fenômeno artístico – Brandi ensejou que certos procedimentos e valores prevalecessem sobre outros na prática do restauro. A leitura que muitos restauradores fizeram da teoria brandiana – esta sofisticada e inteligentemente aberta – acabou por privilegiar alguns aspectos, especialmente aqueles ligados à *legibilidade*, a *deterioração/estado de risco* e a *autenticidade da expressão*.

Primeiramente, vamos examinar a preservação da imagem assentada na idéia de sua legibilidade. Nesse enfoque, as deteriorações causadas pelo tempo são aceitas até o ponto em que não interfiram na capacidade da obra exercer a sua expressão, ou seja, permanecer legível. A legibilidade entendida dessa maneira retorna à diferença platônica entre o sensível e o inteligível, na medida em que só seria sensível aquilo que nos remetesse ao intelecto, colocando na racionalidade a responsabilidade quanto à apreensão do objeto e gerando uma séria confusão conceitual sobre a tarefa do restaurador quanto à legibilidade. A partir desse entendimento de legibilidade, vários

bem compreendida na sua totalidade, precisa ser considerada para além dos aspectos visuais, ou seja, na sua relação com a natureza do ser. (MALARD, 2006, p. 25).

²⁸ Embora Brandi tenha se posicionado claramente que sua teoria de restauro se restringisse especificamente à obra de arte e embora não dissesse em lugar algum que o que deveria ser preservado

são os tratados que definem como sendo a sua recuperação a tarefa precípua do restaurador, como a Carta do Restauo de 1972 que entende o restauro como “qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, *facilitar a leitura* e transmitir integralmente ao futuro” os objetos patrimoniais.

Para empreender seu raciocínio quanto à legibilidade, Viñas nos lembra dois pontos importantes:

- Em primeiro lugar, que a questão da legibilidade é baseada em códigos e, portanto depende tanto do que está “escrito” quanto da capacidade de quem vai lê-lo e de seu conhecimento sobre os códigos ali utilizados;
- Em segundo lugar que as lacunas eventualmente existentes em uma obra de arte necessariamente não a tornam ilegível, mas propõem uma outra forma de legibilidade, incorporando nessa nova forma também os acidentes do tempo²⁹.

Os dois pontos levantados por Viñas são importantes para o entendimento do conceito de legibilidade na abordagem que aqui fazemos porque remetem à questão fenomenológica da relação entre obra e sujeito e reforçam que o procedimento do restauro na verdade é fruto de decisões pessoais do restaurador e das eleições que ele faz, privilegiando uma das possíveis leituras do objeto sobre outras. *A passagem do tempo modifica a peça e, na outra ponta, também as condições de leitura do observador presente são outras. Não há, portanto, como recuperar a totalidade existencial da obra daquele momento neste novo momento, qualquer intervenção sobre ela privilegia um fator sobre o outro, na sua construção presente.* A tudo isso se soma, no caso específico do fenômeno Arquitetura, que a sua legibilidade se agrega à sua função social, necessariamente não dependente da forma.

Esse mesmo raciocínio abre as portas para que suspeitemos também de uma visão muito determinista do conceito de *deterioração*. Já vimos como a pátina é muitas vezes essencial ao entendimento da passagem histórica do bem e a sua supressão acaba por lhe retirar até mesmo sua apreensão de autenticidade. O entendimento, portanto, de

fosse só o objeto artístico, uma confusão epistemológica tem marcado grande parte das atitudes na prática da preservação, trabalhando qualquer bem preservado como se fosse um objeto de arte.

²⁹ “Todavia, esta idéia é incorreta: na realidade essa imagem deteriorada é também legível e transmite uma mensagem determinada. Está dizendo, entre outras coisas, que sofreu um incêndio em algum

deterioro como “alteração material do bem” não é suficiente, posto que a passagem do tempo, é claro, imprime suas marcas no objeto e elas não são necessariamente negativas ou destruidoras. Na verdade, consideramos deterioração aquilo que entendemos como sendo um valor “negativo” para a peça, novamente mostrando que mesmo uma questão que, a princípio parece tão centrada no objeto como o deterioro, também depende do sujeito e das relações intersubjetivas que se estabelecem³⁰.

A autenticidade da expressão também já foi tratada várias vezes nesta tese sob diversos enfoques tais como a congenialidade com o autor e o tempo (“é assim que o autor queria”), o proto-estado ou estado originário, ou ainda com a idéia de aura³¹. Sob todas essas formas – e Brandi coloca isso muito bem - fica difícil se falar objetivamente de uma suposta expressão autêntica posto que o tempo passou para a peça e sobre ela imprimiu suas marcas, as quais não são apenas marcas materiais - também autênticas - mas mesmo as da tradição, a qual fez com que a peça se apresentasse desta ou daquela maneira aos pósteros. Conforme vimos anteriormente, alguns autores nos lembram que a raiz da palavra “tradição” (do latim *traditio*, *tradere*, *trado*) é a base tanto da palavra *transmissão* quanto da palavra *traição*, reforçando o fato de que nem sempre a transmissão é neutra e fiel.

A questão da imagem foi bastante discutida por Cesare Brandi (1906-1988). Na história do restauro, Brandi, que foi conservador e curador de museu – mas sobretudo e anteriormente crítico de arte - procurou criar um corpo teórico consistente para a disciplina, integrando as instâncias histórica e estética em um pensamento coeso. A sua obra basilar “*Teoría de la restauración*” data de 1963 e é o resultado tanto de suas reflexões críticas quanto de sua prática profissional como conservador de museu. Logo

momento de sua história, talvez como consequência de algum acontecimento histórico relevante.” (VIÑAS, 2003, p. 117).

³⁰ Viñas cita Ashley-Smith: “O entorno, o uso e os tratamentos de Restauração podem produzir alterações nos objetos. Produzem alterações em seu estado, que por sua vez podem causar alterações em seu *valor*. Essas mudanças de estado se denominam pátina, restauração ou deterioração, dependendo de que essa mudança seja desejável, deliberada ou acidental. [...] Nós definiríamos o dano como uma mudança de estado que resulta em uma perda de valor. Ou ainda se poderia ir um pouco mais além e dizer que o dano é algo que diminui a possibilidade de uso ou de uso potencial.” (VIÑAS, 2003, p. 107).

³¹ “E se se pode definir conservação como ‘reintegração da imagem’, o restauro seria uma interpretação inspirada do operador, o qual, em místico colóquio com o edifício, recolhe tratados de uma ordem ou de uma vocação que esse talvez nunca tivesse assumido no curso da sua história?” (BARDESCHI, 2000, p. 380).

de início Brandi estabelece os limites e os contornos de sua teoria, referenciando-a em dois pontos: primeiro o de que só o reconhecimento do bem como obra de arte enseja restauro, para os outros bens se reservam outras terminologias tais como recuperação ou reforma. A circunscrição brandiana é clara com relação aos objetos que mereceriam a ação do restauro, mas deixa em aberto, de início, uma questão básica: o que é arte, ou melhor, quais os atributos inerentes ao objeto que o fazem ser considerado como obra de arte? A não-definição por parte de Brandi é estratégica e pertinente, posto que deixa em aberto várias possibilidades do que seja “arte” e conseqüentemente não fecha o conceito, mas, considerando que as definições de arte são tão infáveis e variadas e são várias as interpretações particulares (associadas à falta de formação crítica que grande parte das vezes acontece), torna-se, na prática difícil precisar o que seria, então, o objeto inicial de restauro. Essa imprecisão conceitual, no caso do patrimônio, tem ainda vários outros envolventes, especialmente quanto às confusões que surgem entre patrimônio histórico e artístico, freqüentemente intercambiáveis e sem fronteiras claras, fazendo com que muitas vezes se tome o objeto histórico por artístico para sobre ele se aplicar a teoria brandiana. No entanto, ao se preocupar fundamentalmente com o “aspecto” e a “instância estética”, seus princípios e axiomas se confundem com o primado da imagem como transcendência, fazendo com que, para o entendimento de vários de seus críticos, a sua visão de arte poderia ser confundida com outras vertentes de base idealista, porque centrada na epifania da imagem e no pressuposto de que a obra de arte seria perfeitamente reconhecível por todos. Segundo La Regina, apesar do próprio Brandi compreender, segundo as correntes lingüísticas de sua época, que a obra de arte apresentava à sociedade contemporânea também uma via semântica, a ela o autor italiano contrapunha a via da “autenticidade” artística, centrada na sua “presença” como obra de arte³².

Essa “presença”, no entanto, embora possa parecer à primeira vista remeter à idéia da “verdade” da obra de arte heideggeriana (vigência no presente, na presentificação da obra), dela parece se diferir. Alguns autores acreditam que a presença à qual se refere

³² “A obra de arte é obra de arte enquanto realiza uma presença, se constitui a si própria, mas, assim, dando-se ela própria, não comunica; se comunica, não é neste dar-se em próprio, mas pelos caracteres secundários que carrega em si e que não são fundados neste seu produzir-se em presença..” (BRANDI, Cesare. *Le due vie*. Torino, 1966. Citado por LA REGINA, 1982, p. 107).

Brandi está antes na atitude contemplativa³³, ligada aos significados imanentes da imagem, como já dissemos antes, mais de base mais idealista do que fenomenológica. Aliás, quanto a isto, para Gioeni:

[...] De outra parte parece que Brandi não descuida de completar nenhuma dos irrevogáveis princípios metodológicos característicos da fenomenologia, quais sejam a negação de uma consciência que não se conscientiza de qualquer coisa ('ora, portanto se esta é a lei insuperável da consciência de ser sempre a consciência de qualquer coisa [BRANDI, Cesare. *Carmines o della pittura*. Torino: Einaudi, 1962]) a *l'époché* husserliana ('a existência do objeto é como colocada entre parêntesis [BRANDI, op. cit.]), e todavia a impressão é que se cai exatamente naquela 'ilusão de imanência' [SARTRE, Jean Paul. *L'imaginaire*. Paris: Galimard, 1940] contra a qual Sartre alertava os seus leitores nas primeiras páginas de seu ensaio. E se Sartre, não ingenuamente, se dirigia ao ato reflexivo para iluminar *l'eidos* da imagem e avançar em direção à liberação da ilusão de imanência, completamente diferente é a abordagem brandiana, orientada principalmente a descrever na terceira pessoa como acontece a obra no interior da consciência do artista: "quando o artista tem o impulso de fazer, este ainda não é arte, posto que o resultado é ainda ignorado, até que seja alcançado pelo improvável que brota e que surge de dentro, indistinto, confuso, sem forma e mesmo carregado como um campo magnético, pronto a explodir e iminente como a chama." [BRANDI, op. cit.]. O processo criativo nos vem restabelecido pelo exterior – como se isso fosse possível – e mais que tudo acreditando nessa descrição no plano fenomenológico e não como ao invés se parece, a um ingênuo psicologismo (GIOENI, 2002, p. 85-86).

De fato, a consciência não se resolve apenas no contato com a imagem e a verdade não é imanente à obra de arte, mas resulta da interação existencial do ser com o ente. Embora Brandi reconhecesse isso, em muitos momentos ele trata a imagem como "epifania" o que, segundo Gioeni, seria fruto da tradição iconográfica ocidental da qual ele não conseguiu se libertar³⁴. A força da imagem é tanta que, para ele, seria impossível se restaurá-la, cabendo-nos apenas a restauração da sua estrutura física. É essa atitude que cria uma zona onde não se percebem com clareza os limites fenomenológicos e idealistas, sobre os quais recai a crítica contemporânea. O perigo da "ilusão de imanência"³⁵ ao qual Sartre se referia - e perante a qual teria sucumbido Brandi – seria

³³ "Observou Plabe [PLABE, A. *L'estetica italiana dopo Croce*. Padova: 1968] que o pensamento do sienense pode classificar-se pela estética semântica, mas a solução que isso propõe ao problema da individualização da arte não se encontra no plano da semântica, mas naquele de uma posição contemplativista." (LA REGINA, 1982, p. 107).

³⁴ "Acorrem de fato na sua concepção os temas já presentes nas discussões do segundo Concílio de Nicéia (786) e em particular a afirmação do estatuto gnoseológico da consciência estética e do ontológico da imagem: a *εἰδωλον*, mediação visível para alcançar a verdade, alcançar a epifania, a exibição, a manifestação do mistério. Por ela, o deus transcendente está simbolicamente presente na imagem. Brandi revela aqui a adesão aos princípios platônicos que informam os Atos de Nicéia." (GIOENI, 2002, p. 91).

³⁵ Na verdade, Brandi trabalha sobre o conceito de "ilusão de imanência" (BRANDI, 1988, p. 20), mas não se refere à questão da imanência no ato de percepção, mas antes sobre a questão de quais seriam as diferenças entre a matéria bruta e a matéria trabalhada, nesse sentido se aproximando de Heidegger.

exatamente a de que a imagem *estivesse* na consciência e que o objeto da imagem estivesse na própria imagem. Para Sartre

[...] a imagem não é *alguma coisa* que está na consciência, não é um *estado psíquico*. Não existem imagens *na consciência*, porque a consciência não é um contenedor ou uma caixa. A imagem é, ao contrário, *um certo tipo de consciência*, é um ato intencional e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa segundo a modalidade peculiar que a descrição fenomenológica deve revelar. (SINI, Carlo. *I segni dell'anima*. Roma: Laterza, 1989 conf. GIOENI, 2002, p. 87).

Retornamos aqui, portanto, ao princípio de legibilidade brandiano, o qual entende que a lacuna interfere na legibilidade da obra de arte e que o seu tratamento seria importante para resgatar o *como* ela deveria aparecer, ainda que seja impossível recompô-la. Embora a concepção brandiana insistisse na impossibilidade de se restaurar a imagem, a ênfase que nela é colocada, acaba por reforçar a ânsia de se recuperar a forma, bem adequada ao desenvolvimento recorrente do entendimento ocidental de que é na forma que se encontra a realidade pura³⁶.

O segundo pressuposto de Brandi trata do reconhecimento das duas instâncias do objeto de restauro, a estética e a histórica e, pelo privilégio à imagem, estabelece que a instância estética prevalece sobre a histórica. Ora, de início, sabemos pela Hermenêutica que não há como desvincular a condição estética da histórica, ambas se refletindo uma sobre a outra. A suposição de uma arte além da historicidade humana tem sentido apenas no entendimento da já citada “realidade pura”, a qual teria capacidade de transcender a história. Ao estabelecer uma separação e uma hierarquia entre as duas, Brandi firma um corte baseado na superioridade do intelecto e na suposição de uma permanência da arte³⁷, *apesar* do tempo, pois assim se supera a própria história³⁸. A

³⁶ Não confundir “realidade pura” com a aparência que a vivência da realidade traz pela fenomenologia. Essa idéia ocidental de “realidade pura” tem raízes platônicas: “Forma na qual se identifica a realidade pura. Assim, de fato, se exprime Brandi: ‘chegamos a reconhecer uma realidade pura separada da realidade existencial e na realidade pura se identifica a forma.’.” (GIOENI, 2002, p. 98. As citações de BRANDI são da sua obra *Carmine*, já citada).

³⁷ “Na preciosa introdução onde Foucault trata das razões da *Nouvelle Histoire* contra aquelas da história global, lemos: ‘fazer da análise histórica o discurso da continuidade e fazer da consciência humana o sujeito originário de cada devenir e de cada prática constituem os dois aspectos de um mesmo sistema de pensamento.’.” (GIOENI, 2002, p. 123).

³⁸ “Acreditamos poder recobrar o sentido no pensamento de Brandi de uma correlação análoga entre uma obstinada afirmação, contrária a incídiã apresentada na filosofia de Sartre da figura centrada e compacta da consciência e uma certa concepção da estética e da instância histórica a que esta se submete, a qual não tolera nenhuma discontinuidade ou lacuna. E se o histórico, fiel àquela forma de historiografia que Nietzsche chama a história crítica, ambiciona reconstruir o passado em si como era em verdade, não

história brandiana é a história da continuidade, na qual não há lacunas, apenas fatos que ainda não vieram à luz, da mesma forma que a imagem existe em potência e nós apenas não podemos recuperá-la integralmente. É por isso que Brandi até admitia que a passagem do tempo deveria ficar registrada na obra, mas antes como uma impossibilidade congenial nossa de restabelecer a plenitude artística da imagem do que como marca concreta que sobre ela estabeleceria uma nova legibilidade, ou seja, a obra é em si, apesar do tempo: o problema para restabelecê-la seria a nossa dificuldade epistemológica de acesso a ela. Essa constatação, no entanto, é contraditória com a sua própria idéia da passagem do tempo, como veremos mais adiante. É também essa preocupação com a imagem que cria uma série de contradições, na sua própria teoria, com o que seria a instância histórica, de certa forma categorizando uma história “positiva” de outra “negativa” como ocorre quando se discute a questão das remoções de acréscimos, onde seria necessário distinguir o acréscimo anterior que “descaracterizou” a obra além do seu limite aceitável e, quanto ao ato restaurador, o “falso histórico” daquele que efetivamente “recompõe” a imagem, problema este que permanece teoricamente insolúvel, conforme veremos também mais adiante.

Assim, a partir desses dois pontos básicos, Brandi estabelece a sua definição clássica de restauro: “*O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua consistência física e na dupla polaridade estética e histórica, em vista de sua transmissão ao futuro*” (BRANDI, 1988). Examinemo-la mais de perto.

Inicialmente, o reconhecimento da consistência física da obra de arte permitiria com que se separasse a *matéria* (estrutura) da *imagem* (que se torna possível pelo aspecto, o qual prevalece sobre a estrutura), reservando-se, assim, à matéria um papel secundário, entendendo-a apenas como algo que serve à manifestação da imagem. Assim, de certa maneira, o que lhe possibilitava essa separação, era o entendimento de que a consistência material seria apenas o *locus* onde se manifesta a imagem, pois a obra de arte *precisa* do físico, mas *não é* o físico. É claro que tal separação abre flancos para todo tipo de crítica. Uma das primeiras, que salta aos olhos, é que a matéria, a sua textura, é parte integrante da obra de arte e não apenas meio para a imagem, como nos mostram, por exemplo, as peças produzidas por um dos mais importantes artistas

diversamente o restaurador, não por acaso assemelhado por Brandi ao filólogo, tem o dever, na sua tarefa necrológica de custódia da unidade da imagem, de reconduzir o texto fragmentado e disperso da obra à

plásticos contemporâneos do Brasil, o mineiro Marcos Coelho Benjamin. Na sua obra, a mensagem artística vem da própria expressividade matérica, sendo impossível uma sem a outra. Aliás como já dizia Fayga Ostrower, na sua definição de criatividade artística (o “pensar específico sobre o fazer concreto”), a qual já exploramos no Capítulo 3, mostrando a inseparabilidade entre as modalidades artísticas e seus meios de expressão. Ao distinguir “aparência” e “estrutura”, estamos privilegiando a imagem sobre a experiência e o sentido da visão sobre os outros, inclusive sobre o sentido háptico ao qual já nos reportamos nesse mesmo capítulo. Assim, sendo a imagem tão desvinculada da matéria (que a ela só serviria como meio de manifestação) faria sentido pensar que só se restaura a matéria, posto que a imagem seria intangível.



FIGURA 6.5: Obras de Marcos Coelho Benjamin: A) Sem título (metal e pintura sobre madeira) e B) Sem título (alumínio e metal): A matéria, a sua textura é a obra de arte. (Fonte: www.caleidoscopio.art.br)

Para Gioeni, separar “estrutura” e “aparência” só seria possível em um ato de prestidigitação, revelando um lado incongruente para a prática real no pensamento brandiano, posto que no fazer do restauro, ao operar a matéria, produz-se efeito na imagem³⁹. Assim, o primeiro axioma da *Teoría de la Restauración*, segundo o qual “só se restaura a matéria”, traria em si uma impossibilidade prática além de uma distinção entre matéria e imagem incompreensível para a arte contemporânea e entre significante e significado irreconhecível para a fenomenologia:

Eis enfim como a declinação sobre o plano literário do modelo dualístico que unifica a teoria estética de Brandi trai a sua origem: ele não é outro que a repetição daquele

sua continuidade inteligível.” (GIOENI, 2002, p. 124).

³⁹ “Em suma, não nos é de fato claro que coisa possa ser preferível, na intervenção de restauro, mais que a destruição ou refazimento *ex novo*. Não entendemos como se possa distinguir, por exemplo, uma obra de arte pictórica de uma ‘crosta’ – citemos o caso de uma cópia feita com um objetivo somente funcional de decorar uma parede vazia – mas uma coisa certamente captamos: que não se restaura senão a matéria. Mas isto, francamente, parece óbvio desde sempre.” (GIOENI, 2002, p. 113).

dualismo entre significante e significado originado da prática alfabética, na qual a palavra escrita se destaca do comércio empático com o mundo – destacada do fenômeno existencial, diria Brandi – torna-se o *medium* transparente do seu significado, “a coisa mesma”. É a reproposição do mundo fundado sobre o paradigma da distinção, se assim se pode dizer, entre o corpo e a alma da arte, na qual a matéria da arte é meramente instrumental, como signo inerte, a expressão da imagem artística, seja figurativa ou poética. É, portanto, a imagem uma realidade em si projetada em uma dimensão abstrata da condição espaço-temporal fenomênica, a única legítima depositária do que se chama de obra de arte. (GIOENI, 2002, p. 109).

Também para La Regina, a separação entre instância histórica e artística possibilitada pela separação entre imagem e matéria aponta para uma atitude simplista que reduz o trabalho de restauro a uma mera adaptação da matéria à obra de arte em sua exigência formal:

Os termos que deveriam ser conciliados em uma síntese superior são, ao contrário, afrontados e contrastados, aumentando o desorientamento geral com relação ao destino dos bens culturais e de sua conservação; desorientamento beneficiado pela existência de uma cultura do restauro que participa ativamente da construção da “civilização da imagem”, onde o lugar da percepção desatenta é totalmente compreendido nos aspectos “externos” da obra de arte e da arquitetura. (LA REGINA, 1984, p. 110).

É claro que também para Bardeschi não faz sentido um entendimento de restauro centrado na preponderância da imagem⁴⁰ e muito menos que só se restaura a matéria, para ele exatamente o que *não* se deve restaurar, pois é a única coisa autêntica remanescente do bem, portanto a única a se manter a salvo de qualquer intervenção⁴¹.

Outro problema que se coloca a partir do desdobramento da matéria em *estrutura* e *aparência*, seria o de que, tendo esta última uma importância fundamental para a imagem, se restringiria ainda mais esse primeiro axioma: só se restaura a matéria e só podemos intervir na sua estrutura, nem na sua aparência⁴². É o caso de se admitir a troca

⁴⁰ “É evidente que uma tal filosofia, tenho que repeti-lo, é muito distante do embalsamamento ou do fetichismo. Se baseia sobre a exigência de garantir como que a sobrevivência da autenticidade dos elementos matéricos singulares constituintes do tecido da obra, mas ao considerar a natural processualidade matérica irreversível se assume como parâmetro substancial o fator ‘tempo’.” (BARDESCHI, 2000, p. 101).

⁴¹ “Eis porque a manufatura, a qual nós chamamos *tecido da obra (fabricca)*, não pode deixar de representar o principal documento, sendo o referente essencial, imprescindível, não somente porque exercita o mister de apresentar o existente (ao historiador que lê e ao analista que interpreta), mas também para quem cuida (o operador) daquela realidade próxima a ser transformada. O documento, a fonte (escrita ou não), é certamente um suporte essencial, mas todavia sempre complementar com relação àquilo que o tecido da obra testemunha diretamente com a sua concreta fisicidade.” (BARDESCHI, 2000, p. 322).

⁴² Sobre essa diferença, Odete Dourado cita o caso do reboco antigo que, com suas ondulações e com a pátina do tempo, quando sobre ele incide a luz, faz com que ele seja percebido não como algo geométrico e abstrato, mas como algo concreto e emocionante. Ou seja, nesse caso, o que conta é a aparência da matéria, não a sua estrutura.

de um material estrutural oculto que supere o comprometimento da obra, como o que ocorre, por exemplo, no Partenón, onde a sua ferragem anteriormente colocada, interna, sofreu um processo de oxidação, sendo substituída por um similar em aço. Nesse caso, considerou-se que suas colunas, ao passar por esse processo de substituição, mantinham a sua *aparência* – a qual não poderia ser obliterada, substituindo-se apenas a sua *estrutura*, responsável pela sua sobrevivência. Esse é o caso típico da prevalência da instância estética (aparência) sobre a instância histórica (o ferro originalmente colocado). É curioso que em momento algum isso seja compreendido como um “falso histórico”, apesar da substituição da tecnologia original.

Segundo Brandi, o restauro da aparência seria possível através de seu segundo axioma, segundo o qual “*a restauração deve se dirigir ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte*”. Também aqui aparece uma contradição clara com o primeiro axioma, pois, se só se restaura a matéria, como pode a restauração se dirigir ao restabelecimento da obra de arte, em sua unidade potencial? Afinal se restaura a matéria ou a imagem? A contradição só se resolve no interior do próprio pensamento brandiano, de separação entre imagem e matéria, onde, ao se restaurar a matéria, estaria se resolvendo “automaticamente” o problema da legibilidade da obra. No entanto, para entender melhor ainda esse segundo axioma, há que se retornar ao momento em que Brandi escreveu sua obra, profundamente marcado pela semiologia e pelas pesquisas sobre a psicologia da forma da Gestalt. Ao comparar a obra de arte a um texto e ao separar significado e significante – todos esses elementos presentes na análise semiológica – fazia sentido recuperar a legibilidade da obra, mesmo que certas partes faltassem o que, dependendo da extensão do dano, não chegariam a comprometer o seu “entendimento”. Com relação, à Gestalt, as descobertas relativas à interdependência entre figura e fundo e o todo e as partes levavam à pressuposição de uma unidade orgânica funcional⁴³ na obra de arte que lhe influenciou profundamente. Brandi diferencia o “inteiro” (algo indivisível, uma síntese) do “total” (um somatório de partes, uma análise)⁴⁴. Essa

⁴³ A atração entre as partes seria a prova de que a obra de arte não pode ser entendida nas suas partes, mas sempre como um todo, um “inteiro”. Sobre a unidade orgânica da arte e a sua diferença com relação à unidade orgânica da natureza, vale lembrar o interessante exemplo nos oferecido por Odete Dourado, segundo o qual, se ao entrarmos num açougue nos deparamos com uma cabeça de porco, logo fazemos uma ilação sobre as quatro patas nele faltantes. Não podemos fazer o mesmo raciocínio sobre a obra de arte. Afinal um porco pintado não é um porco, mas uma pintura de porco (aliás, como diria Magritte a respeito de seu famoso cachimbo, “*ce n’est pas une pipe*”) e nada nos legitima a pensar que se lhe falta um olho, por exemplo, este seria exatamente como o que restou. (DOURADO, 2005, notas de aula).

⁴⁴ DOURADO, 2005, notas de aula.

“inteireza” da obra de arte, das relações criadas pelos elementos na obra, faz com que ela, no seu entendimento, não seja composta de partes isoladas, possibilitando com que, mesmo corrompida em alguns trechos, o poder de coesão das partes inerente à obra permaneça. O problema prático do restauro é então trazido pela questão da fragmentação e da *lacuna*.

O conceito de lacuna apresenta problemas quer do ponto de vista semiológico, da leitura, quer do ponto de vista da percepção gestáltica, especialmente quanto à extensão lacunar. No entendimento de Brandi, sob o primeiro ponto de vista, a lacuna pode ser de tal ordem que interrompa a compreensão do texto e, sob o ponto de vista da segunda, ela pode interromper o liame das partes e subverter a relação figura-fundo, tornando-se ela própria figura e a obra, fundo. A unidade potencial subsistiria, portanto, na capacidade de atração das partes, potencialmente em seus fragmentos até o ponto em que o dano que causou a lacuna não fosse tão grande que causasse a “ruptura” dessa atração e da legibilidade do texto (os quais seriam a condição da “ruína”). Esses seriam os momentos onde se tornava importante a habilidade do restaurador. Entretanto, o conceito de lacuna para a hermenêutica é outro e não está centrado no objeto, mas na relação entre ele, o sujeito e a compreensão que este faz daquele, a qual “deve ser entendida como um ato de existência e, portanto um pro-jeto lançado”. Assim, o entendimento hermenêutico de *lacuna*, por exemplo, não estando só no objeto, remete também ao intérprete, pois a intenção da Hermenêutica é a de “se fazer *mediador* entre o texto e a totalidade nele subentendida. Portanto, o objetivo da hermenêutica é sempre restituir e restabelecer o acordo, preencher as lacunas”. (GADAMER, 2003, p. 59).

Ao examinarmos a parte final da definição brandiana de restauro, “*com vistas à sua transmissão para o futuro*”, nos deparamos com a questão da passagem do tempo, a qual também foi explorada detalhadamente pelo autor. Para ele, existiriam três tempos relacionados à obra de arte: o momento de sua criação, a passagem do tempo histórico e momento da fruição. O momento da criação seria único, pessoal e insubstituível, razão pela qual a restauração não admitiria analogias; a passagem do tempo histórico seria responsável pela ação do tempo sobre a obra, inclusive com outras intervenções; o momento da fruição seria aquele onde efetivamente se inseriria o trabalho de restauração. O tempo da obra de arte não é, portanto, o tempo biológico, mas é

histórico. É curioso, então, que aqui se processe outra separação: a imagem e a arte são a-históricas, pois existem em potência e universalmente, mas a *obra* de arte tem história. No pensamento de Brandi, se a ação do restaurador, por exemplo, recaísse no primeiro momento, ou seja no momento da criação, ela não se restringiria à restauração, mas se confundiria com a própria criação; se a ação do restaurador se processasse na passagem do tempo, tentando evitá-la, ou seja, mantê-la com a mesma potência que tinha no momento da criação, segundo os valores da época, seria sempre falseá-la artificialmente, um restauro de fantasia, portanto⁴⁵. O trabalho do restaurador, por consequência, ficaria restrito ao terceiro tempo, o da fruição, a partir do seu reconhecimento como obra de arte e da tentativa de sua transmissão ao futuro. Manter a obra íntegra seria, portanto, oposto à restituição de seu aspecto original, porque a restituição se mistura com o momento da criação⁴⁶. A restauração, nesse sentido, seria intervir naquilo que foi desfigurado pela ação do tempo e na obra conforme a experienciamos hoje, à sua atual presença ante a nossa consciência. Na consistência do pensamento de Brandi, é essa relação com o tempo que torna impossível a intervenção restaurativa por analogia, pois ela representaria um retrocesso ao tempo da criação⁴⁷. Sob a mesma lógica, também a restauração de restituição (*ripristino*) seria indesejável, pois não incorporaria as alterações causadas pelo segundo tempo, o intervalo entre a criação e a fruição. Assim, para o autor italiano – e aliás muito a propósito, pensamos – a ação restauradora não deve conceber o tempo como algo reversível e nem abolir a

⁴⁵ Esta seria inclusive desnecessária, porque, nesse ponto a postura brandiana se aproxima da atitude fenomenológica, pois reconhece que a nossa consciência presente é que *atualiza* a obra de arte: “Neste momento, colocada assim a questão, está claro que tentamos aplicar também à obra de arte um tratamento fenomenológico, isto é submetê-la a uma espécie de *epoché*. Nos limitaremos a considerar a obra de arte somente como objeto de experiência *do mundo da vida*, para utilizar uma expressão de Husserl. Com ela, não retroagiremos a obra de arte a uma objetualidade genérica, ainda que, sem analisá-la em sua essência, a aceitaremos tal como entra no campo da nossa percepção e, portanto de nossa experiência. Assim circunscrita a obra de arte, estamos na condição de considerar todos aqueles aspectos que passam despercebidos se examinamos a obra de arte em sua essência: aspectos que vão de sua consistência material, e por este, seu estado de conservação, a sua apresentação museográfica.” (BRANDI, 1988, p. 72).

⁴⁶ “Deste modo, conservá-la íntegra se firma como um conceito oposto à restituição de seu aspecto original.” (BRANDI, 1988, p. 72).

⁴⁷ No entanto, Brandi aceita restaurações hipotéticas em alguns casos, *metalógicos* (?): “Mais do que dissemos resulta evidente que a eventualidade da reintegração hipotética de algumas lacunas não é mais que uma solução para certos casos, digamos marginais, já que, para colocar um exemplo prático, não será aceitável como reintegração hipotética a que substitua uma cabeça desaparecida, ou casos similares. As reintegrações hipotéticas, sempre colocadas entre parênteses – como as que os filólogos propõem nos textos incompletos – serão admissíveis para aqueles nexos susceptíveis de reconstrução com base na especial *metalógica* que possui a imagem e que seu contexto permite sem alternativas possíveis.” (BRANDI, 1988, p. 74). A “metalógica” brandiana se refere às descobertas da Psicologia da Gestalt, especialmente se referindo à idéia de figura e fundo e a sua inversão causada pela lacuna, conforme tratamos anteriormente.

história, mas deve se inscrever como um momento ao longo do tempo de duração da obra.

Essa aproximação com a fenomenologia com relação à questão do tempo em Brandi, no entanto não é reconhecida por Gioeni. Para ela, o tempo fenomenológico ao qual Brandi se refere é o tempo do senso comum, uma abstração conceitual no sentido que apontava Merleau-Ponty de uma sucessão linear não reversível de instantes temporais, idênticos entre si. A autora lembra que Heidegger considera essa visão como uma temporalidade inautêntica, posto que, para este, passado, presente e futuro se exercem simultaneamente no ser, o que se contrapõe ao pensamento brandiano:

Certamente a história não volta atrás, assim como é certo que o presente recolhe a herança do passado. Mas não basta. É necessário dizer-se ainda que os três estágios temporais estão em círculo e isto é o que substancia o presente e propriamente o futuro enquanto projeto motor da ação. O olhar genealógico ao qual Carlo Sini nos educou, mostra o futuro como herança do passado: herança que encontra o seu senso no projeto do devir, através do trânsito do presente. Em consequência ele não pode ser subestimado na prática do restauro. (GIOENI, 2002, p. 118).

A questão da historicidade é examinada por Brandi em capítulo especial (BRANDI, 1988, Cap. 5). Para ele, cada obra é única e o seu agrupamento em estilos e períodos é mera sistematização analítica. No entanto, o seu exame da historicidade, apesar da tentativa de separar a instância histórica da estética, não consegue se desvincular desta última. Assim, ele começa o exame da historicidade pelo caso extremo da ruína, a qual, por ter perdido toda a sua unidade artística, diz mais ao testemunho histórico que à obra de arte (ou à sua forma primitiva). Por sua unidade potencial estar por demais rompida, a ela quase se aplicam os critérios de recuperação do que não é obra de arte, levando-as a um processo de restauração apenas de consolidação e de conservação de seu *status quo*, pois a sua “ripristinção” acabaria por afetar sua autenticidade como documento histórico.

O problema maior da historicidade da peça ocorre quando ela afeta a instância estética como ocorre quando acréscimos são realizados a ela. Para Brandi, a solução desse problema estaria na *legitimidade* (BRANDI, 1988, p. 39) desses acréscimos, ou seja, se eles foram realizados por razões estéticas ou históricas. É esse o ponto em que ele justifica porque a instância estética prevaleceria sobre a instância histórica, pois, se esta última prevalecesse sobre a primeira, teríamos que reconhecer o vandalismo como algo

legítimo por ser um fato histórico. Mas, a história se faz presente sobre a peça (segundo tempo da obra) e por isso deve ser considerada. As adições e supressões seriam também como a própria obra de arte, obras do ser humano e, portanto, com direito à conservação. A intervenção restauradora que as retirasse (embora fosse também um ato histórico, ou não?) na realidade estaria destruindo um documento e o que seria pior, conforme vimos anteriormente, não se documentaria a si mesma. Assim, do ponto de vista da instância histórica, a conservação do acréscimo é sempre legítima enquanto sua remoção, quando justificada, deve sempre deixar traços sobre si mesma e sobre a própria obra. Dessa maneira, consideraria-se habitual a manutenção desses acréscimos e excepcional a sua eliminação. No entanto, quando o autor examina a questão do acréscimo quanto à instância estética, ele se posiciona criticamente quanto a ele quando interfere na unidade artística “originária” da peça, devendo o restaurador examinar, caso a caso, então, qual seria a sua atitude, sendo claro que se o acréscimo “perturba” a obra, ele deve ser eliminado. Ou seja, é sempre o juízo de valor que determina a prevalência de um ou de outro. Ao se posicionar dessa maneira, apesar de procurar uma operacionalidade lógica no trato da restauração, Brandi abre espaço para o reconhecimento de que o sujeito, na sua infinita diversidade de valores e posturas e na sua subjetividade, vê diferentemente um mesmo objeto e interfere decisivamente na forma dele ser preservado.

Ao estabelecer assim a sua teoria, Brandi é influenciado pela idéia de autenticidade herdada do início do século e incorpora os conceitos de Boito relativos ao “documento” histórico na sua própria teoria. É por isso, por exemplo, que ele recrimina as reconstruções. Para ele uma reconstrução, do ponto de vista histórico, poderia parecer um testemunho verdadeiro, se confundindo conceitualmente com o acréscimo. A diferença entre os dois, para o autor, estaria exatamente na *legitimidade*, pois enquanto uma visa completar ou ampliar, a outra visa conformar novamente a obra, intervir como se fosse ela própria o tempo da criação (primeiro tempo), refundir o velho e o novo, abolindo o intervalo de tempo transcorrido (segundo tempo). Assim, enquanto um acréscimo que vise requalificar pode ser aceito porque é testemunho autêntico do fazer humano, a reconstrução que tenta retroagir representa um “falso histórico”. Na tentativa de conciliação das instâncias – e aqui ele se aproxima novamente da fenomenologia – deve-se entender a nova unidade da obra de arte, incorporando-se os acréscimos. Nesse critério de legitimidade não se aceita a cópia, posto que esta se define como algo que

substitui o original desaparecido: ela é uma falsidade histórica e uma falsificação estética que raras vezes pode se justificar⁴⁸. Aqui também fica claro que a cópia não se justifica *dentro de sua maneira de pensar, centrada no objeto e na imagem*, pois do ponto de vista simbólico, do lado do sujeito (seja ele pessoa, comunidade ou cultura) ela grande parte das vezes se justifica até mais do que o arrazoado estético-histórico, como exemplifica o restauro de imagens de adoração onde, na maioria das vezes, não se aceitam as mutilações e as recomposições não analógicas ou das reconstruções de edifícios de alto potencial simbólico.

A questão da verdade histórico-artística remete novamente ao debate sobre a questão da falsificação que também é examinada por Brandi⁴⁹. Segundo ele, o conceito de falsidade se estabelece na incongruência entre existência e conceito⁵⁰, ou seja, a falsidade diz mais respeito ao juízo que se faz do objeto do que a ele próprio, podendo se dar nos seguintes casos, fundamentalmente: a semelhança ou reprodução sem ser por curiosidade ou documentação (uma cópia ou imitação), para enganar alguém ou para comercialização. Os autores contemporâneos, como Paolo Marconi,⁵¹ que trabalham na perspectiva da valorização do restauro como recuperação da imagem aí procuram se justificar, mostrando que, no restauro arquitetônico não há como “enganar” as pessoas no sentido comercial (pela imobilidade da peça) ou de tentativa generalizada de enganar (pelos registros históricos sobre a obra e as informações que podem ser dadas aos fruidores no seu próprio sítio). Ademais, a recomposição da imagem baseada em registros históricos e fotográficos, não deixa margem para analogias e a recompõe com fidelidade de detalhes, não havendo porque evitá-las, pelo menos no senso estrito da sua recomposição.

⁴⁸ Talvez elas se justifiquem no caso de transladação da peça para sua própria proteção, mas mesmo assim há polêmicas sobre isso, como é o caso dos profetas de Aleijadinho em Congonhas, MG.

⁴⁹ BRANDI, 1988, Apêndice 1.

⁵⁰ Lembramos que essa acepção foi questionada pela fenomenologia heideggeriana.

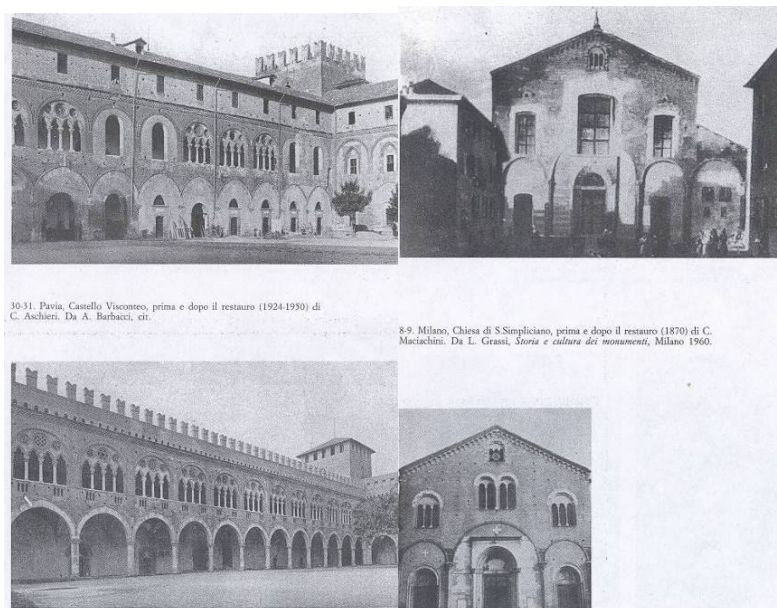


FIGURA 6.6: As recomposições da imagem segundo La Regina (Fonte: LA REGINA, 1984): A) Castello Visconteo; B) Igreja San Simpliciano: Os exemplos mostram o “retorno” à imagem “original”.

É a partir dessa preocupação com a verdade histórica e da recomposição da unidade formal da obra (sem “fazê-la” de novo), que Brandi estabelece seus princípios práticos da ação do restauro:

- Princípio 1: A reintegração deve ser reconhecível e com facilidade;
- Princípio 2: A matéria só é insubstituível quando colaborar diretamente com a figuração da imagem;
- Princípio 3: As intervenções não devem impossibilitar eventuais intervenções futuras, mas facilitá-las (Reversibilidade).

E, baseado nesses princípios, surgem alguns problemas práticos também por ele examinados:

- Problema prático 1: Tratamento da Lacuna através de técnicas como “*anastilosi*”⁵² e “*tratteggio*”⁵³;

⁵¹ MARCONI, 2004.

⁵² A “*anastilosi*” é a obturação da lacuna com materiais supostamente neutros, próximos ao original em cor, forma e textura de forma a recompor a leitura integral da peça sem, no entanto, levantar dúvidas

- Problema Prático 2: O estabelecimento do juízo crítico do restaurador no trato particular de seu problema, caso a caso, o qual pode levar à fantasia da criação ou a um juízo integrador equivocado;
- Problema Prático 3: O ripristino como falsificação.

De uma maneira geral, portanto, esses princípios e problemas reforçam o claro centramento da teoria brandiana no problema da imagem e a sua preocupação em diminuir e até mesmo evitar a presença do sujeito no tratamento da peça, onde o ideal seria uma restauração em que o restaurador não fosse co-autor, embora ele mesmo reconheça ser a neutralidade algo impossível. Sobre esses dois pontos cabe aprofundar ainda mais a discussão. Quanto ao centramento da problematização do restauro *no* objeto, cabe lembrar que algumas vertentes da crítica contemporânea do restauro, como já vimos, rebate com veemência essa postura de centramento na imagem, lembrando a questão do valor simbólico da peça, tão importante quanto seu estado físico. Quanto à questão da neutralidade do restaurador, é importante notar que o próprio Brandi sabia da sua impossibilidade prática, razão pela qual ele solicita, no seu problema prático 2, o máximo cuidado com o juízo crítico. Sobre a questão específica desse juízo crítico levantado por Brandi, cabe contrapor a argumentação hermenêutica de que, “na verdade, a atividade do juízo – de subsumir o particular no universal, de reconhecer algo como o caso de uma regra – não pode ser demonstrada logicamente.” (GADAMER, 2005, p. 69). Na crítica que faz ao pensamento de Kant, onde a questão do juízo é elaborada, Gadamer reforça a importância do momento estético no juízo técnico ou prático e que aqui nos é muito próxima:

É evidente que não se trata apenas do juízo lógico, mas do juízo estético. O caso singular em que atua o juízo nunca é um mero caso; ele não se esgota em ser uma particularização de uma lei ou conceito universal. Antes, ele é sempre um “caso individual”, e nós o chamamos de um caso particular, um caso especial, por não ser atingido pela regra. Todo juízo sobre algo pensado em sua individualidade concreta, como exigem as situações que envolvem nossa atenção, é, rigorosamente falando, um juízo sobre um caso especial. Isso significa simplesmente que o julgamento do caso não se restringe a aplicar o padrão do universal – de acordo com o qual ele ocorre -, mas o co-determina, completa e corrige. (GADAMER, 2005, p. 80).

quanto à sua datação. Ressalve-se que essas estratégias não foram propostas por Brandi para a intervenção em Arquitetura, embora ela tenha sido nela utilizada por muitos restauradores.

⁵³ Com o mesmo objetivo, o “*trategio*” é uma técnica pictórica de recomposição onde se usam pequenas pinceladas para obturar as lacunas, dando, ao longe, a ilusão de inteireza.

Apesar de todo o fundamento filosófico – na verdade o grande pano de fundo da teoria brandiana – a sua obra e seus princípios e problemas práticos acabaram por reforçar a idéia de que seria possível abordar o problema do restauro desde um ponto de vista objetivo e científico, apesar dele próprio ter sido crítico quanto a isso. Mesmo hoje em dia, muitos restauradores e analistas das intervenções no patrimônio, utilizam a sua teoria misturada com análises “históricas” e “tipológicas” como base para sua prática e argumentação. Assim, embora as questões do tipo e do estudo filológico aparentemente se dirijam à idéia de fidelidade histórica, elas carregam consigo uma base filosófica muito parecida com os pressupostos de Viollet-le-Duc e mostram como a tentativa de conciliar a “imagem estética” com a “verdade histórica” é recorrente no desenvolvimento das técnicas de restauro. No caso da imagem, algumas vezes ela valoriza o autor como a “expressão individual e única do autor”, outras vezes valoriza o estilo ou o espírito de época, como o “resultado de conjunto” ou como a “síntese da expressão coletiva presente na manifestação estilística”. No caso da história, ou ela é o “documento puro” trazido pela matéria sobre a qual nenhuma intervenção pode ser feita ou ela é o resultado da interpretação crítica das gerações, “correta” desde que embasada cientificamente. A preocupação de integrar as duas instâncias é normalmente confusa, pois, ao incorporar a ação do tempo sobre o monumento e a sua necessidade de servir à sociedade presente, abre-se espaço para admitir inovações e intervenções – necessárias ou não - que, é claro, alteram a matéria histórica e a imagem da obra, criando-se para tanto um sem número de subterfúgios possíveis.

Como um dos primeiros e mais recorrentes exemplos de tentativa dessa conciliação, está a “*anastilosi*”, derivada da neutralidade científica da intervenção. Para Bardeschi, essa operação na realidade, procura se contrapor à história da obra, substituindo aquilo que o tempo removeu e, portanto, se dirigindo a uma suposta originalidade da obra, impossível de ser retomada. O arquiteto italiano coloca a *anastilosi* na mesma ordem da intervenção que ele chama de “*exagero*”, ou seja, uma recomposição da matéria perdida e, sobre as duas se posiciona criticamente a partir da sua compreensão de que nada é reversível⁵⁴. Desde um ponto de vista teórico, a “*anastilosi*” poderia se aplicar desde

⁵⁴ “A ideologia da mudança e da transgressão passou e continua a passar com eficácia, pela cunhagem, o uso e o abuso de palavras chaves de insuspeitável e conclamada ‘cientificidade’. Vamos nos limitar a dois termos difíceis, terroristas e complementares como ‘excesso’ (*superfetazione*) e ‘*anastilose*’, inventados com o belo propósito de justificar as duas operações mais comuns e recorrentes próprias dos transgressores como a arbitrária eliminação dos elementos e partes indesejáveis, destoantes e ao mesmo

uma lacuna em um quadro ou uma escultura até uma parte faltante do edifício ou até mesmo em conjuntos urbanos, onde, associada ao estudo tipológico, uma casa faltante, por exemplo, poderia ser substituída por uma outra “simplificada” formalmente para não incorrer no “temível” falso histórico. O resultado mais comum dessa operação é a criação de “esquematismos” que procuram “neutralizar” a presença do novo objeto. Fica claro que essa atitude tem base em um idealismo formal que submete toda operação de recomposição a uma matriz baseada em uma suposta unidade formal. No limite, quando o tempo acabar por destruir todas as outras edificações mais velhas do conjunto, o resultado final será uma soma de esquematismos, com toda a pobreza que isto trará consigo.



FIGURA 6.7: Exemplos de anastilosi: urna funerária da região sul do Estado de Minas Gerais: as peças faltantes foram substituídas por massa de tonalidade semelhante (Foto: IEPHA/MG)

Se para Bardeschi, a “*anastilosi*” é intolerável, o que dirá do “*ripristino*”, a reprodução, a reconstrução daquilo que já se perdeu e que é recorrente na história do restauro seja na reconstrução da torre da Praça de São Marcos em Veneza (defendida por Giovannoni e Bonelli) ou dos centros históricos destruídos na Segunda Grande Guerra⁵⁵. Para ele, qualquer forma de restauração é um *ripristino* (quando não é destruição). O *ripristino*, na realidade, representaria a ilusão da reversibilidade, impossível de fato e historicamente falsa e falsificadora, como se o mundo e o tempo pudessem “girar ao

tempo a arbitrária, aproximativa ‘recomposição’ de tudo aquilo que a história tem desmembrado, arruinado, decomposto e finalmente moído no seu próprio ventre.” (BARDESCHI, 2000, p. 28).

⁵⁵ “Recorrendo aos ‘*ripristinos*’ da presumida tipologia originária, a realidade terminou por vir sistematicamente forjada, os edifícios esvaziados do térreo à cobertura, os forros removidos, as escadas transferidas, os pavimentos, os rebocos, as molduras substituídas. Assim, hoje, o centro histórico de Bolonha, mesmo declarado – em termos – ‘intangível’, por uma grotesca paródia assemelha-se àquele de Varsóvia, mas com o agravante que as irreversíveis destruições inferidas da cultura matéria da cidade são artificiais, produzidas sem qualquer justificação e portanto soam ofensivas, inutilmente vandalizadas.” (BARDESCHI, 2000, p. 54).

contrário”. Segundo Bardeschi, mesmo o *ripristino tipológico*⁵⁶ de Giovannoni (que a princípio poderia ser uma solução, por não ser uma cópia exata do bem perdido) não merece consideração, por se tratar de uma forma de tentar levar o edifício a um momento que já passou, insubstituível no curso do tempo e da história. Mas, se para Bardeschi, o *ripristino* é uma falsificação, para Marconi, com sua idéia própria sobre o tema conforme vimos anteriormente, o problema do restauro hoje é, ao contrário, *ripristinar* bem (o que exige um grande conhecimento do tipo e da linguagem arquitetônica). Como se vê, o fantasma de Viollet continua a pairar nos desvãos dos edifícios históricos.



FIGURA 6.8: A Torre da Praça de São Marcos em Veneza, reconstruída em 1902: exemplo de “ripristino” considerado por vários autores como uma falsificação inaceitável (Fonte desconhecida)

A verdade é que, na tentativa de conciliação entre a imagem e a matéria para não incorrer no “falso histórico”, muitas são as contradições que surgiram a partir das várias interpretações decorrentes das diversas contribuições dos pensadores da História do Restauro, por exemplo:

- O uso de materiais reconhecidamente e destacadamente novos para “marcar” a data de intervenção e preservar a “leitura” da imagem leva em grande parte das vezes – eu diria, na maioria delas – à criação de um híbrido descaracterizado do ponto de vista formal, posto que não há materiais e formas “neutras” e, do ponto de vista do

⁵⁶ “Um outro preconceito recorrente não é aquele ligado ao *ripristino tipológico* que consiste no crer, que como se pode fazer através do ‘monumento’ (mas nós sabemos que não se pode fazer nem mesmo nesse caso), se possa como por encanto retornar, acionando a máquina do tempo a um desejado presumido *estado de graça* originário de um quarteirão, de uma porção, de um pedaço de cidade. E, em seu nome, se toma alegremente uma picareta liberadora com a ingênua pretensão de encontrar, por baixo da matéria depositada pelo uso e pelo tempo, a idílica tipologia e morfologia primitivas.” (BARDESCHI, 2000, p. 170).

objeto histórico, uma apreensão dúbia, como se o edifício, pela sua hibridez e a estranheza do contraste, não participasse do contínuo temporal;



FIGURA 6.9: Mercado de Diamantina: o uso de vidro temperado nas esquadrias de madeira perdidas, longe de conferir uma neutralidade à interferência, acaba criando uma “estranheza” visual. (Fonte: Prefeitura de Diamantina)

- Como um corolário do item anterior, muitas vezes a própria marca da intervenção acaba por se tornar ela própria elemento de descaracterização da obra;



FIGURA 6.10: Estação Chagas Dória em São João del Rey em 1910 (Foto: Impressões do Brazil no século XIX) e hoje (Foto: Tarcízio José de Souza): Interferências posteriores, inclusive descaracterizadoras, são admitidas pelo IPHAN sob a justificativa de que elas estão “incorporadas ao prédio”. Para a arquiteta elas deveriam ser retiradas em um esforço de *diradamento*. Qual seria o critério para se definir quais modificações são incorporadas ao prédio e quais não são?

- No extremo oposto, pela tentativa de sob forma alguma “enganar” o fruidor, certas atitudes de desenho são indexadas como proibidas por “parecerem” muito com as atitudes do período em que a obra original foi executada e, portanto, poderem induzir ao erro. É claro que além de questionável por se apresentar como uma censura estética, tal indexação, acaba muitas vezes por forçar um contraste entre

original e intervenção muitas vezes indesejável e até mesmo prejudicial à leitura da obra;

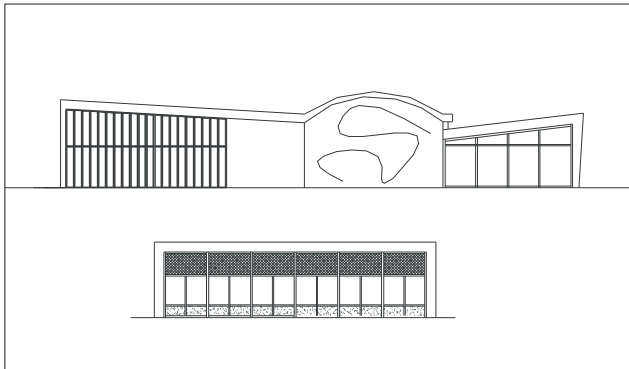


FIGURA 6.11: Restauro da Fundação Zoobotânica em Belo Horizonte: O parecer do GEPH leva a um paradoxo curioso: pois toda a intervenção, como releitura aplicada do ideário modernista, poderia levar a um “falso histórico”, depois, todo *design* harmonizador poderia levar a um “falso histórico”? Porque a treliça levaria a essa conclusão e o vidro não? (desenhos: Arq. Mônica Neves)

- Por outro lado, para “enganar” o fruidor, mas manter a “autenticidade” histórica, permite-se uma leitura (falsa) para o leigo (fruidor) e outra (verdadeira) para o técnico;



FIGURA 6.12: O casarão de Ouro Preto reconstruído como Centro Cultural SESI: A “reconstrução sem falseamento histórico”, por outro lado, parece apontar para uma ilusão (ou mesmo uma caricatura do original, na mesma linha da presença do chafariz antigo no pátio interno) gerando duas leituras: uma para o especialista outra para o observador leigo (Foto: Prefeitura de Ouro Preto)

- A necessidade de renovação muitas vezes é tanta que não se admite nem a pátina do tempo, sendo autorizada, nesses casos, a substituição da matéria histórica por novos, justificando assim a permanência da forma, ou a substituição de peças degradadas ou faltantes por cópias das referências originais o que é, de fato, um falso histórico. As duas atitudes remetem ao paradoxo da Nau de Teseu;



FIGURA 6.13: Restauro do edifício sede do SERVAS em Belo Horizonte: Trata-se de um trabalho de recomposição da matéria que aí ainda se encontrava de forma latente, recuperando sua expressividade externa. Do ponto de vista interno, face à impossibilidade de seu aproveitamento para novo uso, optou-se pela inserção de algo totalmente novo, fisicamente descolado do original, até para reforçar a sua diferença. (Foto: IEPHA/ MG)

- Algumas vezes, para escapar ao falso histórico e ao mesmo tempo manter o “clima de época” se utilizam elementos antigos retirados de outros lugares ou formas novas “inspiradas” em modelos antigos;



FIGURA 6.14: Restauro da Praça Barão de Guaicuí em Diamantina: O IPHAN sugere a construção de uma quase réplica de coreto anteriormente existente na cidade, com grande dificuldade em aceitar um *design* mais contemporâneo, embora este esteja localizado em área de renovação visual do contexto. Parece haver um cuidado excessivo com a “historicidade” do lugar, que lhe tire o “ar antigo de foto”. (Foto: Prefeitura de Diamantina)



FIGURA 6.15: Restauro da Igreja São Sebastião de Araxá: Admite-se o uso de modelos análogos para complementação, como é o caso do forro local, sem registro histórico, mas que seguirá, por analogia, o forro de uma igreja similar de uma cidade próxima. (Foto: Ionei Dutra)

- Outras vezes, à falta de testemunhos materiais concretos, na busca de retorno de época, são usadas referências documentais para a reconstrução, gerando, na realidade, um “retorno” do objeto àquilo que ele pode nunca ter sido;



FIGURA 6.16: Restauro à Rua dos Caetés, 188 em Belo Horizonte: Paradoxo: pode-se “voltar” algo ao que nunca foi? Não se sabe se o edifício foi construído conforme o microfilme. (Fotos e desenhos de Flavia Assis Lage)



FIGURA 6.17: Restauro da Estação Central de Belo Horizonte: Em primeiro lugar a antiga discussão ética e estética (reminiscências de Ruskin e Viollet-le-Duc?): vale a pena substituir a cobertura da plataforma, com caráter de estação, representativa de uma época, porque ela não combina (!) com os prédios existentes e nem com a nova proposta estética? (Fotos: Flavio Carsalade)

Como vemos, face às grandes dificuldades de se estabelecer um restauro absolutamente neutro como seria a meta da ciência e, buscando resgatar o fundamento brandiano, os autores que lhe sucederam, especialmente na Itália e ainda centrados na problemática da recomposição da forma e da reintegração da imagem cunharam o termo *crítico-criativo* para as ações de restauro.

De fato, o restauro *crítico-criativo* nasce da própria crise do pensamento supostamente objetivo presente no método científico e é contemporâneo a essa crítica⁵⁷. A não neutralidade do restaurador fica clara nessa forma de pensar, pois toda restauração é uma intervenção de cunho pessoal e não há uma ciência que lhe garanta regras objetivas. Quanto à nossa linha de investigação, a própria Hermenêutica reforça essa posição na medida em que implica a nossa participação no dizer do “outro” ao desprezarmos algumas partes e aceitarmos outras em função de nosso código pessoal de valores. A intervenção no objeto histórico é, portanto, função de uma reinterpretação (e não há como ser diferente). No limite, para que a obra mantivesse sua pureza autêntica a única possibilidade seria nunca nela intervir, o que implicaria na negação completa do restauro. Para a Hermenêutica de base heideggeriana, a compreensão ativa é um “*pro-jeto*” diferente, portanto, da simples leitura que não modifica o texto: toda intervenção tem caráter pessoal e cultural.

Da mesma forma que a neutralidade, o mito da objetividade também é questionado pela contemporaneidade e pelos seus autores ligados à teoria da restauração, pois não há conhecimento objetivo e os procedimentos técnicos derivados dessa suposta objetividade são meramente algumas das várias possibilidades, portanto sem uma estrita determinação infalível. Na realidade, a idéia de uma restauração objetiva estaria centrada nos conceitos de autenticidade e verdade já discutidos nessa tese e na infalibilidade do método científico que também, como vimos, tem dificuldade de se acomodar na problemática específica do restauro. Mesmo a tecnologia, baluarte fundamental do método científico, nesse campo, apenas pode nos sugerir ou informar nossa prática, nunca predeterminar ou justificar as nossas decisões, pela imensa gama de variáveis envolvidas⁵⁸. Lowenthal é ainda mais radical nesse aspecto:

⁵⁷ Alguns dos princípios básicos do método científico são fortemente questionados na contemporaneidade como, por exemplo, o universalismo (que leva à aplicação de um método único), o reducionismo (que leva à uniformização dos objetos em suas características universais) e a neutralidade (como se os fatos idependessem do sujeito que os examina). A essa altura da nossa investigação cabe lembrar como a Hermenêutica gadameriana vê a questão. Gadamer indica que não há um método único de apreensão do objeto lembrando o dizer de Aristóteles, segundo o qual é o próprio objeto que determina o método apropriado para investigá-lo (GADAMER, 2003, p. 49).

⁵⁸ “Em uma reunião do International Institute for Conservation se afirmou que as razões pelas quais se restaura e a *seleção* das coisas que se restauram ‘são decisões culturais antes que decisões técnicas’ (AA.

[...] a própria Restauração revela que a permanência é uma ilusão. Quanto mais coisas restauramos, mais conscientes somos de que essas coisas estão sendo continuamente alteradas e reinterpretadas. Detemos seu desgaste mas somente para transformá-las de outras maneiras. E os conhecedores a alteram tanto quanto os iconoclastas dedicados à sua destruição. [...] ainda que a Restauração congelasse um passado fixo e isolado, não poderia evitar de trazer à luz um passado que está sendo alterado para adequar-se a nossas expectativas. O que se restaura, como o que se recorda, não é nem uma verdade, nem um vestígio estável [*stable likeness*] de uma realidade passada. [...] as circunstâncias atuais determinam o que e como reconstruímos. (LOWENTHAL, conf. VIÑAS, 2003, p. 102)

O próprio Viñas, também citando outro autor, Daniel Bluestone, conclui: “[A Restauração] é realmente tão criativa e tão expressiva dos valores culturais contemporâneos com a obra de um pintor.” (BLUESTONE, conf. VIÑAS, 2003, p. 103).

De fato, nenhuma restauração é neutra, mas implica em uma nova criação⁵⁹ e é sempre crítica, pois implica na dotação, pelo restaurador, de pesos e valores diferenciados em seu processo. E, sendo processo de intervenção, resulta sempre em uma criação. Para Pane, “o restauro é ele próprio uma obra de arte” (conf. LA REGINA, 1984, p. 103) e a tentativa de negar essa realidade resultou em infrutíferas normas e regras que não deram conta da infinitude de casos especiais – na prática, todo caso é um caso especial – que surgem no dia-a-dia. Na realidade não reconhecer esse fato revela, sob a crítica contemporânea, antes uma ingenuidade do restaurador do que uma postura cientificamente embasada, pois colocar os valores da arte dentro de uma perspectiva homogênea e absoluta, comporta a transferência desses valores a um plano meta-histórico, com evidente subtração de qualquer critério de juízo e escolha (LA REGINA, 1984, p. 104). Assim, o restaurador deve assumir sua verdadeira postura e encará-la com a coragem, o embasamento e a responsabilidade que esse redimensionamento profissional traz consigo⁶⁰. Ainda, para Pane, o pensamento filológico não faz sentido se o restauro é uma recriação, pois na verdade, não existem estilos, pois o estilo é o homem criativo. Ao retornar à obra de arte como expressão e como método, negando-se

VV., 1977), mas na realidade as decisões sobre como restaurar uma coisa são culturais antes que técnicas.” (VIÑAS, 2003, p. 105).

⁵⁹ “A História é criação, o restauro é criação. Só se substitui uma obra de arte por outra obra de arte” (DOURADO, 2004, notas de aula)

⁶⁰ “A escolha de valores subjetivos, ele afirma, está na base de cada ato de consciência e de intervenção operativa nos contornos do monumento, do bem a restaurar. O cotejamento dos fatos e dos valores pode existir somente por obra de um ato de arbítrio subjetivo que não se pode exorcizar e mascarar recorrendo à abstrata intencionalidade ‘neutra’ ou ‘imparcial’, mas da qual o restaurador deve, com coragem e dignidade, assumir cada responsabilidade em nome da liberdade de juízo e de criação.” (LA REGINA, 1984, p. 105).

uma metodologia científica do restauro, a vertente *crítico-criativa*, na realidade, retorna à discussão entre História e Arte e reafirma o primado da instância estética, posto que a instância histórica não registra o valor artístico e, portanto, não pode defini-lo como tal. Para Bonelli, a ação do restaurador

[...] recuperar, restituindo e liberando a obra de arte, vale dizer o inteiro complexo figurativo que constitui a imagem e através da qual esta realiza e exprime a própria individualidade e espiritualidade. Toda operação deverá ser subordinada a reintegrar e conservar os valores expressivos da obra, porque o objetivo a alcançar é a liberação da sua verdadeira forma. (BONELLI, 1963, p. 8).

Essas premissas redimensionam o trabalho do restaurador, permitindo-lhe, em nome da arte, retirar todo o acréscimo e outros tipos de intervenção que, a seu critério, estejam conspurcando a expressividade artística (conforme ele acredita), lhe conferindo legitimidade para reconstruir ou completar partes faltantes em busca do prazer visual e da perspectiva artística. A discussão que então se estabelece não é mais sobre métodos, mas sobre limites de intervenção⁶¹ e a submissão crítica dessa nova criatividade associada ao ato restaurativo.

A vertente *crítico-criativa*, apesar de retornar à dicotomia Arte-História e continuar presa à imagem, mostra com clareza o deslocamento que se faz, na História do Restauro – aliás, integrada com todo o pensamento contemporâneo – do objeto para o sujeito⁶². Na dá mais para pensar na restauração como um processo científico, mas crítico, ligado às ciências sociais aplicadas tais como teoria da percepção e filosofia estética, análise histórico-estilística, consuetudinabilidade (ciências sociais aplicadas).

⁶¹ “Todavia gostaria de salientar claramente de tudo que foi dito até aqui, enquanto a evolução – nestes últimos 100 anos – dos critérios e das teorias do restauro monumental recorrentemente tem feito registrar as variações dos limites da intervenção do restaurador (especialmente enquanto a pesquisa precisa da norma de respeitar trazendo como consequência a fixação do *nec ultra*), parece poder-se reencontrar hoje o vínculo definitivo das perigosas limitações categoriais, fetichisticamente vinculantes (enquanto ‘fórmula’ a ser aplicada) e a reabertura do campo de ação do restaurador, especialmente em virtude do aprofundamento cultural que amadureceu uma consciência crítica superior que tem como exemplo as intervenções do tipo criativo.” (BARDESCHI, 2000, p. 276).

⁶² “Juízo crítico e intencionalidade criativa, no respeito dos valores históricos e artísticos do monumento, são a base da nova concepção do restauro.” (LA REGINA, 1984, p. 105).