

3. O Restauro quanto à história e à cultura

Os debates que se fazem em torno da restauração mostram com clareza a mesma oscilação que se faz na discussão sobre o patrimônio em seu caráter histórico, artístico e cultural. Enquanto os estritos defensores do caráter histórico ainda se ressentem do positivismo e de um objetivismo documental, os defensores do caráter artístico se prendem a um idealismo calcado na expressividade da imagem, ambos centrados no objeto em si. A vertente cultural tende a aproximar-se do sujeito, enfatizando mais as questões subjetivas e do senso coletivo, em parte também considerado pelo ramo *crítico-criativo* relacionado ao caráter estético. A postura fenomenológica se propõe a superar essa dicotomia, na medida em que não valoriza mais o objeto ou o sujeito, mas a relação entre eles. Não há apenas o objeto em sua imanência, independente do sujeito que o observa, frui e nele intervém e nem o sujeito em sua consciência estrita que apenas usa o objeto como ponte para seus próprios pensamentos, podendo, em face a essa minimização de seu valor objetivo, alterá-lo ao seu bel prazer, posto que o sujeito e a sociedade são só o que contam.

A presença do sujeito modifica a apreensão do objeto. Viñas (VIÑAS, 2003, p. 97-98) nos revela que essa modificação ocorre a partir de quatro fenômenos principais:

- *A inércia icônica*, segundo a qual o espectador reconhece o objeto como está acostumado a fazê-lo e qualquer alteração na sua forma lhe parece estranha ou inverídica (como exemplo, nos pareceria estranho ver os templos gregos coloridos – como efetivamente eram no momento de sua criação, posto que nos acostumamos a vê-los brancos);
- *O preconceito histórico*, segundo o qual o objeto deve adaptar-se ao que o espectador pressupõe (que é o que acontece, por exemplo, nos filmes os quais inclusive ajudam a criar o modo como “devemos” reconhecer os diferentes períodos históricos: a Idade Média escura e sombria, a Renascença cheia de luzes);
- *O fetichismo material*, segundo o qual a verdade está no material original, ainda que a réplica seja perfeita e feita com o mesmo material do original (o espectador se sente enganado, por exemplo, quando fica sabendo que grande parte das esculturas urbanas de Florença não são as originais);

- A *garantia dos “experts”*, segundo a qual os técnicos sabem mais do que qualquer um e, portanto, seu saber é superior (eles devem, inclusive, nos dizer *como* devemos pensar).

Um exame das atitudes do sujeito face aos bens artísticos, culturais ou históricos mostra bem como esses fenômenos sempre apareceram de uma forma ou de outra na história e condicionaram o próprio ato de intervenção neles. Por exemplo, a *inércia icônica* aparece no Renascimento na valorização da cultura greco-romana, como ela parecia ao homem dos séculos XIV e XV; o *preconceito histórico*, da mesma forma, na Renascença, na negação do gótico e na adição de elementos clássicos ao Panteão⁶³ ou ainda, no século XVIII com o saudosismo estilístico dos “neos”⁶⁴ com resquícios até mesmo nas restaurações fantasiosas de Viollet-le-Duc; o *fetichismo material* aparece seja nos “*souvenirs*”, seja no documento histórico valorizado de forma diferente no Iluminismo ou no positivismo do século XIX; a *garantia dos experts* é também presente na história, só mudando os *experts*, os quais muitas vezes foram os nobres ou os clérigos. A visão de Alois Riegl em sua obra de 1903 (!), “*O culto moderno dos monumentos*”, antecipa todo esse debate de que a questão do patrimônio e sua restauração não estão apenas no objeto, mas no sujeito. Afinal, como vimos anteriormente, não existe para o autor vienense um valor artístico ou histórico absolutos, mas apenas valores relativos⁶⁵. Aos diferentes tipos de valor atribuídos aos

⁶³ Da mesma forma, o homem atualiza o passado segundo sua condição presente, como nos mostram, por exemplo, as gravuras de Piranesi: “Piranesi, conscientemente ou não, estabelece este processo de montagem, em que se associam visualmente elementos estilísticos distintos e até contraditórios muitos diacrônicos em relação à seqüência da história. Piranesi, ao fazer o levantamento destes monumentos, adota uma forma realista ao situá-los no ambiente físico em que se encontravam em Roma do presente. As gravuras mostram grupos de romanos contemporâneos passeando por dentro dos monumentos antigos e, como consequência, a vida diária de Roma era misturada a quase respeitosa e intocável importância dos monumentos do passado. Esta imagem composta, de um passado atualizado e tornada habitual, é fortíssima, pois apresenta os sagrados monumentos do passado integrados na vida do presente, o que não acontecia em nenhum dos tratados arquitetônicos.” (FEFERMAN, 2005).

⁶⁴ “Lembremo-nos a este respeito que até meados do século XVIII o passado constituía o futuro do presente tendo mais importância do que a época atual que desta forma tornava-se estranhamente (pelos nossos valores contemporâneos) desvalorizada. Na Escola de Belas Artes, de Paris, o professor Baltard iniciava seu curso de arquitetura dizendo que infelizmente todos (alunos e professores) haviam nascido em uma época histórica decadente, em que não restava mais nada a fazer em arquitetura, a não ser voltar para o passado e copiar as fases áureas da arte, das quais nunca chegaríamos perto, porque não temos nem a competência e nem a qualidade daquelas civilizações.” (FEFERMAN, 2005).

⁶⁵ “Em consequência, a definição do conceito de ‘valor artístico’ terá de ser distinta, segundo se mantenha uma ou outra opinião. Segundo a mais antiga, a obra de arte terá tanto mais valor artístico quanto mais responda às exigências de uma estética supostamente objetiva, até agora nunca formulada de modo indiscutível. Segundo a concepção mais recente, se mede o valor artístico de um monumento por sua proximidade com as exigências da moderna vontade da arte, exigências que, certamente estão ainda mais

monumentos, em função de diferentes momentos históricos e contextos correspondem também diferentes meios para sua preservação.



FIGURA 6.18: O Parthenon (Atenas, Grécia, século V A. C.), como era originalmente e como nos aparece hoje, em sua inércia icônica: A) Friso à época de sua construção (Fonte: intranet.arc.miami.edu) e B) Parthenon hoje (Fonte: www.mlhanas.de)



FIGURA 6.19: Panteão com os torretes de Bernini conforme retratado por Bernardo Belutto no século XVIII. O restauro conforme o espírito da época. (Fonte: www.romeguide.it)

Assim, nem a imagem é a-histórica e nem a história é homogênea. A compreensão dessas premissas é fundamental para a atitude do restaurador, fazendo com que o seu juízo histórico-estético influencie substancialmente sua prática⁶⁶. Hoje já superamos a idéia de neutralidade científica até mesmo nas ciências humanas e sociais, onde até

longe de encontrar uma clara formulação e que, a rigor, nunca a encontraram, posto que variam incessantemente de um sujeito a outro e de um momento a outro.” (RIEGL, 1987, p. 27).

⁶⁶ “Entre os nós que a moderna cultura do restauro deve ainda desatar se distingue aquele que trata da relação entre história e restauro, entre juízo histórico-crítico e hipótese crítica da intervenção sobre o monumento, entre metodologia de pesquisa historiográfica e metodologia do restauro. Tal relação é geralmente interpretada como direta e conseqüente, entendendo-se a indagação histórica como momento primário e fundante da atividade do restauro, do completar segundo operações pertinentes aos critérios histórico-críticos que indicam qual tecido da obra tutelar e, com isso, delinear antes as diretivas da intervenção que as destinações de uso.” (LA REGINA, 1984, p. 143).

mesmo os próprios antropólogos, por exemplo, já não acreditam mais em uma posição “neutra” de análise de uma determinada cultura, entendendo que mesmo o observador está profundamente marcado pela cultura e tradição do homem ocidental que as examina. E se não existe uma História homogênea, muito menos se pode falar de uma cultura homogênea. “Como sugeriu o historiador marxista alemão Ernst Bloch na década de 1930, ‘nem todas as pessoas existem no mesmo Agora. Isso só acontece externamente pelo fato de poderem ser vistas hoje’. Na verdade elas carregam consigo um elemento anterior; e isso interfere.”⁶⁷. “Isso” que interfere é exatamente a tradição na qual estamos imersos, como nos ensina a Hermenêutica gadameriana. Decorre daí que, de fato, tanto as instâncias histórica e artística estão subordinadas à instância cultural, a qual as valoriza segundo o pensamento da época e a pertença à tradição⁶⁸. Não dá mais para entender o restauro desvinculado dessa tradição e dessa condição cultural, como nos mostra La Regina:

Subordinado a esta ou aquela concepção de história, a esta ou aquela concepção de arte, o restauro vem de fato mortificado e reconduzido ao papel de suporte técnico de outra disciplina ou setores disciplinares. A absurdidade e a inadmissibilidade de um tal anacrônico comportamento deriva da permanência, sobretudo no âmbito da moderna cultura historiográfica, da tendência a se isolar os objetos dos métodos da pesquisa, hipostatizando os processos significativos e os exprimindo, segundo o estilo apriorístico. (LA REGINA, 1984, p. 20).

O restauro é, portanto, uma forma do homem interpretar a história e participar dessa “construção social da história” à qual nos referimos anteriormente, com seus valores culturais presentes.

Cada época reconstrói seu passado histórico segundo seus próprios valores e o restauro faz parte dessa reconstrução. Burke coloca três questões fundamentais para essa reconstrução: “quem está fazendo a construção? Sob que restrições? A partir de quê?” (BURKE, 2004, p. 128-129). As perguntas que ele faz abrem caminho para as nossas próprias considerações no campo do restauro. A tradição ocidental dita o *modus faciendi* desse campo. O restauro é o resultado de uma visão ocidental⁶⁹, erudita,

⁶⁷ E, continuando a citação: “No entanto, a ‘contemporaneidade do não-coetâneo’, como chamou ele, é um fenômeno histórico muito mais geral, que solapa a velha suposição da unidade cultural de uma era.” (BURKE, 2004, p. 37)

⁶⁸ Para Gadamer, “a pertença à tradição é uma das condições para a compreensão das ciências do espírito” (GADAMER, 2004, p. 432).

⁶⁹ O paralelo a isto nos é dado por Burke quanto à nossa relação com o Oriente: “No caso do ‘Oriente’, já é bem óbvio o papel do Ocidente ao construí-lo como seu oposto, mas continua em aberto o problema da

baseada na imagem como epifania e na matéria como documento⁷⁰, resultado de sua função do patrimônio como reflexo da cultura como já nos mostrou Henri-Pierre Jeudi. Ele hoje se dá em uma condição profundamente marcada pela hegemonia do capital e das classes dominantes, como símbolos de uma sociedade voltada para o passado como reação à sociedade industrial⁷¹. A crítica da História faz com que compreendamos, portanto, que toda História “verdadeira”, nessa nova acepção de verdade, seja a História contemporânea⁷² e toda passagem histórica é fenomenológica.

Além disso, se considerarmos que o fruidor da obra de arte atualiza essa mesma obra e a recria a cada momento que a frui, temos que mesmo ela deixa de ser um objeto em imanência absoluta, para se tornar um fenômeno individual (não só do autor, mas para o fruidor) e coletivo⁷³ (as sociedades e as culturas, à sua maneira, também recriam a obra de arte). O restauro, como produto da cultura e como intervenção física na obra também é uma re-criação, com uma dimensão individual, a do restaurador e outra coletiva, da sociedade⁷⁴ e mais, porisso mesmo não aceita bem regras universais e generalizações. O restauro é, assim, uma obra aberta, como nos mostra Odete Dourado:

Nos últimos anos, assistimos um pouco por toda a parte à proliferação de intervenções sobre o patrimônio monumental tendentes não a considerar o monumento como uma

importância relativa de diferentes tipos de ocidentais – viajante, estudioso, missionário, burocrata e assim por diante.” (BURKE, 2004, p. 129).

⁷⁰ “Em um recente artigo, Dr. Seung-Jim Chung da Coreia, apontou que a Carta de Veneza é muito fortemente baseada nos valores culturais europeus, e ‘portanto não suficientemente universal para ser inequivocamente aplicada às sociedades fora da Europa ou derivadas desta’. Ele discute que os valores europeus enfatizam principalmente a beleza visual, enquanto as sociedades da Ásia Oriental determinam seus valores em relação com a sensibilidade espiritual e naturalista.” (JOKILEHTO, 2006, p. 3)

⁷¹ “O restauro é uma emanção direta da civilização da máquina, ou seja, nasce e se institucionaliza diante das contradições sobrestruturais que reconheciam o estado de profunda emergência determinado pela erupção, imprevista e lacerante, da realidade industrial e da natureza. [...]” (LA REGINA, 1984, p. 16-17).

⁷² “Respondendo sempre a alguma necessidade, a representação do individual como tal aprofunda em uma forma extrema de relativismo, porque o conhecimento histórico e artístico se refere ao sujeito, que não é o criador. Portanto não se pode falar de uma só história e de uma só arte, posto que de concreto cada ser pensante possui uma específica concepção de história e de arte, como reflexo de uma específica exigência prática.” (LA REGINA, 1984, p. 116).

⁷³ “Quando falo da constituição de um fato e da sua memória, entendo que esses problemas são, em grande parte, de natureza coletiva; eles pertencem à cidade, logo à coletividade. Podemos agora aceitar a teoria segundo a qual, numa arte ou numa ciência, os princípios e os meios de ação são elaborados coletivamente ou transmitidos por tradição, de modo que todas as ciências e as artes são fenômenos coletivos. Mas, ao mesmo tempo, elas não são coletivas em todas as partes essenciais, elas têm, como promotores, indivíduos.” (ROSSI, 1995, p. 162).

⁷⁴ “Reconduzindo o restauro à obra de arte que ensejou intervenções sobre ela, e concordando com Croce que a arte é produto de uma ‘atividade pessoal que conforma a matéria e se confunde com o processo criador’, Pane termina por negar ao restauro a possibilidade de estruturar-se segundo critérios metodológicos generalizáveis, os quais aparecem indispensáveis para que uma determinada atividade do homem adquira a dignidade de *disciplina cultural* específica.” (LA REGINA, 1984, p. 106-107).

unidade ou complexo artístico historicamente definido, mas como ‘obra aberta’, passível de ser retomada, continuada, enfim, atualizada figurativamente. Não nos referimos aqui, evidentemente à ‘obra aberta’ no sentido que lhe dá Eco (ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971), uma vez que os monumentos, enquanto produtos culturais por excelência são sempre atualizados em seus significados, permanentemente alterados pelo olhar de quem os vê e pelas culturas que os interpretam. Visto que a capacidade de serem sempre atuais é a sua marca definitiva, poder-se-ia dizer mesmo que esses particulares produtos da atividade humana serão sempre novos, independentemente de qualquer ação projetual, quer voluntariamente modernizante ou restaurativa, que sobre eles possa vir a incidir. (DOURADO, Odete in: IEPHA/ MG, 1997, p. 45).

Por trás da vertente cultural está a questão do significado do bem para o homem e as sociedades, o qual, como vimos nos casos de Varsóvia, Veneza ou Ouro Preto, interfere decisivamente nos métodos e processos de restauração. O significado do bem muitas vezes supera a mensagem da própria imagem, fazendo com que a sua força simbólica ultrapasse a expressividade estética nele contida⁷⁵. Na realidade, a questão do significado ultrapassa as imposições da forma, tendo com relação a esta uma relativa autonomia. Embora a imagem congregue significados e estimule relações, o bem patrimonial parece estimular outros níveis de relação ligados ao mundo existencial do fruidor. Essa autonomia do significado em relação à obra única se exerce em diferentes maneiras:

- Pelo “*descolamento*” entre a imagem e a obra física, objeto histórico, quando a imagem precisa ser evocada ou utilizada independentemente do seu suporte material existir ou não, como no caso das cidades supracitadas ou das sucessivas tentativas de reconstrução do Templo de Salomão ou do uso de suas formas como base para outros templos construídos ao longo da história⁷⁶;
- Pela sua “*mutabilidade operacional*”, quando a imagem precisa ser adequada ou atualizada ou reformada para melhor atender aos novos usos e práticas que nela se fazem ou dela se extraem, como ocorre na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em

⁷⁵ “À assunção não tematizada do gosto alfabético que discrimina na palavra o sinal significante do conteúdo do sentido e imprime as suas conseqüências também no âmbito da prática do restauro, tornando-o assim sujeito a um efeito de texto. A assimilação entre imagem e significado, sob o signo de εἶδος, conduz Brandi a criar perigosa analogia transferindo à teoria do restauro, como diria Nietzsche, o ‘significado pressuposto metafísico dos objetos de arte’. Ainda mais que a correspondência instituída entre obra de arte e texto não leva em devida conta a especificidade da prática da escritura alfabética: o filólogo literato, exatamente porque concentrado sobre o sentido e não sobre seu veículo, o signo alfabético que é para ele a princípio irreprodutível, não o conduzirá as suas tentativas hermenêuticas com perda do palimpsesto material do documento, mas sobre sua transcrição, enquanto a operação que Brandi deseja se faz sobre o próprio corpo da obra de arte.” (GIOENI, 2002, p. 123).

⁷⁶ “O aspecto do Templo de Jerusalém foi, por longo tempo, parte inevitável da iconografia cristã. Por toda a Idade Média, o Templo foi simplesmente assimilado como uma igreja contemporânea; porém, durante o século XV somente a arquitetura ‘antiga’ poderia servir como base para um edifício ‘majestoso’.” (RYKWERT, 2003, p. 137).

Salvador, onde vários de seus espaços são alterados ao longo do tempo, de forma a facilitar a relação com os fiéis⁷⁷;

- Pelo seu “*uso icônico*”, que é o caso citado por Walter Benjamin em seu texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, onde a imagem deixa de ser necessariamente associada ao seu suporte material original – a perda da aura – e ganha mundo com apropriações diversas como é o caso, por exemplo, da Mona Lisa, “*pop star*”;
- Pelo seu “*significado ritualístico*”, ligado a aspectos cíclicos das tradições ou à afirmação do mundo simbólico, como soe ocorrer no Oriente em práticas tradicionais como a reconstrução do Templo de Ise⁷⁸.

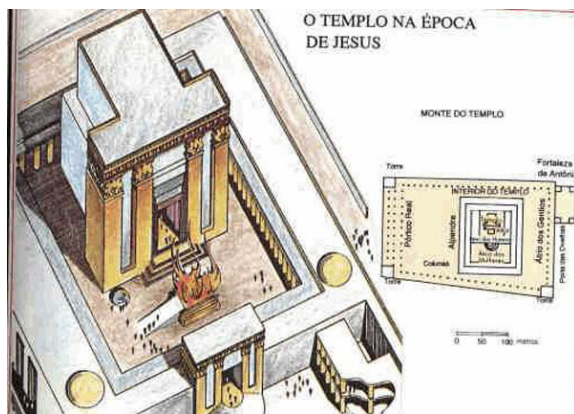


FIGURA 6.20: Templo de Jerusalém, modelo para os templos cristãos, fonte de significados e de transcrições arquitetônicas. (Fonte: www.leiturabiblica.com.br)

⁷⁷ A esse respeito podemos lembrar também o exemplo da Cabana de Palatino, próxima ao local da origem mítica da cidade de Roma e que teria sido a habitação do Pastor Faustolo que teria criado Rômulo e Remo, citado por Rykwert: “Dio Cássio registra, um tanto enigmaticamente, entre os maus presságios para o ano de 38 a. C., a destruição da cabana pelo fogo, ‘como resultado de algum ritual que os Pontífices ali celebravam’. Nada conhecemos acerca desses ritos, porém é evidente que a cabana foi restaurada de imediato, porque Dio Cássio registra, como um dos presságios da morte de Agripa, que ela foi queimada novamente em 12 a. C. Dessa vez porque ‘corvos deixaram nacos de carne em brasa, que haviam roubado de algum altar’, sobre a palha do telhado. A cabana foi novamente restaurada. Os moralistas referem-se a ela como demonstração das origens humildes da glória romana. Era ainda lembrada pelos viajantes na era cristã, o que significa que deve ter sido preservada em bom estado de conservação.” (RYKWERT, 2003, p. 198).

⁷⁸ “Apresentei ritos praticados por diversos povos: gregos, romanos, judeus, egípcios e japoneses, nos quais uma cabana ‘primitiva’ era construída, seja ritualmente – e em intervalos sazonais – seja reproduzindo deliberadamente um estado ‘primitivo’, com propósitos rituais análogos. Todos são ritos de povos urbanizados, ou semi-urbanizados, possuindo formas de construção mais permanentes e elaboradas, em contraposição às quais a cabana ‘primitiva’ constitui uma recordação das origens. Os procedimentos são análogos e, indubitavelmente, outros desse tipo poderiam ser encontrados nas sociedades antigas, assim como nas modernas e ‘fechadas’. O retorno às origens é um procedimento ritual muito conhecido. A variante particular de construir e habitar uma cabana semelhante às dos antepassados mais remotos (como no caso dos judeus e dos japoneses) sugere uma tentativa cosmogônica de renovar o tempo, restituindo as condições ‘que existiam no início’; ademais, o exemplo japonês sugere uma

A questão do significado leva à proposição de um outro aspecto de restauração que, tendo a forma (o objeto) como base, não se limita a ela, atingindo a esfera da cultura: “A conservação da obra portanto é um processo que requer compreensão e apreciação do mundo de significados, não se limitando somente à matéria.”⁷⁹, ou, no dizer de La Regina:

[...] objeto de conservação não é o “tipo”, o “estilo”, a “imagem”, a “unidade figurativa”. Objeto de conservação integral é a testemunha material que tem valor de civilização, colhida no seu repertório finito de elementos constitutivos (formais, estruturais, distributivos, matéricos, cromáticos, simbólicos, etc), assim com foram sobrepostos no tempo. [...] por esta razão cada intervenção de restauro deve necessariamente apontar ao respeito com o monumento na unidade e globalidade dos dados constitutivos de sua estrutura e de seu significado. LA REGINA, 1984, p. 182).

Tal compreensão encontra respaldo na Hermenêutica, onde segundo Gadamer,

[...] na medida em que o verdadeiro objeto da compreensão histórica não são os eventos mas seu “significado”, esta compreensão não estará descrita corretamente, se se fala de um objeto existente em si e do modo como é abordado pelo sujeito. Na verdade, em toda compreensão histórica já está sempre implícito que a tradição que nos alcança dirige sua palavra ao presente e deve ser compreendida nessa mediação – mais ainda: *como* essa mediação. (GADAMER, 2005, p. 431).

4. Restauro hoje

A tendência de superar o restauro centrado no objeto e de não separá-lo do sujeito e da continuidade da vida é percebida também através de uma análise evolutiva das cartas internacionais sobre o tema. Em um breve resumo sobre as principais delas⁸⁰, temos que:

identidade entre casa e território. Por isso, o rito não renova o tempo apenas para o habitante da cabana, mas para todos aqueles que habitam o território que ela representa.” (RYKWERT, 2003, p. 206).

⁷⁹ JOKILEHTO, 2006, p. 5, que, na sequência, complementa: “Para Brandi, bem como para Heidegger – e para Alois Riegl nesta matéria, o aspecto artístico da obra de arte está no presente, isto é, na mente de quem a reconhece como tal.”

⁸⁰ As referências às cartas foram obtidas a partir de IPHAN. *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995.

- Carta de Atenas (1931/ Sociedade das Nações): Influenciada pelo pensamento de Camilo Boito, a carta trabalha sobre conceitos básicos relacionados ao restauro, especialmente aqueles ligados à sua teoria;
- Carta de Veneza (1964/ II Congresso Internacional de Arquitetura e Técnicos de Monumentos Históricos): Influenciada pelo pensamento de Cesare Brandi, essa é a carta mais famosa e a que mais tem influenciado a restauração nas últimas décadas. Trabalha basicamente sobre os critérios de intervenção, definindo conceitos como monumento histórico, restauração e conservação. Dentre outras coisas, reconhece uma extensão do conceito de patrimônio (“Estende-se não só às grandes criações mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural”); o uso como fator importante na conservação (desde que “não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.”) e a restauração como operação de caráter excepcional e bem dentro da “cartilha” brandiana;
- Declaração de Amsterdã (1975/ Conselho da Europa) e Manifesto de Amsterdã (1975): Trabalham sob a perspectiva da Conservação Integrada, entendendo a inseparabilidade entre patrimônio e sociedade e a necessidade de participação das comunidades nos esforços para sua salvaguarda. Entende, ainda, que a defesa do patrimônio deve se fazer integrada ao desenvolvimento econômico-social, não se desvinculando deste, requerendo medidas legislativas, administrativas e financeiras apropriadas. Os documentos ampliam o conceito de patrimônio antes muito centrado no objeto e seu entorno para os conjuntos urbanos.
- Carta de Nairobi (1976/ UNESCO): Faz recomendações relativas à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea, versando sobre técnicas para sua preservação e reforçando as idéias de uma conservação urbana integrada e a importância de uma formação técnica adequada e da cooperação internacional;
- Carta de Burra (1980/ ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios): Volta a discutir os conceitos gerais do campo de conhecimento: significação cultural (“valor estético, histórico, científico ou social de um bem para as gerações passadas, presentes e futuras”), conservação (como cuidados a serem dispensados para a preservação do significado cultural do bem e se desdobrando em manutenção – proteção contínua do bem, não sua reparação - e restauração, esta considerada como

o “restabelecimento da substância de um bem em um estado anterior conhecido”). A Carta admite a reconstrução (“restabelecimento, com o máximo de exatidão, de um estado anterior conhecido; ela se distingue pela introdução na substância existente de materiais diferentes, sejam novos ou antigos. A reconstrução não deve ser confundida, nem com a recriação, nem com a reconstituição hipotética, ambas excluídas do domínio regulamentado pelas presentes orientações.”). A adaptação dos edifícios é restrita a um uso compatível de baixo impacto;

- Carta de Washington (1986/ ICOMOS): Retorna ao tema da salvaguarda das cidades históricas, dentro dos princípios da Conservação Urbana Integrada e da imagem das cidades;
- Carta de Nara (1994/ UNESCO, ICCROM e ICOMOS): Discute a questão patrimonial à luz da idéia de autenticidade, reconhecendo, então, a questão da relevância do sujeito na preservação e no restauro.

Ao se analisar a evolução do teor conceitual das cartas, algumas constatações podem ser feitas:

- Elas são, na sua maioria, centradas na visão européia de bem cultural e restauro;
- Elas ampliam o conceito de bem cultural do objeto e seu entorno para conjuntos edificados e naturais, bem como reconhecem que bem cultural não é apenas o excepcional, mas também o modesto. Apesar desse reconhecimento, as medidas preconizadas sobre o tal patrimônio “modesto”, muitas vezes não dotado de caráter artístico, segue os mesmos preceitos desenvolvidos para a preservação da obra de arte;
- Reconhecem que o patrimônio não se desvincula do mundo social e que não pode existir a parte deste, seja como fator de legitimação, seja como fator de proteção. Reconhecem ainda a “significação cultural” como algo que se desloca do objeto para o sujeito, mas ainda muito presas à prerrogativa do objeto;
- Voltam-se ostensivamente para o par instância estética (centrada na imagem) e instância histórica (centrada na matéria), entre elas oscilando⁸¹;
- Evoluem de uma visão imobilista centrada na manutenção do estado de substância do bem como obra “única”, obra de arte imutável para uma visão mais flexível onde,

⁸¹ Segundo Bardeschi (BARDESCHI, 2000, p. 122 e 124), elas saem de uma tendência de se privilegiar a imagem e o monumental (Carta de Veneza) para a conservação da matéria (Carta de Amsterdã).

mantendo-se as características essenciais do bem, alguns traços podem ser alterados para um melhor ajuste social e temporal;

- Por serem genéricas e pretenderem uma universalidade conceitual, acabaram por definir “critérios” que justificaram práticas aberrantes, em nome da tal “distinção da intervenção nova” ou da excessiva manutenção da matéria histórica de intervenções anteriores descaracterizantes;
- Têm posição muito restritiva à inovação e à marca do tempo presente como período histórico. Segundo Adriano La Regina:

Existe, contudo, um aspecto bastante negativo na Carta, aquele que não permite inovações. Vemos que existe aí uma contradição teórica, pois ao mesmo tempo em que se reconhece que cada fase histórica tem sua importância inerente e específica, se proclama, por assim dizer, a não dignidade, a falta de interesse pela fase histórica em que vivemos. (LA REGINA, 1982, p. 66).

Ao se defrontar, no entanto, com a questão da autenticidade e do patrimônio imaterial, a UNESCO - que sempre liderou as iniciativas das cartas – começa a repensar seus valores conceituais e se aproximar das reflexões que realizamos nessa tese. Em seu “*Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*”, define critérios para o reconhecimento da importância universal do bem cultural: obra de arte, importante intercâmbio de valores, testemunho excepcional de uma civilização, tipo de construção ou sítio, uso tradicional da terra, associação com tradições ou crenças. Mais do que isso, reforça a idéia de diversidade criativa como sendo a base do interesse cultural comum. Essa diversidade criativa é reconhecida não como uma coisa estática, congelada nos bens materiais, mas algo em constante atividade na forma de práticas, representações, expressões, conhecimento, habilidades que se tornam tangíveis através dos instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais, os quais são

[...] contantemente recriada pelas comunidades e grupos em resposta aos seus ambientes, suas interações com a natureza e sua história, ela os provê de um senso de identidade e continuidade, promovendo assim respeito à diversidade cultural e criatividade humana. (conf. (JOKILEHTO, 2006, p. 6).

Com isto, se reconhece que o patrimônio está em constante transformação e sua preservação está sujeita aos valores de diferentes culturas e diferentes gerações.

O conceito de autenticidade também repousa em outros critérios e transforma a noção de restauro. Segundo Jokilehto, dentre os critérios de reconhecimento como patrimônio

universal pela UNESCO estão três que, a nosso ver, são dignos de nota pela importância com os pontos tratados nesta tese:

- A *criatividade humana* sempre vinculada à sua produção⁸², o que remete a uma autenticidade pela criação;
- Uma *evidência material da história*, resultado da significação do bem, mesmo após sua destruição, como ocorre no Vale de Bamiyam, importante referência mesmo após a destruição dos Budas gigantes pelos talibãs;
- Uma *excelência de design ou de tipologia* como representações de uma determinada sociedade: nesse caso não estamos nos referindo à excepcionalidade, mas à continuidade da tradição nos bens que se sucedem ao longo dos tempos.

Assim, além dos quatro quesitos iniciais de autenticidade (*design, material, workmanship, setting*) a UNESCO acaba por acrescentar, no *Operational Guidelines*, outros que se aproximam mais do entendimento de que a cultura está em constante mutação e que incorporam também diversidade criativa: tradições, técnicas, linguagens, outras formas de patrimônio imaterial (“*bem como espirituais e sentimentais*”). Ao fazer assim, a UNESCO, de certa forma se distancia do conceito de autenticidade como uma suposta “verdade objetiva” e se aproxima do entendimento de uma *autenticidade sócio-cultural*⁸³. Essa nova abordagem da autenticidade, é calor, acaba influenciando também na idéia de integridade (cuja recuperação seria teoricamente a meta do restauro), a qual passa a ser relativa aos valores culturais⁸⁴.

A tradição internacional de restauro tem, portanto, expandido seus domínios epistemológicos em busca de um entendimento maior do fenômeno associado aos bens culturais e seus rebatimentos na sua prática. A própria tendência *crítico-criativa* abriu as portas para tanto, incorporando o conceito de intencionalidade criativa e ampliando os

⁸² “Com relação ao conceito de autenticidade, neste sentido, parece útil se referir à definição de Paul Philipot (historiador de arte e ex-Diretor do ICCROM): ‘a autenticidade de uma obra de arte é a unidade interna do processo mental e da realização material da obra’. A noção de ‘autenticidade pela criação’ surge como a criativa e inovativa qualidade em cada um desses exemplos.” (JOKILEHTO, 2006, p. 9).

⁸³ “Podemos falar de uma tradicional *autenticidade socio-cultural*, a qual, quando existe, justificará a continuação de formas tradicionais de vida e tratamentos tradicionais das estruturas edificadas.” (JOKILEHTO, 2006, p. 11).

⁸⁴ “Integridade é uma medida de totalidade e intactabilidade do patrimônio natural ou cultural e seus atributos. Examinar as condições de integridade, portanto requer acessar o conteúdo que: a) inclui todos os elementos necessários para exprimir o seu excepcional valor universal; b) é de tamanho adequado para garantir a completa representação das formas e processos que lhe conferem sua significação; c) sofre de efeitos adversos causados pelo desenvolvimento ou pela negligência.” (UNESCO, 2005, p. 88).

limites do juízo crítico brandiano. A descrição das principais tendências existentes hoje na Itália – país que tem historicamente tomado a liderança nos debates sobre o restauro – resumem bem o “estado da arte” nesse campo de conhecimento. Segundo Sette⁸⁵, é assim que se estabelece a tríplice polaridade do debate atual:

- *A posição central é baseada no restauro científico, com marcas do restauro crítico.* Seus critérios são: mínima intervenção, distinguibilidade, respeito à obra “autêntica” como limite de inovação, importância do juízo crítico, importância do entendimento histórico. A postura filológica vem, sobretudo da sensibilidade histórico-crítica, tentando evitar o arbítrio ou a “revisão” indevida. Os principais expoentes dessa tendência, com suas respectivas particularidades são: Fiengo Giuseppe (marcando a distinção entre conservação e projeção), Mauro Civita (que busca uma relação entre tempo e matéria, competência histórica e perícia técnica), Stella Casiello (que entende que todo monumento deve ser visto como caso único), Giuseppe Zander (“o restauro é filho da consciência histórica, mas a história não é uma disciplina totalmente objetiva”), Roberto di Stefano (colaborador de Pane, se preocupa com o aspecto normativo e políticas de bens culturais, distinguindo três fatores: sujeito, objeto, utilidade, distinguindo ainda as atitudes do restaurador entre “ativa, passada e integrada”), Renato Del Fusco (“pelo restauro ativo, ou seja, uma forma de conservação que exprime o próprio tempo, de modo mais flagrante, a idéia e a exigência do nosso tempo”). Sette registra, ainda, uma oposição básica nessa corrente, a qual se dá entre os que ele chama de “normatizadores” e “livres”: Romeu Ballardini (o restauro interessa sobretudo como “processo” e não como objeto, dentro de uma idéia de “mutação consistente”), Mario Dalla Costa (que prefere trabalhar dentro de uma cultura de prevenção), Salvatore Boscarino, Gianfranco Cimbolli Spagresi (restauro como conservação dos valores conhecidos historicamente e um eventual projeto reconstrutivo: “deverá propor-se [...] como uma nova fase no processo de transformação (um projeto) em grau de reproposição dos valores essenciais [...] do monumento e sobretudo a sua relação com a cidade e sua trama edilícia conectiva”), Miarelli Mariani (“o restauro não é filosofia, não é ciência, não é técnica. Isso se encarna na arquitetura, tem assim ineludivelmente uma finalidade determinada e original”), Giovanni Carbonara (adesão à linha

⁸⁵ SETTE, 2001

crítico-conservativa que entende o restauro como um ato de cultura; restauro não é ripristino, refazer, reparação, re-uso, revitalização, reanimação, *recicling*, recuperação, salvaguarda, manutenção ou prevenção; reforça o conceito de ato crítico: “o restauro torna-se ato inteiramente crítico no seu fazer-se como ato criativo e vice-versa, em uma absoluta e indiscindível interpenetração”; um modo de ver que entende o projeto como “modificação lícita, todavia uma ação sustentada de finalidade conservativa”) e, finalmente, Francesco La Regina que adota a supremacia do valor cultural, entendendo-a como viva e em constante transformação (“se mutilado e reduzido a pura tecnologia conservativa isso não é mais restauro, mas uma forma [...] de congelamento, de cristalização do existente.”);

- *A pura conservação*: é a postura milanesa e consiste na manutenção da “totalidade natural-cultural e antropológico-histórica da obra de arte” (Calvesi). Neo-positivista, considera a matéria objetiva e o valor figurativo como menor. Seus maiores expoentes são Marco Dezzi Bardeschi - que se posiciona contrário ao crítico-criativo e à re-escritura - e Torsello – que acredita ser impossível se conservar para sempre. Para ilustrar essa tendência cabe explicitar os principais pontos da teoria de Bardeschi (BARDESCHI, 2000, p. 426-429): a) não ao ripristino e ao refazimento, sim à conservação; b) aquilo que se perdeu, está perdido, não há como e porque se recuperar; c) o restaurador opera no contexto físico existente; d) não à reprodução da imagem e de elementos perdidos; e) conservação como “cura” da degradação da matéria; f) as marcas do tempo devem ser mantidas; g) não ao restauro e às suas adjetivações (estilístico, filológico, científico e crítico); h) conservar independentemente do juízo de valor que hoje fazemos e, finalmente, como síntese de todo o seu pensamento:

- a. “Para conservar deve-se manter o uso e o uso deve portanto ser compatível com o consumo mínimo dos recursos existentes, bem como também ao necessário aporte de nova presença matéria e de novos níveis de texto. Como o subtrair matéria do tecido da obra é estranho à tarefa do restaurador, assim, com melhor razão, o acréscimo não pode fazer parte do âmbito disciplinar do restauro (se pode garantir a permanência somente daquilo que é: é neste empenho que se exaure a ação disciplinar do conservador). O inteiro âmbito do acréscimo exprime o horizonte do *projeto do novo*: cada nova contrinuição expressa na matéria e substância figurativa trazida sobre o tecido existente se destina a testemunhar, além do restauro, a insuprimível exigência do nosso tempo. Cada acréscimo será julgado pelo grau de autonomia, compatibilidade e mínima conflitualidade de impacto físico com a fonte, sobre a qual, na inevitável processualidade do devenir histórico, é chamada a interferir. Também o *projeto do novo*, se respeitoso, motivado e responsável pode legitimamente contribuir na produção de um incremento (e não num empobrecimento) da fonte disponível. A história continua...”

- A *hiper-manutenção (ripristino)*: unidade de estilo e estado originário como valores (inclusive culturais). Seus principais representantes são La Rocca (“nós hoje estamos num grau de repropor os monumentos com a absoluta certeza científica sobre a base dos elementos adquiridos no campo.”) e Paolo Marconi (há que se recuperar o léxico da Arquitetura). Essa corrente trabalha na lógica do critério analógico e prega primeiramente a remoção das descacaterizações da imagem e, a seguir, a reprodução da técnica e do material.

A tradição brasileira de restauro, conforme já vimos anteriormente, é bastante inspirada na cultura europeia, especialmente na italiana e incorpora o mesmo debate entre as instâncias estética e histórica, havendo os que privilegiam a história e os que privilegiam a arte. Assim, a prática nacional apresenta uma gama diferenciada de atitudes quanto à restauração. Há o empirismo pragmático que insiste na conservação da matéria (Caso da Igreja da Pampulha) e na intervenção por analogia (Igreja de Araxá), há os casos em que a história prepondera sobre a estética (Estação Chagas Dória em São João del Rei), em alguns casos a reconstrução - com simplificações ou não - são admitidas e incentivadas (Hotel Toffolo, em Ouro Preto), outras vezes as descaracterizações são admitidas por estarem “incorporadas”, tolera-se pequenas citações do passado para se recuperar do ar “antigo” (como no caso do coreto da praça Guaicuí, em Diamantina) e repudiam-se as alterações que comprometem a “foto” histórica (a busca de uma certa unidade estilística ou temporal entre o novo e o antigo). Estimula-se a idéia do restauro “científico” especialmente como oposição a um conflito básico existente na prática profissional entre arquitetos criativos (normalmente mal formados nesse campo específico, nas escolas⁸⁶) *versus* técnicos conservadores (que muitas vezes repetem pouco criticamente as “tendências” da história do restauro).

⁸⁶ “Neste aspecto, sem dúvida, reside uma das mazelas responsáveis pelo próprio desaparecimento da significativa produção moderna brasileira sem propiciar continuidade: o aprendizado disciplinar da arquitetura, sedimentado a partir daquelas experiências exemplares, capitulou à desmedida valorização do ‘gênio artístico nativo’, com suas obras de exceção correspondentes. Fatos que lesaram profundamente o

5. O Restauro quanto à fenomenologia

Pelo exposto até aqui, podemos inferir que as contradições do restauro são irreconciliáveis dentro das molduras tradicionais da ciência e desde um ponto de vista objetivo, parecendo antes estar situadas no reino da filosofia. Nesse campo, uma pergunta se faz pertinente, *afinal, o quê se restaura?*

Vimos que, sendo impossível atuar em todas as dimensões envolvidas no processo de restauração, qualquer restauração acaba por privilegiar uma instância em detrimento das outras. Poderíamos, a título de exemplo, propor uma imagem do campo de conhecimento na forma de uma Matriz onde, nas linhas, teríamos as diversas instâncias (histórica, estética, cultural, etc.) e, nas colunas, as diferentes problemáticas associadas à tarefa do restauro (ideologias e momento político, excelência estilística, falso histórico, criativo, conservação, etc.). O resultado dessa leitura em matriz acabaria por externar as diversas contradições do campo, como procuramos fazer de maneira descritiva, ao longo desta tese.

	MOMENTO POLÍTICO	RECURSOS DISPONÍVEIS	NOVO USO	IDENTIDADE COM A COMUNIDADE	ETC...	ETC...
INSTÂNCIA HISTÓRICA						
INSTÂNCIA ESTÉTICA						
INSTÂNCIA CULTURAL						

FIGURA 6.21: Matriz de relacionamento, apontando os vários cruzamentos existentes na prática da restauração

Para tentarmos aprofundar na questão do que se restaura, vamos tentar fazê-lo através de um conceito caro ao restaurador e que também está presente na reflexão de Heidegger sobre a obra de arte: a verdade.

conceito de arquitetura praticado, como disciplina que estabelece interfaces entre questões técnicas, artísticas e culturais.” (LUCCAS, 2005).

A resposta que os restauradores dão à sua ação é a de que eles ajudam ao *restabelecimento da verdade*. Nesse sentido, o restauro seria a *alethéia* da *alethéia*, o desvelamento daquilo que é e que sempre foi e que se encontra encoberto pela ação do tempo, ou a busca quanto à fidelidade do relato histórico impregnado na peça e sua conservação para que seja confiável no futuro. Em *Ser e Tempo*, como vimos no capítulo anterior, Heidegger trabalha o fenômeno originário da verdade e o caráter derivado do conceito tradicional de verdade a partir do conceito tradicional de verdade e seus fundamentos ontológicos. Assim, ele parte de três teses que caracterizariam a

[...] apreensão tradicional da essência da verdade e a opinião gerada em torno de sua primeira definição: 1. O ‘lugar’ da verdade é a proposição (o juízo). 2. A essência da verdade reside na ‘concordância’ entre o juízo e seu objeto. 3. Aristóteles, o pai da lógica, não só indicou o juízo como o lugar originário da verdade, como também colocou em voga a definição da verdade como concordância. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 282).

A introdução sobre o tema assim colocada remete ao conceito kantiano de verdade como sendo a concordância entre o ser e o objeto, a qual terminaria por levar ao entendimento de que só o conhecimento seria verdadeiro, pois só ele levaria o ser a realizar um julgamento correto sobre o objeto, atingindo a máxima superposição entre “o processo psíquico *real* e o conteúdo julgado enquanto conteúdo *ideal*” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 284). O posicionamento de Heidegger a respeito está em que o descaminho da questão posta dessa maneira está em seu ponto de partida, na separação ontologicamente não esclarecida entre real e ideal. Desse modo, ele entende que o fenômeno da verdade se exprime no conhecimento próprio quando ele se mostra *como verdadeiro*, isto é, quando a relação de concordância entre sujeito e objeto, no contexto fenomenal, torna-se visível:

A proposição é *verdadeira* significa: ela descobre o ente em si mesmo. Ela propõe, indica, ‘deixa ver’ o ente em seu ser e estar descoberto. O *ser-verdadeiro* (*verdade*) da proposição deve ser entendido no sentido de *ser-redescobridor*. A verdade não possui, portanto, a estrutura de uma concordância entre conhecimento e objeto no sentido de uma adequação entre um ente (sujeito) e um outro ente (objeto). Enquanto ser-descobridor, o ser-verdadeiro só é, pois, ontologicamente possível com base no ser-no-mundo. Esse fenômeno, em que reconhecemos uma constituição fundamental da pre-sença, constitui o *fundamento* do fenômeno originário da verdade. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 286-287).

É assim que *Ser e Tempo* recupera, na fenomenologia, o conceito grego de desvelamento, centrado, agora, na *ação* do ser que desvela, “o ente na modalidade de sua descoberta” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 287). Assim,

Descobrir é um modo de ser-no-mundo. A ocupação que se dá na circunvisão ou que se concentra na observação descobre entes intramundanos. São estes o que se descobre. São “verdadeiros” num duplo sentido. Primordialmente verdadeiro, isto é, exercendo a ação de descobrir é a pre-sença. Num segundo sentido, a verdade não diz o ser-descobridor (o descobrimento) mas o ser-descoberto (descoberta) (...) Por isso, somente com a *abertura* da pre-sença é que se alcança o fenômeno mais originário da verdade. O que antes se demonstrou quanto à constituição existencial do pre e com referência ao seu ser cotidiano referia-se ao fenômeno mais originário da verdade. Na medida em que ela abre e descobre o que se abre, a pre-sença é essencialmente “verdadeira”. A *pre-sença é e está ‘na verdade’*. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 288-289).

São essas as bases da Hermenêutica do restauro propostas por Dante Galeffi. Para ele, o Restauro acontece a todo o momento, na vivência das coisas⁸⁷ e, portanto o restauro se estabelece como *cura*, através do resgat do potencial da coisa a ser restaurada e sua relação com o ser, com o existir, com o co-existir:

Resta, portanto, saber se a linguagem do ser haverá de privilegiar o sentido do “restauro” como a sua própria condição ec-sistencial, ou, se, pelo contrário, permaneceremos ainda a pensar o restauro como ente a ser restituído no seu vigor constitutivo, como simples objeto dos desempenhos da técnica, ou, no máximo, do reconhecimento crítico operado pelo sujeito na leitura de uma obra já existente. [...] A hermenêutica da pre-sença é então destacada como o “restauro” da questão esquecida. O “restauro” então se dá ao modo da pre-sença: é uma abertura para a escuta da Linguagem do Ser. (GALEFFI, 1994, p. 17).

A função do restauro é, portanto, permitir a abertura da pré-sença, apresentar o ente ao ser. É assim, inclusive, que o próprio Heidegger define a presença do preservador em “*A Origem da Obra de Arte*” conforme vimos anteriormente (HEIDEGGER, 1975, p. 66-68), afinal arte e patrimônio se encontram no conceito de desvelamento e manifestação da verdade (percepção sensível de algo), ambas revelam algo verdadeiro: a arte, um mundo instituído, o patrimônio, a marca indelével que nos foi transmitida. Para o filósofo, a questão da “presença ser e estar na verdade” se dá através das determinações da *abertura em geral*, do *estar-lançado*, do *pro-jeto* (todas estas presentes na Hermenêutica gadameriana) e, também importante para o nosso caso, na *de-cadência* (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 289-290).

⁸⁷ “Trata-se, portanto, do usufruto de uma possibilidade aberta do pensamento radical. Neste sentido, a afirmação inicial de que ‘o discurso do restauro se proõe como re-interpretação do mundo vivido, o mundo da existência, o mundo-aí’, de que ele seja uma ‘re-interpretção do mundo, do mundo como corpo

A questão da *verdade na de-cadência* merece um exame especial a esta altura, posto que as outras determinações já foram examinadas nos capítulos iniciais. Fenomenologicamente, a verdade mais originária está no modo *próprio*, pois “a *verdade da existência* é a abertura mais originária e mais própria que o poder-ser da pre-sença pode alcançar.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 290). Ora, no modo da de-cadência, que ocorre na maior parte das vezes, a pre-sença está perdida em seu mundo. Dessa maneira, ela está submetida ao predomínio da interpretação pública (“o que se descobre e se abre instala-se nos modos de deturpação e fechamento através do falatório, da curiosidade e da ambigüidade. O ser para os entes não desaparece, desrriaga-se.” HEIDEGGER, 2004/ I, p. 290) e, desse modo, a pre-sença está na “não-verdade” por ser essencialmente decadente, submetida à opinião pública e, portanto, ela também “*é e está na não-verdade*”. O fechamento e a abertura da presença à verdade são, na realidade, concomitantes e se mostram como as faces da mesma moeda e, para caminhar ao encontro da *sua* verdade, o ente tem que reconhecer a cisão entre esses dois modos de ser e optar por um deles. O reconhecimento do “ser e estar na não-verdade” é que nos permite compreender que as coisas se apresentam a nós veladas pelo modo impróprio (em que vigora a explicação teórica da estrutura da verdade), daí a possibilidade da *alethéia*, do desvelamento da verdade. É assim que o ser é, em essência, descobridor, mas, ao descobrir, realiza sobre a descoberta um discurso (o qual é resultado da abertura da pre-sença) e que vai influenciar as relações intramundanas e a percepção mesma da verdade, fazendo com que “a própria compreensão ontológica da pre-sença que, de início, predomina e que, ainda hoje, não foi superada em seus fundamentos e explicitação, encobre o fenômeno originário da verdade.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 294). É, portanto, o próprio ser que descobre o que ele mesmo encobriu, na sua existencialidade, e que faz, portanto, com que a verdade não esteja na proposição que se faz sobre o objeto mas “a ‘verdade’ mais originária é o ‘lugar’ da proposição e a condição ontológica de possibilidade para que a proposição possa ser verdadeira ou falsa (possa ser descobridora ou encobridora).” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 295). Assim, a verdade não é subjetiva pois se estabelece a partir do objeto e nem é objetiva porque baseada na pressuposição do sujeito. Também não tem validade universal porque ao pretender esta condição, passa a ser uma abstração que nega a possibilidade do encontro

e do corpo como mundo, portanto do ‘meu-outro’ mundo’, é o indicativo de umapretensão fenomenológica” (GALEFFI, 1994, p. 13).

entre os entes. A verdade, então, possibilita pressuposições e, portanto, não se encerra em si mesmo, reforçando a tese de que ela se dá na abertura própria do sujeito.

Afirmar “verdades eternas” e confundir a “idealidade” da pre-sença, fundada nos fenômenos, com um sujeito absoluto e idealizado pertencem aos restos da teologia cristã no seio da problemática filosófica, que de há muito não foram radicalmente expurgados. O ser da verdade encontra-se num nexó originário com a pre-sença. E somente porque a pre-sença é, enquanto o que se constitui pela abertura, ou seja, pela compreensão, é que se pode compreender o ser e que uma compreensão ontológica é possível. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 299).

É por isso que se diz que o ser sempre “atualiza” a obra quando a vê, fazendo com que essa experiência seja, em certo sentido, sempre inaugural, posto que o ser que vê a obra também ele próprio nunca é o mesmo, na sua particular evolução temporal e com sua renovada bagagem. “Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que percebemos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13 e 14). Não faz sentido, portanto, entender o restauro como uma tentativa de congelar uma forma ou buscar uma verdade no passado: de fato ele deve propiciar que o encontro entre a obra e o ser que a frui seja o mais rico possível, favorecendo a possibilidade de abertura. *Para que isso ocorra, no entanto, é importante que a tentativa de restauro seja a de manutenção da riqueza de significados da obra e isto está no âmbito da cultura, na vertigem da arte e na abertura da história, mais do que na recuperação da imagem ou na manutenção de uma matéria que, sem fazer parte de um todo expressivo, pouco tem a dizer, nem mesmo historicamente.* Dentro dessa mesma ordem de pensamentos, se as coisas se apresentam como são, *a verdade do restauro não é a busca de uma suposta imagem ou de uma suposta história “real”, mas a redução das ambigüidades na maneira do ser se apresentar* e é este o real fundamento que, nas várias teorias do restauro, aparece sob as recomendações de que ou se retiram as ambigüidades ou as marcamos com força (como acontece na datação e diferenciação das novas intervenções).

Uma segunda resposta com relação à pergunta inicial - afinal o quê se restaura? - estaria no exame da polaridade entre *permanência e mudança*, na “administração” da mudança. Para tanto devemos reconhecer inicialmente que toda intervenção muda o original. Quando o arquiteto assim o admite (e na Arquitetura essa mudança ainda é mais acentuada em relação a outras artes pela questão do uso) ele deve necessariamente considerar o pré-existente e seus significados anteriores. A marcação clara do novo com

relação ao antigo, prática usual no restauro deve ser entendida também nessa ótica, como preservação dos significados dos dois momentos. Restaurar não é, portanto, só interferir na expressão da obra de arte e na conservação da matéria histórica, é também “agir sobre”. Como já vimos, toda restauração é uma intervenção de cunho pessoal: não há neutralidade e toda ela está condicionada ou determinada pela cultura e pelo tempo em que ela se dá. Se a questão hermenêutica implica a nossa participação no dizer do outro, ao intervirmos em uma peça desprezamos partes e aceitamos outras em função de nosso código pessoal de valores, influenciado pela tradição. A intervenção no objeto histórico é, portanto, sempre função de uma reinterpretação - e não há como ser diferente. Para não intervir no documento seria então necessário manter a obra de arte como texto sem nunca nela intervir? É claro que isso seria impensável na realidade. A compreensão efetiva do restauro deve ser, portanto, a de um “*pro-jeto*”, diferente da simples leitura que não modifica o texto. Por exemplo, na Arquitetura a reinterpretação do significado é dar um novo uso ao edifício, da mesma maneira que a obra de arte cidade é uma construção contínua.

A restauração nunca é neutra. Como a história é criação, o restauro também é criação; nenhuma intervenção é neutra: elas são sempre criativas e críticas (portanto se dá pesos diferentes, valores diferenciados: daí ser criativa). A questão é a definição dos limites entre restauro e criação pura (muitas vezes o antigo é usado apenas como base da criação) (DOURADO, 2005).

Uma terceira resposta à mesma pergunta – quase uma continuação da anterior porque baseada no par permanência e mudança - seria entender o restauro como *transmissão e repetição*, no sentido que lhes dá a fenomenologia e a hermenêutica de mesma base. A transmissão, como já vimos, é a ação da tradição que ao mesmo tempo repassa e transforma, *fazendo com que a transformação seja a característica daquilo que está vivo e, portanto, presente*⁸⁸. Se a tradição pode ser entendida também como *traição* (tendo sido este vocábulo nascido daquele outro), toda transmissão traz consigo a marca da mudança e é, portanto, também a marca do restauro a intervenção que “atualiza” a peça para a fruição da nova geração. A transmissão, embora se dê no modo impróprio, permite ao ser a possibilidade da *antecipação* que, na terminologia heideggeriana, caracteriza o porvir no sentido próprio e é por isso que se diz que o conhecimento do

⁸⁸ “Enquanto não se constata que a ‘tradição viva’ deve ser necessariamente relacionada com ‘traição’, não se nota que estar vivo também significa mudar. Cada geração deve regenerar os valores herdados do passado e reinterpretá-los refletindo a noção de diversidade cultural. Algumas vezes esta reinterpretação tem lugar em situações novas portanto apelando para mudança.” (JOKILEHTO, 2006, p. 11).

passado remete ao futuro e que precisamos conhecer o nosso passado para preparar o nosso futuro. É nessa antecipação que o ser (re)conhece suas possibilidades e define suas metas, se recoloca, portanto, para se lançar. A *re-petição* vem daí, desse reconhecimento do vigor-de-ter-sido e das possibilidades que ele gera para o porvir. O conceito de *re-petição* se relaciona com a idéia de restaurar no sentido de possibilitar esse reconhecimento, pois segundo as notas de *Ser e Tempo*,

[...] a palavra alemã (*wiederholung* = *re-petição*) apresenta várias conotações ligadas ao verbo *holen* = ir buscar, alcançar, atingir. A essas conotações o prefixo *wieder* acrescenta o sentido de renovação e recuperação. Para traduzir essa amplitude semântica, valeu-se do verbo latino *petere*, que significa alcançar, atingir, seja com sentido agressivo ou não, e o prefixo *re* que também exprime o duplo sentido de novamente e restauração. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 261).

Uma quarta possível resposta seria “*mudar o tempo de duração da peça*”. O tempo do relógio (*intratemporalidade* em *Ser e Tempo*) é diferente do tempo da *temporalidade* que é a condição do ser (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 182). Aqui há que se ter o cuidado de não se confundir o conceito vulgar de tempo (sucessão de agoras) com a temporalidade (o *ins-tante*⁸⁹). Nesse caso, a conservação tem como meta trazer a peça para a temporalidade própria, sem lhe roubar a propriedade de sua passagem no tempo. Isto se explica pela condição existencial do homem que reconhece que o tempo continua a passar da mesma forma que antes dele ter “entrado para a vida” – esse é o tempo “impessoal”, “o tempo público que nivela e que pertence a todo mundo, isto é, a ninguém.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 238). A mesma experiência mostra que o tempo não se deixa deter, mas que a temporalidade não está inteiramente fechada. “Essa ‘experiência’ só é, portanto, possível com base numa vontade de deter o tempo. Isso implica um atender impróprio dos ‘ins-tantes’ que *esquece* os in-stantes que escapolem.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 238) Essa é a tentativa da conservação, a de permitir que a vivência da peça supere o tempo do relógio para ser o mais longamente possível presente e aberta ao ser, como testemunho de sua própria – sempre atual – temporalidade histórica. Como o *ins-tante* heideggeriano nunca acontece desvinculado

⁸⁹O sentido de *ins-tante* em *Ser e Tempo* é o de designar tudo aquilo que se concentra entre o vigor-de-ter-sido e o porvir, pressupondo, portanto, a consciência desses dois. “A temporalidade ekstática e horizontal se temporaliza, primordialmente, a partir do porvir. A compreensão vulgar do tempo, ao contrário, vê o fenômeno fundamental do tempo no agora e no puro agora que, moldado em toda sua estrutura, se costuma chamar de ‘presente’. Daí se pode depreender que, em princípio, deve ficar fora de qualquer possibilidade esclarecer e sobretudo, derivar desse agora o fenômeno ekstático e horizontal do *ins-tante* que pertence à temporalidade própria. De modo correspondente, não se confundem o porvir ekstático, o ‘então’ datável de significância e o conceito vulgar de futuro, no sentido de puros agora que não advieram e que estão em advento.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 240).

do vigor-de-ter-sido e do porvir, a presença da peça conservada cria a magia de materialização do instante, do tempo detido, que remete tanto ao passado, na história (que também, segundo Heidegger, aparece sempre como intra-temporal⁹⁰) e a sua possibilidade futura.

Ainda há uma quinta resposta, esta bem próxima do senso comum e da definição dicionáresca: *a restauração como recomposição*. Fecha-se aqui o círculo com a primeira resposta, pois *recompor* pode significar permitir que a obra recupere o seu potencial de desvelamento da verdade. Já vimos que toda recomposição pressupõe uma nova criação e que só se pode substituir uma obra de arte por outra. É essa a única possibilidade de originalidade da obra de arte restaurada (e não a sua origem no momento em que foi realizada), pois, na realidade,

[...] o que é original nunca é revelado na existência nua e manifesta do factual; seu ritmo só se manifesta a uma intuição dual. Por um lado precisa ser reconhecido como um processo de restauração e restabelecimento, mas por outro, e precisamente por causa disto, como algo imperfeito e incompleto. (BENJAMIN conf. BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).

É dessa constatação que se serve a hermenêutica ao constatar que a “não distinção entre a mediação e a obra ela mesma é a verdadeira experiência da obra” (GADAMER, 2005, p. 177). Essa é uma constatação importante, pois um dos mitos com relação ao restaurador é que ele, de forma neutra, mediaria a relação entre o fruidor e a obra e, de maneira análoga, o fruidor também seria neutro frente à imanência e a verdade da própria obra. Ora, não há como suspender a si próprio, seja como restaurador ou fruidor. A ilusão de imanência vem do fato de que a obra de arte continua a ser sempre uma origem por si própria, sempre uma fonte renovada, propondo-nos uma simultaneidade consigo que nos remete à idéia de que ela seria a-temporal. No entanto, essa a-temporalidade não passa de uma ilusão e precisa ser entendida na perspectiva da temporalidade a que de fato pertence e que faz com que a idéia de *duas temporalidades* se esvaneça.

O tempo “sagrado”, supra-histórico, no qual o “presente” não é o momento efêmero mas a plenitude do tempo, é descrito do ponto de vista da temporalidade “existencial”, pouco

⁹⁰ “A caracterização vulgar do tempo como sequência de agoras, sem fim, fluente e irreversível, surge da temporalidade da presença-de-cadente. A representação vulgar do tempo possui um direito natural. [...] Por isso, de início e na maior parte das vezes, compreende-se publicamente a história como *um acontecer intratemporal*.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 239).

importando o que o caracterize, seja a indolência, o desembaraço, a inocência ou o que quer que seja. Percebe-se a insuficiência dessa objeção quando analisamos a questão e concedemos que o “verdadeiro tempo” soergue-se no “tempo aparente” histórico existencial. Um tal soerguimento teria, evidentemente, o caráter de uma epifania; isto significa, porém, que seria sem continuidade para a consciência de quem o experimenta. Com isso repetem-se no fundo as aporias da consciência estética que apresentamos acima. Pois é justamente a continuidade que tem de produzir toda compreensão de tempo, mesmo quando se trata da temporalidade da obra de arte. É aqui que o mal-entendido que se deu com a exposição ontológica do horizonte do tempo de Heidegger se vinga. Em vez de reter o sentido metodológico da análise existencial da pre-sença, procura-se tratar essa temporalidade existencial e histórica da pre-sença, determinada pela cura, pelo preceder a morte, isto é, pela finitude radical, como uma entre outras possibilidades de compreensão da existência, esquecendo além do mais que o que se revela aqui como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão. Querer distinguir a verdadeira temporalidade da obra de arte, como “tempo sagrado”, do tempo decadente e histórico, não passa, na verdade, de um mero reflexo da experiência humano-finita da arte. Somente uma teologia bíblica do tempo, cujo saber não procede do ponto de vista da auto-compreensão humana mas da revelação divina, poderia falar de um “tempo sagrado” e legitimar teologicamente a analogia entre a a-temporalidade da obra de arte e esse “tempo sagrado”. Sem essa legitimação teológica, o discurso sobre o “tempo sagrado” encobre o verdadeiro problema que reside não no fato de a obra de arte poder subtrair-se ao tempo mas na sua temporalidade. (GADAMER, 2005, p. 178-179).

Quando nos referimos a “fechar um círculo” com relação às nossas considerações iniciais sobre o que afinal se restaura é exatamente essa indissociabilidade entre o tempo e o ser da própria obra de arte, ou seja, até mesmo a obra de arte não é independente da sua própria temporalidade o que traz, portanto, a impossibilidade de se restaurar uma expressão a-temporal, posto que isto, efetivamente, ela nunca o possuiu. Quando Heidegger remete à verdade que é fixada na forma, a Gestalt dessa obra, ele abre espaço para o entendimento de que é possível recompor a obra a partir da compreensão de sua forma⁹¹. Só que essa forma, para ele, não se desvincula de seu lugar e de sua moldura, portanto, de seu *contexto* e do momento em que ela se dá, do mundo que ela institui *quando* ela se revela. Recompor uma obra de arte, restaurá-la, enfim, é restabelecê-la no ciclo da temporalidade que une fruidor e obra, sujeito e objeto, ou seja restauração diz mais respeito ao tempo do que à matéria.

⁹¹ “A disputa que é trazida na fenda e a partir daí retorna para a terra, fixa então em um lugar, sua figura, forma, *Gestalt*. Criação da obra significa: a verdade sendo fixada no lugar através da figura. Figura é a estrutura em cuja forma a fenda compõe e se submete. Essa fenda composta é o ajuste do brilho da verdade. O que aqui chamamos figura, *Gestalt*, deve ser sempre entendido nos termos de uma locação particular (*Stellen*) e emolduramento (*Ge-stell*) bem como a obra ocorre quando ela se institui e aparece.” (HEIDEGGER, 1975, p. 67).

PARTE III

DESENHO CONTEXTUAL

“Assustam-me as casas que habitei: têm seus compassos de espera abertos: querem tragar-nos e submergir-nos em seus aposentos, em suas recordações. A gente está demais, é alheia à sua atmosfera, aos anéis de sua morfologia, a seu espaço vital de folhas e raízes. Não obstante, essas raízes e esses ramos querem prosseguir crescendo em nossa alma. Por isso quem regressa aos velhos jardins abandonados está perdido.” (Pablo Neruda, Para Nascer Nasci)

CAPÍTULO 7

A INTERVENÇÃO NOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PELO HOMEM

Aqui se pretende investigar como a Arquitetura responde às pressões do tempo sobre ela e como ela pode responder quanto aos seus significados. Aqui se procura relacionar Arquitetura e patrimônio no processo do restauro, também aqui aplicado especificamente à Arquitetura (ou mais abrangentemente aos lugares especiais criados pelo homem).

A nossa tese é de que a teoria do restauro, embora sempre atenta à Arquitetura, foi construída sobre princípios antes relacionados com a imagem – nessa vertente, mais afeta às artes plásticas - e com a conservação da matéria – nessa vertente, mais afeta à arqueologia e a história – do que com princípios mais adequados à natureza da Arquitetura. Este capítulo procura explorar essa idéia, examinando a especificidade da teoria geral do restauro naquilo que se aplica aos “lugares” feitos pelo homem.

A teoria de Brandi, a qual tem marcado com força a prática atual do restauro, entendia que *“a restauração só se dirige à obra de arte”*¹ e, sendo a Arquitetura uma forma de arte, ela estaria sujeita à ação do restauro. A dificuldade que se seguiu foi a de tentar se aplicar os mesmos princípios “universais” de tratamento da pintura ou da escultura aos edifícios, restringindo o alcance da Arquitetura dentro da classificação de “artes visuais”, coisa que ela não é. Na verdade – e como procuramos demonstrar – a Arquitetura vai muito além do deleite visual, tendo sua maior missão na criação de “lugares” que possibilitam a existência e a ocorrência da vida dos homens.

Face a essa missão, os lugares do homem – e de resto até mesmo os homens - *dentro da vida*, estão em permanente mutação, seja na forma de edifícios ou de cidades, sendo pressionados pelo que podemos chamar de elementos da impermanência e fugacidade: cultura, sociedade, memória coletiva, dentre outros que lhe alteram usos e lhe repropõem significados. É daí que nasce a idéia do Desenho Contextual, pois diferentemente das outras artes visuais – as quais normalmente se exercem em ambientes relativamente “isolados”, a Arquitetura acontece dentro de um contexto relacional, o qual se consubstancia com grande ênfase no tecido da cidade. Sob essa

ótica, a preservação dos lugares do homem aponta para uma série de campos correlatos, como o da preservação ambiental ou da antropologia cultural, sendo perfeitamente cabível se falar sobre “estruturas ambientais urbanas” ou “sustentabilidade cultural”, todas possíveis inclusive pela abordagem fenomenológica.

A abordagem de Aldo Rossi nos permite verificar com clareza o alcance dessas ilações iniciais. Para ele a cidade é um artefato cultural que se estabelece no seu acontecer. Durante a passagem dos tempos e a vida sempre nova que em seu território se estabelece, signos são criados fixando esses acontecimentos, os quais, por sua vez, passam a se incorporar à imagem da cidade². Dessa forma, a cidade nunca é um todo planejado, o plano é apenas um “elemento primário” sobre o qual a vida desenrola e que os acontecimentos modificam, ao contrário das outras artes visuais, as quais sempre são concebidas como uma totalidade intencional e uma unidade compositiva:

Partes inteiras da cidade apresentam sinais concretos do seu modo de viver, uma forma e uma memória. Distinguimos, para aprofundar essas características, investigações do tipo morfológico e possíveis pesquisas do tipo histórico e lingüístico. Nesse sentido, o problema abre-se para o conceito de “locus” e de dimensão. Por outro lado, os *elementos primários* configuram-se como aqueles que, por sua presença, aceleram o processo da dinâmica urbana. Esses elementos podem ser entendidos de um simples ponto de vista funcional, como atividade fixa da coletividade para a coletividade, mas sobretudo podem ser identificados com fatos urbanos definidos, um acontecimento e uma arquitetura que resumem a cidade. Como tais, já são história e a idéia da cidade que se constrói a si mesma, “um estado de espírito”, de acordo com a definição que Park dá da cidade. (ROSSI, 1995, p. 139) .

Da reflexão de Aldo Rossi, podemos extrair alguns pontos, todos importantes para a linha que procuramos traçar:

- A cidade pode ser uma obra de arte, mas sua natureza é diferente das outras, pois calcada em um processo de transformação contínuo³. A prova de que a cidade é uma obra de arte é que, como toda mensagem poética, confere sentido e condensa significados⁴;

¹ “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua polaridade estética e histórica em ordem de sua transmissão ao futuro”. (BRANDI, 1988, p. 15)

² “Também por isso todas as grandes arquiteturas se repropõem a arquitetura da antiguidade, como se a relação fosse fixada para sempre; mas cada vez se repropõe com uma individualidade diferente.” (ROSSI, 1995, p. 152).

³ “A cidade não é, por sua natureza, uma criação que pode ser reduzida a uma só idéia básica: seus processos de conformação são diferentes.” (ROSSI, 1995, p. 142).

⁴ “Podemos afirmar que a qualidade dos fatos urbanos emergiu das pesquisas positivas, da concretude do real; a qualidade da arquitetura – a criação humana – é o sentido da cidade.” (ROSSI, 1995, p. 144).

- A transformação da cidade se relaciona com certos parâmetros de estabilidade em seu território que por um lado estimulam certos fatos urbanos a partir de sua presença referencial e por outro, ensejam esforços de preservação desses mesmos elementos referenciais. As transformações urbanas podem ser lentas ou abruptas. Assim, embora muitas vezes assistamos à destruição desses elementos referenciais e propiciadores, a eles devem se dirigir os nossos esforços de preservação, afinal perder a obra seria como perder o “lugar” e a “alma da cidade”, daí a preocupação com a conservação e a identidade;
- A cidade *é função do espaço e do tempo e essas são suas características intrínsecas*⁵. O conceito de “*locus*” para Rossi é ligado à Arquitetura, à dialética entre permanência e história;
- A metodologia de abordagem do problema das transformações urbanas deve nascer do campo da própria Arquitetura, ou como nos coloca Gracia, a partir do pensamento rossiano:

O objetivo fundamental dessas novas intervenções consistiria em dar continuidade diacrônica à forma da cidade de acordo com o conceito *rossiano* de permanência, deixando claro que a arquitetura de nova planta em cascos históricos teria que submeter-se a um *corpus* metodológico bastante distanciado da mentalidade sofista do mecanicismo funcionalista moderno (GRACIA, 1996, p. 61-62)

As considerações feitas por Rossi com relação às cidades podem ser estendidas ao edifício, sob a égide do conceito de “lugar” criado pelo homem, o qual abriga sob o mesmo manto a paisagem criada e que, por certo, não estabelece limites precisos entre edifício e cidade, como mostra a teoria contemporânea da Arquitetura. Segundo a abordagem da Arquitetura existencial de Christian Norberg-Schulz, sobre a qual já nos referimos e examinaremos ainda com mais profundidade no capítulo seguinte, são quatro as categorias dos lugares criados pelo homem: os “assentamentos”, os “espaços urbanos”, as “instituições” e a “casa”, todas elas com seus atributos morfológicos, topológicos e tipológicos. Assim, da mesma maneira que as cidades, os edifícios também sofrem as pressões do tempo, causadas pela sociedade, cultura, economia, etc.

Esse entendimento de que a Arquitetura é uma arte que se transforma com o tempo, leva a duas considerações importantes a esta altura. A primeira delas é a de que as

⁵ “A cidade só pode ser definida com referência precisamente ao espaço e ao tempo [...] Roma hoje ou Roma da época clássica são dois fatos distintos, ainda que sempre devamos ver a importância dos fenômenos de permanência que ligam a Roma do passado à Roma de hoje.” (ROSSI, 1995, p. 209).

transformações pressupõem uma *pré-existência* (algo que já está no mundo antes de nosso contato com ela) e é no respeito a ela que devem ser trabalhadas⁶. Esse conceito de pré-existência, para nós, no entanto, é mais do que uma mera imagem a ser recuperada, mas se refere a significados existenciais profundos que o lugar estabelece, como também veremos no próximo capítulo. A segunda diz respeito ao conceito de integridade.

O conceito clássico de integridade arquitetural – que se aproxima muito do conceito corrente de integridade da obra de arte sob o qual ainda trabalha grande parte dos restauradores – é o da obra à qual

[...] nada se pode acrescentar, retirar ou alterar sem “torná-la pior” (Alberti), um objeto que engendra a “manifestação sensível da idéia” (Hegel) e um objeto em que os chamados forma e conteúdo se correspondem de alguma maneira. Ele é enfim, um objeto que tem certa logicidade própria, ainda que ela não seja a mesma do mundo empírico exterior à obra. (KAPP, 2006, p. 8).

Para esses restauradores, a função básica do restauro seria a recuperação da integridade da obra, entendendo-se por integridade estética, a recuperação da imagem e por integridade histórica, o congelamento da matéria. Ora, se tomarmos o conceito da cidade como obra de arte que se auto organiza, temos que sua forma pode ser considerada uma forma aberta, em processo, a qual se contrapõe à obra de arte fechada albertiana, sobre a qual esse conceito de integridade se aplicaria. É impossível, portanto, ao fato arquitetônico se comportar como uma forma fechada⁷, levando ao fato inexorável de que os princípios teóricos e metodológicos do restauro arquitetônico

⁶ “Esta extensão do conceito de monumento em âmbitos e dimensões sempre diversas, enquanto põe de um lado problemas críticos, interpretativos e também técnicos, isto é de invenções dos novos instrumentos de intervenção através da individualização de conexões com a urbanística e a metodologia de planificação territorial, nos ilumina, por outro lado, sobre problemas que, na escala arquitetônica, se colocam com urgência: portanto e onde quer que se opere, se se insere sempre em um ambiente, natural ou artificial, que se propõe como *pré-existência* ou melhor, como ativa presença monumental, requerendo assim a adoção dos verdadeiros e próprios instrumentos de restauro. Assim se necessita estender a compreensão crítica também ao *senso de lugar*, se aproximando a identificação da ‘vocação arquitetônica’, a conexão com o entorno e aquela relação espacial com o ambiente que, além e antes de uma concepção geométrica, matemática ou, portanto, racional do espaço, se coloca como intuitiva e emotivamente mais incisiva..” (CARBONARA, 1976, p. 161-162).

⁷ “Esse tipo de auto-organização, que envolve pessoas providas de vontade, contraria a integridade em que a arquitetura é tradicionalmente pautada, pois pressupõe a existência de elementos indeterminados e de elementos redundantes ou, num sentido mais amplo do termo, elementos desprovidos de função e elementos de mesma função. Nem no sistema original, nem em qualquer um de seus progressivos estados de auto-organização ter-se-á a situação preconizada por Alberti, em que nada se pode acrescentar, retirar ou modificar sem torná-la pior.” (KAPP, 2006, p. 10).

devem se basear no fato de *que ele é realizado sobre uma obra de arte em transformação e que não se estabelece apenas sobre os componentes visuais.*

Esta é uma questão central na nossa discussão, pois se costuma associar a obra de arte à forma fechada albertiana e esta concepção claramente entraria em choque com as características próprias do edifício e da cidade. Sobre esse tema, Francisco de Gracia (GRACIA, 1996, Capítulo 6) investiga algumas polaridades que nos ajudam a compreendê-lo melhor:

- Orgânico X Racional: a partir das especulações de Arnheim sobre o segundo princípio da termodinâmica, existiriam duas tendências da natureza, às quais, de certa maneira se identificam com o fazer artístico humano, quais sejam as forças dirigidas à desordem mecânica e à ordem orgânica, além de uma terceira relacionada com o desejo do homem de se distanciar do orgânico para se aproximar da pura criação que estaria na ordem geométrica-matemática do universo. Muitas vezes o orgânico é associado a algo que não segue uma ordem, mas a nosso ver, isso apenas reflete uma falta de correspondência entre as “ordens” do objeto e do observador⁸;
- Arte “Objetiva” X Arte “Pictórica”: O Objetivismo e o pitoresco se constituem em duas atitudes diferentes relacionadas com a obra de arte. Para exemplificar, o clássico seria estável, objetivo, imóvel, enquanto o pictórico seria orgânico, perceptivamente arbitrário;
- Espaço Homotópico X Espaço Heterotópico (GRACIA, 1996, p. 153): O primeiro, associado a princípios racionais, objetivos, seria o exemplo da forma “fechada”, refratária a qualquer tipo de nova intervenção sobre ela; a segunda se apresentaria como uma ordem “aberta”, permeável, que, segundo Porphyrius:

Heterotopia é, portanto, essa curiosa sensibilidade ordenadora que distingue entre coerências independentes enquanto mantém uma coesão entre as partes apesar das faltas e através da adjacência espacial. (Conf. GRACIA, 1996, p. 153).

⁸ “Com o que parece ratificar-se aquela declaração de Arnheim segundo a qual a desordem não é a ausência de toda a ordem senão o choque de ordens não coordenadas.” (GRACIA, 1996, p.149).

Os contextos arquiteturais, como “obra aberta”⁹ e com sua vertente de inserção social são claramente submetidos às transformações que as sociedades às quais servem lhes demandam. Procuramos neste capítulo, então, marcar a transição nessa diferença de abordagem e ressaltar a sua característica teórico-prática que resulta da identificação das pressões para mudança, a qual, por sua vez, revela o delicado campo de atuação do arquiteto na sua tarefa de intervir no patrimônio. Essas pressões são de três ordens: *mudança de uso, mudança de significado simbólico, mudança de relações físico-espaciais* (ou, segundo Norberg-Schulz: práticas, sociais, culturais: NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 198) e sobre elas nos determos a seguir, pois várias questões a elas relacionadas aqui aparecem e terão que ser trabalhadas¹⁰.

Uma conclusão preliminar que marca inclusive os limites entre os critérios restritos do restauro brandiano e as intervenções que amplamente se realizam nas obras arquitetônicas é que *a restauração (nos limites impostos pela mesma teoria que se aplica às outras artes visuais) só seria possível quando os usos e os símbolos¹¹ da obra arquitetônica são os mesmos, fora isso, sempre temos novas intervenções*. É claro que, ao partirmos para esse entendimento, temos que nem toda intervenção no patrimônio é restauro, (embora todas elas tenham o direito de fazer parte da História do Restauro). O restauro, na sua acepção plena, só aconteceria em um campo restrito da ação do arquiteto. A restauração, na especificidade de seu conceito restrito ligado às artes visuais só se aplicaria para bens móveis ou para monumentos (aí tratados como esculturas). É este o momento em que temos de assumir como será o uso do conceito: a restauração deve ser entendida de forma estreita (só aplicada à obra de arte, sem nenhuma modificação que não seja a reintegração e o preenchimento de lacunas) ou de forma mais abrangente (como intervenção maior, aplicada a todos os tipos de bens de patrimônio, mesmo aqueles que não sejam necessariamente arte, como bens da memória, culturais, fragmentos da história, etc.)? Só adotando um entendimento mais

⁹ “Obra aberta” aqui não no sentido da arte contemporânea que convida o fruidor a interagir com ela, numa espécie de co-criação já ensejada pelo próprio artista. Usamos o termo aqui no sentido de que ela está sempre sujeita a interferências e transformações.

¹⁰ Como exemplo de algumas delas, quanto ao uso: se a Arquitetura poetiza o uso, quando se muda o uso, muda-se a poética?

¹¹ Quando se investiga o que se preserva na prática da história da restauração no Brasil constata-se que em alguns casos é permitida uma intervenção maior do que em outros. Talvez aqui se possa explicar essa prática através da significação do bem. Parece que quanto mais significados incorporados (é impensável qualquer alteração nas formas e ornatos do Palácio da Liberdade em Belo Horizonte), maior é a resistência do bem a qualquer tipo de mudança (a não ser que ela se “justifique” pelo retorno aos significados perdidos, como no caso das mudanças dos palácios de governo em Salvador).

amplo é que podemos abrigar sob seu manto as polêmicas da reconstrução de Varsóvia¹² e do campanário da Praça de São Marcos em Veneza ou as intervenções no Musée d'Orsay e no Louvre, todas legitimadas socialmente. Para sustentar essa segunda acepção convém lembrar que a função do restauro é garantir a permanência da obra no tempo e, no caso da Arquitetura, essa permanência implica na atualização de seu uso e no reforço de seu significado. Quanto a este último, cabe também investigar a possibilidade de abordar o restauro (na sua acepção mais ampla) naquilo que ele tem de convergente com a função do patrimônio: tanto ele como a arte, quando ocultos, precisam de uma ação (seria o restauro?) para libertar seus significados e sua manifestação.

1. A especificidade do Restauro na Arquitetura

Para dar um suporte ainda maior às considerações preliminares deste capítulo, vejamos como a história do restauro abordou a vertente arquitetônica em alguns de seus momentos.

Para Riegl, quanto à Arquitetura, dentre outros pontos, dois nos parecem importantes salientar. O primeiro deles, aqui várias vezes referido, é o de que os valores não são absolutos, mas relativos, o que faz com que cada sociedade, a seu tempo, escolha quais elementos devem ser preservados e como, o que leva a rebatimentos mais expressivos no campo da Arquitetura, esta mais sensível às transformações físicas que o gosto de cada época possa vir a ensejar. Riegl já entendia que os valores não poderiam ser estreitos e universais e, a cada um dos valores associados ao patrimônio deveria corresponder uma “atitude” metodológica.

O segundo ponto de Riegl que queremos salientar é relativo à questão do uso na Arquitetura, o qual fundamentalmente afetava a sua preservação e que ele abordava sob a égide do “valor instrumental”. Constatando a impossibilidade de se abandonar os usos de todos os prédios antigos para que eles ganhassem valor de antiguidade, Riegl admitia que não haveria como acabar com o valor instrumental da maioria dos monumentos,

¹² “Varsóvia não é restauração, só entra na disciplina ‘restauração’ como um exemplo de resistência.” (DOURADO, 2005).

exceto quanto às ruínas, as quais não apresentavam nenhum valor instrumental. Assim, se a obra fosse inutilizável, nela fluiria o valor de antiguidade, mas sendo ela utilizável, apareceriam conflitos entre os diversos valores a ela associados. “Nesses casos preponderará geralmente aquele valor cujos postulados se vejam apoiados por postulados paralelos de outros valores.” (RIEGL, 1987, p. 77). Para ele, as obras que apresentassem apenas valor histórico se adaptariam mais facilmente às exigências do valor instrumental, posto que, no seu pensamento, a base da controvérsia e da dificuldade de adaptação de uso estaria na oposição entre os valores de novidade (que para Riegl quer dizer “ser novo, ser presente” e não no sentido de inovação) e antiguidade:

Parece pois que nos encontramos ante um conflito insolúvel: de um lado vemos a valorização do velho por si mesmo, o qual condena toda a renovação do vetusto; por outro lado, vemos a valorização do novo por si mesmo, a qual pretende eliminar todos os vestígios de velhice como algo desagradável e de mau gosto. A imediatez com que o valor de novidade atua sobre as pessoas, e que ao menos hoje em dia continua sendo bastante superior à imediatez que o valor de antiguidade também aspira ter, faz que sua posição seja pelo menos no momento praticamente inexpugnável. (RIEGL, 1987, P. 82-83).

Essa é a contradição básica e que subjaz na necessidade de re-significação e atualização (no sentido de se fazer “presente”) da obra de arte: o valor de antiguidade precisa ter um mínimo de valor instrumental para se exercer (e nesse ponto, há uma correspondência mais fácil entre os valores instrumental e de novidade). Com grande clarividência, portanto, Riegl já apontava alguns dos conflitos insolvidos na história do restauro e que persistem, de certa maneira, até hoje, variando entre “os postulados da originalidade de estilo (valor histórico) e da unidade de estilo (valor de novidade).” (RIEGL, 1987, p. 86). Para ele, a solução para esse conflito estaria exatamente na abordagem através do valor de antiguidade o qual, por não se interessar nem pela originalidade de estilo nem pelo seu caráter fechado, propiciaria a presença do valor de novidade pela exposição explícita daquilo que fosse antigo em contraposição aos novos usos, afinal, quando se reconhece o valor artístico relativo de uma obra, não há conflito com seu valor de antiguidade. Em síntese, Riegl já percebia a importância da presença re-significada do patrimônio, no seu sempre contínuo uso, reforçando sua historicidade e distinguindo-a claramente no uso presente.

Cesare Brandi também procurou investigar a particularidade da Arquitetura quanto à restauração. O problema é que ele fez assim mesmo: apesar de ter uma idéia “universal”

do conceito de arte, considerou a Arquitetura quase como um caso particular das artes visuais e não como arte autônoma, com outras características¹³. A partir da estratégia de buscar antes as similaridades da Arquitetura com as outras formas de expressão artística do que as diferenças entre elas, Brandi aponta poucas distinções relativas à Arquitetura. A principal delas, por ele estabelecida, é de que a Arquitetura é sempre criada para um lugar específico, enquanto as outras formas de arte têm uma mobilidade maior. Dessa maneira, ele entendia que o monumento arquitetônico seria indissociável do espaço (aí incluídas as suas características locais, o ambiente circundante) para o qual foi concebido, levando com isso a problemática do restauro ao próprio sítio histórico onde a obra se instala. É a partir desses dois pontos - a “indissociabilidade entre obra e lugar” e o “sítio histórico” - que ele estabelece os seus “*Princípios para a restauração de monumentos arquitetônicos*”. Quanto ao primeiro ponto, “indissociabilidade entre obra e lugar”:

- A reconstrução de um monumento em outro lugar é ilegítima;
- O caso acima cria um falso em si mesmo;
- O desmantelamento e recomposição só são toleráveis se acontecerem no sítio original e como última salvaguarda possível.

Quanto ao segundo ponto, “sítio histórico”:

- Deve-se tentar manter o máximo possível das condições originais (?) do sítio histórico, mas mesmo se o sítio histórico for desfigurado, continuam as condições de inalienabilidade do monumento;
- Se os edifícios desaparecidos no sítio histórico não forem monumentos, poderia se admitir uma reconstrução, pois, não sendo eles obras de arte, ajudariam a reconstruir os dados espaciais. Sendo as desaparecidos obras de arte se excluiria a possibilidade de sua reconstrução e o ambiente deveria ser reconstituído com base nos dados espaciais do monumento desaparecido e não nos formais.

¹³ “Para a restauração dos monumentos arquitetônicos são válidos os mesmos princípios que se estabeleceram para a restauração das obras de arte, isto é, as pinturas sejam móveis ou imóveis, os objetos de arte e históricos, etc, segundo a definição empírica que distingue a obra de arte da arquitetura propriamente dita. Na realidade, dado que a arquitetura assim o é, é também obra de arte, e como tal goza da dupla e indivisível natureza de monumento histórico e de obra de arte, e a restauração de arquitetura é igualmente regida pelas instâncias histórica e estética.” (BRANDI, 1988, p. 77).

Como se vê, embora tangenciando a importância do lugar, Brandi não alcança as luzes que a fenomenologia lança sobre ele, entendendo-o antes como “moldura” e reforçando o tratamento da obra antes como imagem (do ponto de vista estético) e de matéria (do ponto de vista histórico). É essa postura que a crítica pós-brandiana ataca com mais veemência. Mesmo aqueles que reforçam mais ferrenhamente a conservação da matéria não conseguem se encontrar em Brandi. Para Bardeschi, Brandi, ao privilegiar a imagem à matéria¹⁴, praticamente legitima a destruição dessa última. Para ele, ao contrário do que pensa Brandi, na Arquitetura talvez a matéria valha mais que a imagem, posto que a matéria é que efetivamente cria o espaço, o qual é, por sua vez, a verdadeira dimensão da Arquitetura (BARDESCHI, 2000, p. 133). A separação entre matéria e imagem no caso da Arquitetura não cria apenas uma “licença para se destruir”, no entendimento de Bardeschi, mas se a matéria é efetivamente o que cria o espaço, há uma profunda identificação entre matéria e Arquitetura. Para ele, a Arquitetura é a matéria e, embora Brandi tenha separado matéria da imagem, na Arquitetura (e também na arte, conforme exemplo dado anteriormente relativamente à obra de Marcos Benjamim) a matéria é também a parte mais expressiva da obra (BARDESCHI, 2000, p. 43). Ao se privilegiar a imagem no restauro, na verdade estaria se realizando um entendimento idealista e redutor da Arquitetura, posto que Arquitetura não é só imagem.

La Regina também reconhece, em Brandi, duas vias, as quais colocam alguns pressupostos básicos que se dispõem a um questionamento maior. A primeira via pressupõe que a “autenticidade” da peça estaria na sua “artisticidade” aqui assumida como instância, presença e imagem. A segunda via teria uma função semântica, a nos contar sobre o mundo histórico. Ao assim estabelecer sua teoria, Brandi parte de uma idéia de que a obra de arte é reconhecida perfeitamente e por todos. La Regina entende que esse modo simplista de se entender os conflitos históricos e estéticos não alcança a complexidade da Arquitetura, pois nela é difícil realizar-se uma autêntica experiência brandiana de “reintegração da imagem” apenas¹⁵. Na realidade, como fato cultural (e

¹⁴ Lembramos que o primeiro axioma de Brandi estabelece que só se restaura a matéria, ou seja, para a crítica, a matéria é exatamente aquilo que sofre a intervenção e que, portanto, é alterada. Lembramos ainda que entre as instâncias histórica e estética, para Brandi, essa última prevalece sobre a primeira.

¹⁵ “O modo simplista com o qual a teoria pesquisa a solução do confronto entre as instâncias histórica e estética, reconduzindo a atividade do restauro a mera adaptação da matéria da obra de arte à sua exigência formal, não podia deixar de entrar em crise, aumentada pela complexidade dos problemas postos ao próprio desenvolvimento da civilização contemporânea.” (LA REGINA, 1984, p. 110).

existencial, como veremos mais a fundo no capítulo seguinte), a Arquitetura não se restringe à polaridade imagem-matéria e, nesse ponto se encontram tanto a crítica neo-positivista de Bardeschi quanto à abordagem culturalista de La Regina:

Apesar de afinar-se o debate específico que tentava fixar os critérios e a “normativa” para uma intervenção correta (a Carta de Atenas é de 1931 e as instruções da Superintendência são de ‘38) , sob as mãos dos restauradores os edifícios saíam transformados. Antes se assistia (e, infelizmente, em certas áreas atrasadas se continua a assistir) uma improvisação sistemática que resultava tanto mais maciça e prevaricadora, quanto mais notório e representativo era o monumento tocado. Aumentavam, com efeito, nas intervenções, uma superficial e frívola estética *voyeurística*, baseado na idéia de que a imagem se autenticava através dos sagrados testes da História da Arte (no gênero da fachada como *facies* ou espelho do monumento), a qual se resumiria em si mesma – independentemente do contexto físico em que se exprimia – o significado “cultural” (mas devemos sobretudo dizer: cultural) do objeto. (BARDESCHI, 2000, p. 69) ¹⁶.

Os rebatimentos das várias correntes da teoria do restauro na Arquitetura revelam, ao contrário do que pode parecer pelos pressupostos “científicos” ou doutrinários de cada uma delas, um resultado absolutamente diversificado, muitas vezes resultando na perda de valor do próprio bem¹⁷. Solà-Morales critica abertamente os preceitos das cartas internacionais e dos princípios doutrinários que nos levam praticamente a um imobilismo:

Evidentemente isto [a conservação preponderando sobre a restauração e a conservação de grandes trechos urbanos, incluindo arquiteturas “menores”] significa mudanças muito importantes nas maneiras de intervir, porque significa que não pode se avançar ao isolamento do edifício singular ou do monumento, sem que quase seja necessário conservar as áreas completas, na sua forma intangível tal como se apresentam historicamente. Toda idéia de intervenção que tenda a alterar isto é, em princípio, uma idéia tremendamente perigosa. A que situação chegamos a partir de tudo isso? Creio que temos chegado a uma situação absolutamente inviável nas atitudes de conservação. [...] me parece que o problema no qual nos encontramos na atualidade é o de repensar nossa relação com os edifícios históricos. É preciso passar de uma atitude no fundo evasiva e cada vez mais distante, própria da proteção-conservação, a uma atitude de intervenção projetual. Parece-me que o que se deve fazer é reconsiderar se não há uma maneira especificamente arquitetônica – arquitetônica sem adjetivos – de confrontar-se a arquitetura histórica e dar-lhe resposta a partir de sua incorporação a um projeto de futuro com uma mínima congruência. (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 29-31).

¹⁶ Essa citação também nos é apresentada em LA REGINA, 1984, p. 111.

¹⁷ Para Francisco de La Gracia (GRACIA, 1996, p. 111), são as seguintes as posturas projetuais que caracterizam a prática arquitetônica/urbanística:

- A que deriva da *condição abstrata*, intelectual e ideologicamente renovadora frente à natureza figurativa, considerada como conservadora;
- A que resulta de uma concepção anti-tipológica, onde a *singularidade do objeto* substitui a *mimesis*, no marco de uma declarada necrofilia;
- A que se manifesta na confrontação entre a *ordem contextual* e a ordem do particular, proclamado como realidade autônoma.

Em função dos desdobramentos do excesso de preceitos, temos desde a admissão “tímida” de falsos históricos a aberrantes restauros “crítico-criativos”, passando por uma série de intervenções “neutras”, as quais de “neutras” só tem o nome ou a ausência de personalidade¹⁸.

Sem a preocupação de se criar uma sistematização que esgote todas os modos de intervenção no edifício histórico que vêm sendo feitas, temos:

- Restauro estilístico: onde se procura recompor as formas originais, seguindo as regras do “estilo” à la Viollet-le-Duc; (ver FIG. 6.11)
- Restauro por analogia¹⁹: quando se recupera uma perda a partir da reconstrução baseada em uma suposta seqüência histórico-evolutiva do bem ou uma recomposição baseada na observação das partes. Cabe aqui diferenciar essa atitude “criativa” daquela analogia baseada na suposição que apenas recoloca uma peça faltante (como a recomposição de uma “cachorrada” pela recolocação de um caibro faltante, como os demais) (Ver Fig. 6.15);
- Restauro tipológico²⁰: onde se recupera o “tipo”, algo entre o restauro estilístico e o restauro por analogia, criando um “falso histórico”, mas com todas as características do original;

¹⁸ Vários autores procuraram sistematizar os diferentes métodos de intervenção, buscando integração formal entre o novo e o antigo. Para Gracia, eles são basicamente três: i) Busca de correspondências métricas, geométricas e de proporção com intenção de conseguir a congruência gestáltica; ii) Reiteração de recursos figurativos ou estilísticos para favorecer a continuidade da imagem; iii) Homologação das eleições formais mediante o recurso do parentesco tipológico. (GRACIA, 1996, Capítulo 7).

¹⁹ Convém aqui resguardar as diferenças entre unidade figurativa e unidade estilística: “Precisamente o confronto entre duas figuras publicadas por Brandi, na sua teoria, com a finalidade de ilustrar o procedimento seguido propriamente no tratamento da lacuna, parece demonstrar que uma escolha crítico-criativa seja sempre necessária para recuperar a unidade figurativa (não estilística, que é outra coisa completamente diferente) da obra a restaurar.” (CARBONARA, 1976, p. 140).

²⁰ Para uma discussão maior sobre o conceito de “tipo”, ver capítulo seguinte.

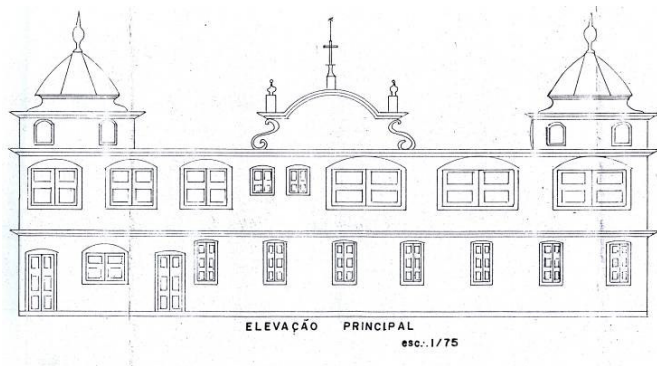
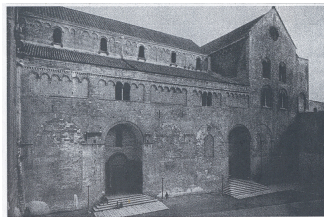


FIGURA 7.1: Igreja Matriz de São Tomé das Letras (Século XVII). Projeto de Intervenção: Engenheiros diversos locais, 1990 e 1996 e equipe do IEPHA, 2004. (Fonte: IEPHA/ MG): A proposta inicial do arquiteto segue o “estilo” da igreja original.

- “Exagero” (BARDESCHI, 2000, p. 127): como uma coisa que se acresce ou se diminui à outra sem necessidade, como uma volta à imagem “original”, mesmo que isso sacrifique a matéria;



34-39. Bari, chiesa di S.Nicola, prima e dopo i restauri eseguiti dalla fine del secolo scorso ai primi decenni del novecento. Da A. Barbacci, cit.



FIGURA 7.2.: Restauo da Igreja de San Nicola, Bari, Itália (Fonte: LA REGINA, 1982): A tentativa de retorno a uma suposta imagem “original”.

- Restauo por contraste: a colocação de elementos estranhos ao objeto, a guisa de restauo crítico-criativo;

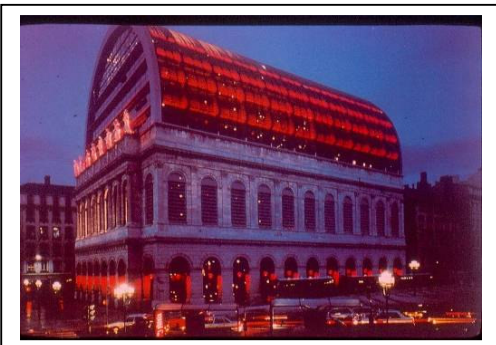


FIGURA 7.3: Restauo por contraste: a nova estrutura aposta ao edifício antigo modifica completamente as relações de proporção e escala do edifício pré-existente, criando na verdade, um novo objeto arquitetônico: Opera de Lyon (Lyon, França) Projeto de restauo: Arquiteto Jean Nouvel (1992) (Fonte: Divulgação do Governo Francês)

- Retorno ao que nunca foi: quando se procura “restaurar” o objeto segundo documentação sobre ele (na maioria das vezes, o seu projeto), mesmo que ele talvez nunca tenha sido daquela forma;



FIGURA 7.4: Fazenda do Pontal, Itabira/MG. Projeto de reconstituição: Arquiteta Andréa Schettino, 2004. A casa onde nasceu Carlos Drummond de Andrade foi desmontada e depois “reconstruída” em outro terreno com outras visadas, outras topografias, outras relações contextuais, portanto. (Fonte: Prefeitura Municipal de Itabira)

- Retorno ao que “já foi”: a tentativa de voltar a um pretense “estado original”, mesmo que a nova recriação seja isto mesmo: nova;



FIGURA 7.5: Retorno ao que “já foi”: reconstrução da ponte bombardeada na guerra a partir de registros anteriores: restauração ou nova arquitetura? Obra ou cópia? Ponte de S. Trinita (Florença, Roma), reconstruída nos anos 50 (Fonte: www.iuav.it/anticoenuovo)

- Mimetismo contextual: onde se procura “imitar” o padrão histórico, algumas vezes realmente criando um falso histórico, outras tentando apenas usá-lo como inspiração. O Museu das Missões de Lúcio Costa ilustra essa tendência²¹;

²¹ “Com a fundação do IPHAN, as ruínas missioneiras do Rio Grande do Sul receberiam a atenção merecida. Lúcio Costa foi o encarregado de realizar um relatório sobre o sítio histórico, que culminou com a construção do Museu das Missões: um pavilhão que recriava o padrão da casa missioneira, com



FIGURA 7.6: O mestre Lúcio Costa se inspira nas formas pré-existentes para “contextualizar” a nova obra: cópia ou criação?
Museu das Missões (Rio Grande do Sul): Projeto: Arquiteto Lúcio Costa (Foto: Ricardo Rocha)

-
- Similaridade formal: Quando se utilizam volumes similares aos perdidos na recomposição do edifício ou do conjunto urbano;



FIGURA 7.7: O novo prédio procura se adequar às alturas e alinhamentos da pré-existência: Edifício na Promenade Plantée (Paris, França, Foto: Flávio Carsalade)

-
- Reprodução livre de elementos formais: a guisa de se criar uma “uniformidade” de linguagem, mas com marca contemporânea (!), os adendos e “restauros” produzem uma “releitura” do original;

seu alpendre periférico e a cobertura em *copiar*, ao qual foi acoplado um volume murado à reminiscência



FIGURA 7.8: O antigo casarão (base do prédio) serve como “inspiração” para as novas formas, numa releitura que banaliza a pré-existência. Colégio Promove (Belo Horizonte, MG). Arquiteto: Gabriel Aun (década de 90, FOTO: Flavio Carsalade)

- Crítica a elementos formais: como extensão da estratégia anterior, a “releitura” aqui assume um caráter crítico, mas sempre procurando referenciar o antigo e até com ele se harmonizar;



FIGURA 7.9: À guisa de se harmonizar, o prédio brinca com as formas solenes dos outros edifícios institucionais da Praça da Liberdade em Belo Horizonte: Rainha da Sucata (Belo Horizonte, MG) Arquitetos Éolo Maia e Silvio Podestá (1985, foto: Flavio Carsalade)

- Reapropriação: quando se utilizam formas do edifício original em outro contexto, buscando criar também uma forma de relação, ainda que lúdica ou crítica;



FIGURA 7.10: O anexo usa as formas do edifício antigo como fonte de inspiração para sugerir uma transição do velho para o novo. A estratégia parece ser mais “lúdica” do que compositiva: Anexo da National Gallery (Londres, Inglaterra). Arquitetos: Robert Venturi e Denise Scott-Brown (foto: Flavio Carsalade)

-
- Simplificação (o “antigo simplificado”): quando se adicionam formas “simplificadas” às da obra original, seja no caso de uma lacuna em conjunto urbano ou em parcela perdida significativa do próprio edifício. O objetivo da estratégia é se aproximar da técnica de “*anastilosi*” e de uma suposta neutralidade de intervenção. Segundo Carbonara vem do conceito de “*mínimo lavoro*” de Giovannonni;

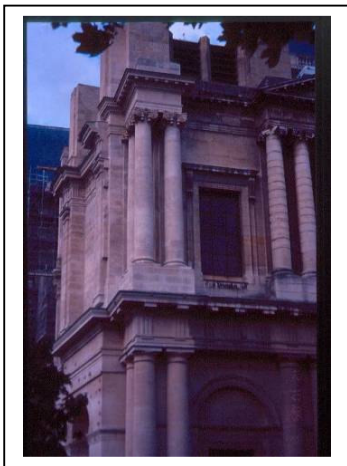


FIGURA 7.11: Os novos pilares da Igreja que substituem aqueles bombardeados na Guerra seguem uma simplificação harmônica sem tentar serem os “originais”: Detalhe restauro Igreja de Saint Eustache, Paris, França (Foto: Flavio Carsalade)

-
- “Urbanismo *ad hoc*”: o termo cunhado por Charles Jencks remete à tentativa de se integrar o novo ao tecido urbano sem mimetismos ou cópias, mas buscando no contexto urbano motivações para o novo objeto;



FIGURA 7.12: A recomposição da paisagem urbana e a criação de novas relações formais harmônicas no anexo a uma instituição tradicional: Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG). Arquiteto Gustavo Penna (década de 80, foto do autor)

-
- Reforço das tensões: baseado na idéia de que o novo deve ser claramente distinto, essa estratégia busca uma harmonia por contraste (?) ou simplesmente ignora o contexto;

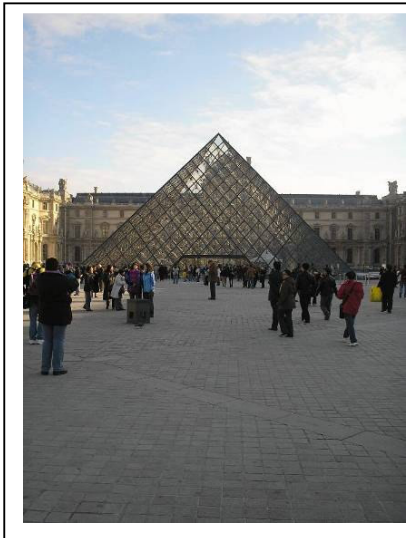


FIGURA 7.13: A pirâmide transparente reforça a presença do pátio e pontua o sistema de eixos que caracteriza a composição do espaço local: Pirâmide do Louvre (Paris, França), arquiteto I. M. Pei, 1989 (Foto: Flavio Carsalade)

-
- Privilégio da forma: Quando, para se preservar a forma, sacrificam-se outros elementos de interesse, como por exemplo, o sistema estrutural;

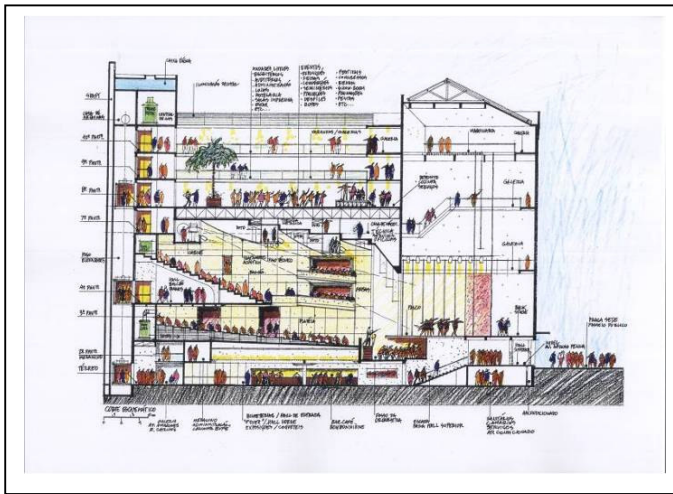


FIGURA 7.14: Na sua adaptação para novo uso, o projeto realiza a demolição da importante solução estrutural das tesouras em concreto para privilegiar novas formas e usos: Cine Brasil (Belo Horizonte, MG) Projeto Original: Arq. Ângelo Murgel, 1932, para cine teatro; Projeto de Intervenção: Arq. Álvaro Hardy e Mariza Machado Coelho, 2001, para cine-teatro. (Desenho dos autores do projeto)

- Harmonia por similaridade de comportamento estrutural: quando se usam materiais contemporâneos que têm comportamento similar ao original, embora outro (como no caso das estruturas metálica e de madeira, ambas formas estruturais de “vetor ativo”);



FIGURA 7.15: A estrutura metálica lembra a tradicional estrutura em madeira, realizando uma ponte entre o antigo e o contemporâneo: Edifício comercial no Pólo Bom Jesus (Recife, PE, década de 90) (Foto: Flavio Carsalade)

- Harmonia por similaridade de relações formais: quando se procura criar na nova forma ou de relações formais próximas ao do original;

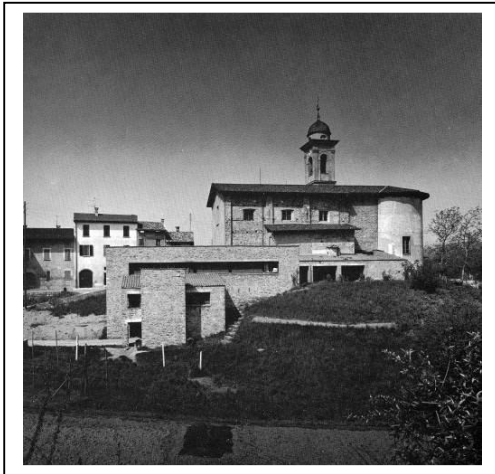


FIGURA 7.16: A ampliação, embora com linguagem contemporânea, consegue se inserir em harmonia na paisagem antiga através de materiais e escala compatíveis: Casa em Genestrierio, Italia (Arq. Mário Botta, foto: GA)

- Novo uso retirando toda a unidade formal.



FIGURA 7.17: O antigo cinema se torna estacionamento: esvaziamento formal e de significado: Cine Pathé (Belo Horizonte, MG). Projeto Original: Arquiteto Raphael Hardy Filho, 1947 para cinema de 1000 lugares; projeto de Intervenção: Arquiteto Obregon Carvalho Jr., para estacionamento, 2004. (Fonte: GEPH/ BH)

2. A questão do Restauro com relação às singularidade da Arquitetura

2.1. O QUE SE RESTAURA EM ARQUITETURA

Conforme a linha de raciocínio que vimos desenvolvendo até aqui, fica claro que o restauro em Arquitetura não pode se restringir apenas à imagem ou a matéria e nem mesmo ser confundido com os métodos utilizados para as outras expressões artísticas, afinal a Arquitetura se refere basicamente ao espaço, daí se diferenciando essencialmente delas. E mais, o espaço em Arquitetura é um espaço preenchido e

articulado, fazendo também com que a ordem arquitetural se diferencie da unidade formal de uma pintura ou de uma escultura.

Atenção menor é dada, no entanto, à sua estrutura espacial, apesar do seu papel na mediação entre a dimensão social e a estrutura material da arquitetura. Seria fundamental a conservação dos princípios que delimitaram a forma arquitetônica, o entendimento de sua espacialidade e o estabelecimento de procedimentos técnicos de suporte para a sua conservação e restauro. Sendo o espaço a dimensão arquitetônica que a distingue de outras formas de expressão artística, deve-se considerá-lo objeto específico de interesse de conservação, e não apenas um produto residual dos esforços de conservação, consolidação e restauração de suas delimitações físicas. [...]. (AMORIM, 2006, p. 4, 10).

Como espaço preenchido e articulado, também, a Arquitetura remete a usos específicos, aos quais ela tem sempre de se referir, em qualquer tempo, sob pena de não mais cumprir sua missão. Ao permanecer no tempo, portanto, a Arquitetura tem de cumprir essa missão também em tempos diferentes e, se permanece, é também porque tem que se remeter ao passado.

Dessas considerações, podemos começar a delinear aquilo que, em restauro, é específico da Arquitetura, ou melhor, do que realmente se “restaura” em Arquitetura. Começemos por dois princípios explicitados por Gadamer quanto à Arquitetura no tempo: o primeiro, *a tarefa arquitetônica* e o segundo, *a mediação entre passado e presente*. Vimos no Capítulo 3 que, para ele, o objeto arquitetônico existe para cumprir uma tarefa e que, se assim não o fizer, ela se destitui de significado. No entanto, ao sobreviver às gerações, começa a fazer parte da tarefa arquitetônica também a mediação entre o passado e o presente, sem, no entanto, uma submissão exclusiva ao passado:

Na realidade, a sobrevivência dos grandes monumentos arquitetônicos do passado na vida do tráfego moderno e de seus edifícios propõe a tarefa de uma integração pétreia do antes e do agora. As obras arquitetônicas não permanecem irreversíveis, à margem da torrente histórica da vida, mas esta arrasta-as consigo. Inclusive quando as épocas que se pautam pelo conhecimento da história tentam restaurar o antigo estado de um edifício, elas não podem dar marcha a ré à roda da história, mas devem buscar, de sua parte, uma nova e melhor mediação entre o passado e o presente. Até mesmo o restaurador ou o responsável pela conservação de um monumento continuam sendo artistas de seu tempo. O significado especial que a arquitetura tem para o nosso questionamento reside no fato de que, também nela, podemos ver aquela mediação, sem a qual uma obra de arte não possui uma verdadeira atualidade. Mesmo onde a representação não ocorre primeiramente em virtude da reprodução (da qual todo mundo sabe que ela pertence a seu próprio presente), a obra de arte propicia uma mediação entre passado e presente. O fato de cada obra de arte possuir seu mundo não significa que, uma vez mudado seu mundo original, já não possa ter realidade a não ser numa consciência estética alienada. Isso é algo que a arquitetura pode nos ensinar, já que nela a sua pertença a um mundo é uma marca indelével. (GADAMER. 2004, p. 220-221).

Na verdade, conforme já apontamos anteriormente, o “restauro” na Arquitetura deve partir da compreensão dessa singularidade e atuar em toda a sua tríade, seja no uso (*utilitas*), nos materiais e na sua técnica construtiva (*firmitas*) ou na sua plástica/simbologia (*venustas*). Como a Arquitetura é a síntese dos três, também não há como intervir em uma dimensão apenas sem interferir nas outras. O restauro tradicional, imiscuído com o restauro de outras formas de expressão artística, tem o seu alcance reduzido quando se refere à Arquitetura porque atua fundamentalmente na *venustas* e mesmo aí de maneira reduzida, pois despreza as dimensões da topologia e da tipologia para se concentrar apenas na morfologia e, mesmo nela, de forma idealista, centrada na imagem. Quando se refere à *firmitas*, o restauro tradicional também se restringe à matéria considerada histórica e não em toda a dimensão que ela tem para o fenômeno da manifestação arquitetural.

Mesmo além da tríade, a abordagem existencial da Arquitetura trabalha a questão do lugar de forma totalmente diversa da tradicional – nunca como moldura ou o entorno, mas como “centro condensador de significados”, o que remete também a um outro entendimento de restauro, conforme veremos no capítulo final.

Além dessas questões básicas, as quais remetem à ontologia da Arquitetura, temos também outras questões relacionadas à sua episteme, as quais também precisam ser consideradas. No Capítulo 3, ressaltamos a especificidade do próprio “fazer” na Arquitetura, o qual, de certa forma, prescinde do contato físico do artista com o material de construção e faz com que elementos possam ser reproduzidos ou recompostos porque a expressividade arquitetural advém de uma tecnologia construtiva específica, pressupõe alguns padrões e repetições e a fabricação externa de elementos construtivos (a “meta-linguagem” arquitetônica a qual se referiu Carbonara), os quais admitem reprodução sem que, com isto, estejam ferindo qualquer “verdade” histórica ou pareçam analogias “fantasiosas”. Dessa forma, mesmo o preenchimento de lacunas em Arquitetura, até certo nível – e mesmo se considerarmos apenas na perspectiva da imagem – é tarefa mais fácil do que nas outras manifestações artísticas.

Tentaremos, a seguir, recuperar um pouco das discussões já introduzidas no Capítulo 3, aproximando-as ainda mais da questão do restauro.

2.2. NOVO USO

Um dos maiores, senão o maior problema trazido pela restauração em Arquitetura é exatamente o do novo uso (o outro grande problema é a questão dos acréscimos e modificações de diferentes épocas, o que, de resto, também tem a ver com o uso). Conforme Riegl já antecipara, não há problema com obras sem valor de uso (as ruínas, só com valor de antiguidade) nem com as obras com valor de uso (nas quais há necessidade de nada ou muito pouco se alterar, como, por exemplo, um palácio de governo que continua sendo um palácio de governo usado para recepção e administração básica, como o Palácio da Liberdade em Belo Horizonte). Os problemas aparecem exatamente com as obras que se encontram no limite entre essas duas, ou seja, naquelas que precisam se adaptar a novas funções e novos usos que causam modificações importantes em seu estado presente. É o mesmo problema constatado por Giovannonni quando classifica os monumentos em “mortos” e “vivos”, classificação esta baseada exatamente na capacidade deles de absorver ou não novas funções.

A solução simplista para esse problema, a qual é dada por vários teóricos da restauração é a de que o novo uso *sempre* deve se subordinar às condições presentes (?) da obra edificada e nunca impor-se sobre ela. Tal assertiva se baseia em dois conceitos que precisam ser examinados mais de perto: o primeiro deles é o da “integridade” da obra e o segundo baseado em uma confusão causada pela concepção de uso apenas quanto ao seu caráter funcional.

A idéia da “integridade” da obra já foi discutida várias vezes nesta tese e essas discussões nos servem de base para examiná-la quanto à questão específica do novo uso. A “integridade”, como ela tem sido abordada na teoria do restauro, diz respeito sempre à imagem (no sentido albertiano) e à conservação da matéria: remetem, portanto, a uma pretensão de imutabilidade ou de mínima mutabilidade. Ora, não é essa a característica da vida, pois esta transcorre no tempo e através de uma sucessão sempre nova de gerações, demandas e atributos²². Se naqueles objetos desprovidos de valor de

²² “O monumento ou serve ao real e ao presente ou não serve a nada. E isto vale para todo o resto: a arquitetura em *latu sensu*, a ciência, as artes e à filosofia. Mas de que modo ele serve? Sobretudo, exprimindo uma cultura e valores comuns; inserindo-nos numa história, dando-nos identidade, fundação

uso é mais fácil reagir às mudanças, no caso da Arquitetura onde o valor de uso é essencial, torna-se incompreensível ter-se por princípio a imutabilidade em um mundo marcado exatamente pela mudança²³. Mesmo aqueles considerados por Riegl como tendo valor de uso não são 100 % mantidos como estavam (embora a eles seja mais fácil aplicar os princípios brandianos) e, ao se abrir qualquer possibilidade de modificações, o que vem à cena é a sempre difícil limitação de até onde intervir, retornando, portanto, à problemática inicial e fundante do restauro.

O segundo ponto sobre o qual devemos nos ater é quanto ao caráter do conceito de “uso”, normalmente ligado apenas ao seu caráter funcional, utilitário. Não é assim que a Arquitetura entende o “uso”, pois o objeto arquitetônico não é um equipamento ou uma ferramenta feita apenas para ser utilizada e posta de lado quando não utilizada para essa ocupação. Mesmo tendo sido cunhada como a “máquina de morar”, a casa corbusiana não se restringia a um mero utilitarismo e propunha espaços também para a emoção associados à sua utilidade. O termo “máquina de morar” foi usado antes como aquilo que em publicidade chamamos de “frase de efeito” ou frase de “*marketing*” para sinalizar para uma nova postura “científica” do que propriamente excludente dos valores espirituais da Arquitetura. Ao dizer que a “forma segue a função”, os modernistas não estavam excluindo a estética (que nunca deixa de falar ao espírito) da sua prática, mas simplesmente remetendo aos fundamentos de uma nova linguagem na arte, baseada em uma perspectiva de que mesmo a racionalidade e a pertinência poderiam ser belas. A Arquitetura nunca deixou de poetizar o uso e nunca entendeu que ela poderia ser reduzida ao aspecto meramente funcional. É assim que não há como

(ainda que móvel, provisória e mítica) e destino comum; tornando-nos melhores do que somos, seja enquanto indivíduos seja enquanto sociedade. Pode-se dizer que tudo é expressão da cultura de nossos tempos e que, então, deveria tudo ser levado para os pósteros. Mas isso não podemos, quando menos por respeito aos que nos sucederão, os quais também merecem ter espaço para expressar seu espírito com leveza e não sob a nossa carga. Da mesma forma que, ao mudarmos para um outro local, somos obrigados a selecionar as coisas que levaremos, a interpretar, organizar e hierarquizar nosso presente a fim de dar-lhe uma continuidade e abrirmos uma vida nova. (...) E para fazer isso, selecionamos o passado de modo a encontrar nele aqueles centros de carga simbólica e vital que preservam os laços fundamentais do corpo social, conjuram o tempo e servem como referências, limites e modelos para a existência e o cotidiano.” (BRANDÃO, 2006, parte 4).

²³ Isto também reconhece Bardeschi: “O problema principal que hoje se apresenta com sempre renovada emergência (e urgência) é de fato não tanto aquele da simples conservação física dos monumentos, quanto propriamente aqueles da atualização dinâmica dos textos fisiológicos consignados pela tradição e por sua conseqüente valorização. Agora tudo que se pode atingir somente com o intuito de recuperar uma destinação adequada às instâncias atuais, e isto vale para todos aqueles conjuntos monumentais que se perderam no curso dos séculos, naturalmente (por decadência da função originária) ou por precisas causas históricas (nos referimos ao exemplo de todos os organismos conventuais secularizados no início dos ‘800) as suas óbvias funções de uso.” (BARDESCHI, 2000, p. 270).

entender separadamente as três dimensões com as quais Vitruvius cunhou a Arquitetura: não há como dissociar a *utilitas* da *firmitas* e da *venustas*. A relação indissociável entre as três está exatamente no fato de que a beleza fundamental da Arquitetura está na adequação do seu espaço ao mundo que institui e, nesse mundo, o uso é dimensão fundante. Ao relacionarmos o uso com este mundo que a Arquitetura institui, podemos finalmente entender o seu conceito ampliado, pois ele é parte intrínseca de como uma sociedade vive e estabelece suas relações. Ou, conforme o conceito existencial de Norberg-Schulz, a Arquitetura acolhe, admite e propicia. *O propiciar (em toda a extensão da palavra, inclusive espiritual) é a verdadeira dimensão do uso na Arquitetura.*

Ao se redimensionar o *uso* desta forma, podemos entender como ele funciona quando o ligamos à prática do restauro. Em primeiro lugar, ele *presentifica* a Arquitetura e isto nos dois sentidos: ele a faz usável e, por esse vetor, pode sempre atualizá-la, o que é, fundamentalmente, o objetivo do restauro. Já tivemos ocasião, nesta tese, de nos referirmos à importância do cotidiano para o patrimônio, considerando que este só exerce sua potencialidade quando inserido no dia-a-dia das pessoas, ou seja, ao seu alcance e marcando sua vida. De nada vale, seja do ponto de vista existencial ou até mesmo do ponto de vista museológico, um bem patrimonial apartado da sua capacidade de referenciar e referir o homem em seu tempo próprio de vida. Ora, *a dimensão do uso propicia a cotidianidade* e, portanto, reforça a presentificação da Arquitetura como patrimônio.

Assim, a dimensão do uso no restauro está ligada exatamente à possibilidade de se tornar o patrimônio presente, manejável, utilizável, ou seja, na sua *adequação temporal*. *Recuperar a poética do uso é, a partir da pré-existência, propor uma nova poética de uso*²⁴, ou como disse Gadamer, “*uma integração pétrea do antes e do agora*”.

²⁴ “Pelo fato de viver na história, o monumento se aliena no mundo por causa da atividade do homem, adaptando-se, quando em vez, a novas exigências funcionais e assumindo aspectos diversos e modificações também substanciais na sua própria implantação originária. Todavia, sobre as transformações sofridas pelo monumento, é possível de fato reconhecer a existência de uma *essência* (transformada, revoltosa) originária que é a base da unidade figurativa e estrutural do tecido da obra. Disso resultam as permanentes e constantes reproposições conectadas às tentativas mais ou menos infundadas de restringir toda atividade do restauro a um *retorno*, como uma nostalgia pela unidade – seja essa estilística, figurativa, etc – do monumento.” (LA REGINA, 1984, p. 185).

A partir dessas considerações, acredito podermos ver com outros olhos as afirmações que dizem que não é o uso que condiciona o restauro e que o prédio existente sempre condiciona o uso e não o contrário. Certamente que não é apenas o uso, mas a resignificação cultural que está por trás do uso e, esta sim, tem grave implicação na tarefa do restauro sendo, muitas vezes, de fundamental importância para a sobrevivência da própria obra. Ou seja, do ponto de vista fenomenológico, não há regras universais, especialmente quando elas vêm envolvidas de conteúdos moralizantes próprios das ciências positivistas. As relações éticas, pertinentes e necessárias, não partem de pressupostos normatizados, mas se estabelecem na relação. É claro, por exemplo, que ao abrirmos a relação uso/ edifício existente não estamos retirando todos os limites, mas ao fundá-los em uma perspectiva ética, estamos, ao contrário, estabelecendo uma postura crítica às supostas normatizações. Por exemplo, assistimos hoje ao uso econômico do patrimônio em detrimento muitas vezes de sua função social. Dentro de uma visão estrita, a utilização econômica poderia perfeitamente respeitar a diretriz de “sempre condicionar o uso ao edifício existente” e, portanto, cumprir a “norma”. No entanto, isso poderia não significar a presentificação significativa do monumento e sua maior apropriação social (aliás, como se ocorrer, a todo o momento, com a banalização do patrimônio “restaurado”).

“Restaurar” o uso do patrimônio arquitetônico é, essencialmente, recuperar esse patrimônio. Como dissemos - e repetimos para salientar - o problema que assim se nos apresenta está na adequação temporal entre uso e pré-existência, mas sempre no entendimento de que não há como “restaurar” apenas a imagem ou a matéria ou apenas a forma.

2.3. ORDEM E LINGUAGEM NO RESTAURO ARQUITETÔNICO

Com relação à plástica, as discussões que se realizam sobre o que se restaura na Arquitetura também sofrem modificações no seu rumo quando se faz a distinção entre a imagem e o objeto arquitetural. Conforme vimos no Capítulo 3, a ordem e a linguagem próprias da Arquitetura são diferentes das outras artes, influenciadas que são pelas dimensões da *utilitas* e da *firmitas*, mas também pelo seu modo próprio de fruição, o qual propicia uma interioridade sinestésica. Sem aprofundar muito nos méritos da

significação e da *instituição do lugar* que ela cria e que serão tratados mais adiante e no capítulo final, algumas considerações sobre esses aspectos são importantes de serem tecidas, a esta altura, para mostrar as suas implicações com a forma arquitetural. A ordem e a linguagem que cumprem a função de dar conteúdo à forma são de outra espécie se comparadas às outras expressões artísticas. Estamos falando, portanto, de quatro elementos fundamentais que exigem uma ordem artística específica:

- O seu triplo caráter revelado pela tríade vitruviana;
- A instituição do “lugar” dentro do mundo real, humano e de um contexto físico concreto;
- A sua espacialidade revelada dentre outras maneiras pela criação de uma interioridade sinestésica;
- A condensação de significados de forma própria que decorre dessas três particularidades acima.

Ao lembrarmos essas quatro particularidades dentro de uma discussão sobre ordem e linguagem, estamos querendo reforçar a particularidade da Arquitetura, ainda que seja na maneira como ela se nos apresenta, visual e hapticamente, onde, portanto, ela mais se aproximaria da idéia de imagem trabalhada pelo restauro clássico, cuja tradição tem sido o restauro da “forma” como vimos. O que queremos no referir é que, embora todas as artes sejam calcadas na nossa postura existencial, elas nos propõem formas diferentes de condensação de significados exatamente pela ordem diferenciada com que elas traduzem seus conteúdos, conforme também vimos no Capítulo 3. Ao restaurar a “forma” arquitetônica estamos, inapelavelmente, intervindo em todos os outros três elementos supracitados, dada a sua profunda imbricação.

É importante considerar, como bem lembra Brandi, que muitas vezes estamos trabalhando sobre um edifício que perdeu, pela ação do tempo, o seu contexto físico inicial o que, é claro, modifica enormemente as razões pelas quais a sua ordem e sua linguagem se impuseram daquela maneira ao lugar. Dada a mudança do contexto físico - e também é claro histórico - qual o sentido da forma arquitetural, posto que originalmente e por definição, esta tinha profundas relações com os dois contextos? No caso das demais artes, onde o lugar não é tão amalgamado à expressão (e a ordem/ linguagem que lhe possibilitam) e o contexto histórico (usos, condições sociais e jeitos

de viver específicos daquele tempo), o restauro talvez pudesse se ater à imagem, mas não na Arquitetura. Nas outras artes plásticas, o objeto é mais auto-referente ou se basta em si mesmo como expressão artística, *a Arquitetura não, ela é sempre contextual*. É claro que não estamos aqui, ao usar o termo “auto-referente”, defendendo nenhuma suposta “imanência” da obra ou a sua fruição independente das condições do sujeito que a frui, mas simplesmente ressaltando a maior e mais profunda ligação da Arquitetura com o lugar e com o contexto social onde - e para ela - se dá, posto que ela não tem a mobilidade das outras artes e incorpora a dimensão do uso, continuando sempre a *propiciar* a vida humana.

É claro, portanto, que a ordem/ linguagem arquitetural é eminentemente outra, a sua “unidade formal” é também eminentemente outra e a sua metodologia de restauração, por extensão, também eminentemente outra²⁵. Se cada pincelada do autor é absolutamente original e, portanto, insubstituível, na Arquitetura, até pela questão já colocada de que não é o autor quem trabalha a matéria pessoalmente, esse personalismo não tem sentido. Se cada elemento na composição pictórica tem uma função compositiva na sua ordem própria que, apesar da hierarquia sempre presente na percepção entre os elementos compositivos, não deve ser alterada, a Arquitetura, até pela admissão coletivamente tácita de sua função utilitária aceita uma maior flexibilização do detalhe. Na escultura, por exemplo, podemos conviver perfeitamente bem com o princípio de que o restauro deve terminar onde tem início a hipótese (na arte pode-se não colocar a mão faltante em uma imagem de Santo Antônio, por exemplo), mas na Arquitetura é impossível deixar um espaço sem uma necessária janela (exceto, é claro, em casos especiais). Novamente Gadamer nos lança luzes para essa questão específica:

E isso pode-se afirmar para toda a gama do decorativo, desde a construção das cidades até os detalhes ornamentais. Uma obra arquitetônica deve ser, certamente, a solução de uma tarefa artística e, enquanto tal, deve atrair a admiração maravilhada do observador. Ao

²⁵ “Parece-me hoje que se se deve formular alguma orientação no tema da intervenção, conviria fazê-lo sob essas duas coordenadas. Por um lado, reconhecendo que os problemas de intervenção na arquitetura histórica são, primeiro e fundamentalmente problemas de arquitetura e neste sentido a lição da arquitetura do passado é um diálogo a partir da arquitetura do presente e não a partir de posturas defensivas, preservativas, etc. A segunda lição seria a do positivismo pós-hegeliano: consistiria em entender que o edifício tem uma capacidade de expressão e que os problemas de intervenção na arquitetura histórica não são problemas abstratos nem problemas que possam ser formulados de uma vez por todas, mas que se colocam como problemas concretos sobre estruturas concretas. Talvez por isso, deixar falar o edifício é ainda hoje a primeira atitude responsável e lúcida frente a um problema de restauração.” (SOLÀ-MORALES, conf. GRACIA, 1996, p. 183, 184).

mesmo tempo deve submeter-se a um modo de vida e não pretender ser um fim em si. Ela pretende corresponder a esse modo de vida como adorno, como fundo destinado a criar ambiência, como moldura que integra e mantém. O mesmo vale também para os detalhes ornamentais criados pelo arquiteto, inclusive para ornamento, que não deve atrair a atenção para si mas desaparecer por completo em sua função decorativa de acompanhamento. Mas até o caso extremo do ornamento conserva em si algo da duplicidade da mediação decorativa. É verdade que não deve convidar a que nos demoremos nele, e que, como motivo decorativo, não deve mesmo ser observado; antes, deve ter um efeito de mero acompanhamento. Por isso, em geral, não terá nenhum conteúdo objetivo, e se o tiver, estará tão nivelado pela estilização ou pela repetição que o olhar passará por ele sem se deter. A intenção não é buscar o “reconhecimento” das formas naturais empregadas num ornamento. E se o modelo que se repete for considerado naquilo que é objetivamente, sua repetição irá se converter em penosa monotonia. Mas, por outro lado, não deve atuar de modo uniforme e morto, já que, em sua tarefa de acompanhamento, deve ter um efeito vivaz; até certo ponto, portanto, deve atrair o olhar sobre si. (GADAMER, 2005, p. 223).

É essa especificidade da Arquitetura que lhe permite que a sua ordem seja trabalhada na restauração antes como referência do que como padrão imutável, conforme acontece quando se lida com outras artes plásticas. Seria impensável na escultura completar as partes faltantes da Vitória de Samotrácia ou da Vênus de Milo por “re-criações crítico-criativas” em materiais contemporâneos (aço inoxidável, por exemplo), ao passo que isso é prática relativamente comum na Arquitetura (embora nem por isso passível de críticas). A crítica contemporânea do restauro já reconhece essas particularidades da Arquitetura quanto à questão da re-integração da imagem e Carbonara²⁶ se manifesta a respeito de pelo menos três delas: a obra existe em um lugar; a obra arquitetônica é pensada (ou desenhada) e depois construída (a mão do artista não a toca diretamente como na pintura); dada à natureza geométrica da Arquitetura, ela encerra uma “metalógica” da imagem que facilita a intuição e a reconstituição daquilo que se perdeu. É por isso que anteriormente lembramos que o entendimento competente da ordem arquitetural dá embasamento teórico crítico ao restaurador e orienta a sua ação, mas não é objetivo final a perseguir, mesmo porque o contexto (físico e social) é outro.

²⁶ “Três são de fato os aspectos distintivos: a) a obra arquitetônica está ligada indissolavelmente ao seu espaço ambiente, com o qual a espacialidade própria do monumento coexiste; em consequência a inalienabilidade do monumento, ‘como exterior’ do sítio no qual ele se realizou e toda a problemática ligada à conservação e ao restauro dos sítios monumentais ou naturais que tem sofrido alterações, além daquela relativa ao restauro do monumento em si (Brandi); b) a arquitetura, em maior ou menor grau, de acordo com diversas situações e civilizações, se apresenta primeiramente como obra desenhada e depois executada, ou pelo menos, primeiro concebida mentalmente nos seus traços essenciais e depois materialmente realizada; nesta realização não se apresenta quase nunca a mão do artista, como acontece na pintura, onde cada toque ou camada e também cada mudança de idéia tem uma ‘absoluta autenticidade’ (Argan e Barbacci); c) aquilo que na imagem lacunosa se apresenta como ‘legítima’ secreção, portanto como guia autêntica da integração, é, pelo menos em certos aspectos de conjunto frequentemente mais significativa de visadas mais aproximadas, muito mais em arquitetura que, por exemplo, na pintura. Ritmo, interação, proporção, bem nítidos valores geométricos, geralmente acentuam

Lembramos que também anteriormente dizíamos que as alterações podem ser de *negação* da articulação original do espaço ou de sua *afirmação* quando se reforça a ordem que se nos apresenta no momento de sua intervenção e que essas últimas costumam ser mais respeitosas à pré-existência e mais reveladoras do diálogo temporal. Exemplo muito claro disso é aquele trazido por Odete Dourado na restauração da Casa dos Bicos, em Lisboa, onde uma extensa pesquisa documental e prospectiva acabou por resultar em uma restauração supostamente “científica”, mas formalmente e historicamente aberrante.



FIGURA 7.18: A reconstrução “científica” da Casa dos Bicos tem todo um aparato de pesquisa, mas chega a uma conclusão esquisita: não é o edifício antigo, nem é um edifício moderno: Casa dos Bicos, Lisboa (Fonte: Internet)

A questão da alteração, é claro, está presente na discussão teórica de qualquer procedimento restaurativo sobre diferentes tipos de objeto e Viñas nos lembra que, embora o grau de degradação e estado de risco dependa, é claro, de diferentes juízos, “a alteração mais importante é a que afeta a capacidade simbólica ou comunicativa do objeto, modificando-a de forma intelectual ou esteticamente desagradável. Poderia falar-se de *deterioração simbólica* ou de *alteração significativa*.” (VIÑAS, 2003, p. 76). No caso da Arquitetura, lembramos, o seu significado não está apenas na forma, mas na sua presença e na sua referência urbana, na sua efetiva participação na vida da cidade e daí serem também estes elementos importantes para se considerar na avaliação de seu “estado de risco”. Recuperar a forma e deixá-lo à margem, não é boa prática quando se trabalha o restauro em Arquitetura²⁷.

na arquitetura aquela ‘metalógica’ espacial da imagem que facilita a intuição e a reconstrução dos nexos perdidos.” (CARBONARA, 1976, p. 152).

²⁷ “Isto ocorre porque, de fato, o que fundamentalmente se restaura quando se restaura um bem não é o bem em si, mas seu valor simbólico, sua capacidade de funcionar como símbolo e esta capacidade depende essencialmente de seus traços perceptíveis.” (VIÑAS, 2003, p. 80).

Referimos-nos anteriormente que , a par com o uso, o outro grande problema do restauro em Arquitetura é o dos acréscimos ao longo do tempo, os quais superpõem ordens arquiteturais diferentes. Ora, do ponto de vista da imagem, se aplicando apenas os conceitos de “unidade formal”, essa seria uma tarefa insolúvel mesmo para Brandi que tentou resolvê-la, mas sem muita convicção, até mesmo com certa resignação por, nesses casos, ter que reverter a prioridade entre instância estética e histórica. Tais problemas decorrem exatamente do fato de não se reconhecer a peculiaridade da Arquitetura e de sua presença na vida cotidiana²⁸.

2.4. A QUESTÃO DO LUGAR NO RESTAURO ARQUITETÔNICO

Ao abordarmos a questão do lugar em Arquitetura e no restauro, podemos fazê-lo sob diversos (e necessários) ângulos. Em primeiro lugar, considerando a principal distinção brandiana da Arquitetura, esta *se dá* em um lugar. Em segundo lugar, do ponto de vista existencial, ela *institui* um lugar. E, finalmente, fenomenologicamente, com a mudança dos tempos e dos fruidores, esse lugar é sempre *outro*.

Quanto à primeira acepção, temos um contexto físico-espacial e um contexto sócio-cultural que se intercambiam e se amalgamam para gerar *aquela* expressão arquitetural. É porque o sol se põe em tal lugar e porque a melhor vista está nesta ou naquela direção ou porque a topografia é dessa ou daquela maneira, plana ou íngreme, ou ainda porque certos eixos visuais devem ser privilegiados que a forma arquitetural se faz *daquela* maneira específica. É porque a cultura da época privilegia esse ou aquele símbolo e a sociedade admite essa ou aquela disposição de cômodos e seqüência de espaços que a Arquitetura se conforma *daquela* maneira.

²⁸ A esse respeito, Viñas cita o caso da Catedral de Valência: “A catedral de Valencia, por exemplo, foi construída em sua maior parte em estilo gótico mediterrâneo e objeto de uma profunda e esplêndida reforma em estilo neoclássico. Nos anos 70 do século XX, se decidiu sua Restauração (um primeiro ato de gosto, porque esta decisão implicava na não-Restauração de outros edifícios e objetos). A restauração trouxe um dilema: se se poderia conservar o interior neoclássico ou tentar recuperar o gótico original. Na história de Valencia, todavia, o século XV representou um momento de esplendor, e na década de 1970 o gótico era considerado como uma espécie de ‘estilo nacional’ que simbolizava um brilhante passado, pelo que finalmente se optou por eliminar o interior neo-clássico. Os rebocos, os dourados, as pinturas, os pilares foram removidos (essa decisão foi um segundo ato de gosto) até alcançar o núcleo de pedra gótico, um núcleo cujo estado era pouco apresentável e que teve que ser adaptado a sua nova condição, conferindo-lhe uns acabamentos personalizados que foram eleitos entre vários possíveis para produzir um resultado final concreto (um terceiro ato de gosto).” (VIÑAS, 2003, p. 96-97).

Quanto á segunda acepção, temos que a *instituição* se dá de três maneiras, uma fundante, outra referencial e uma terceira, ainda, constitutiva. O lugar é *fundante* quando ele abriga os pontos levantados por Norberg-Schulz, quando ela *acolhe, admite e propicia*, quando ele participa significativamente do cotidiano e da vida do homem. O lugar é *referencial* quando ele gera *identidade e orientação*, quando ele se apresenta como marco a partir do qual o homem possa se reconhecer geográfica e historicamente, convergindo, neste particular, para o *modo* patrimônio. E, finalmente, o lugar é *constitutivo* quando ele compõe a paisagem urbana e influencia o desenvolvimento local (ou urbano), conforme identificado por Aldo Rossi.

Quanto à terceira acepção, temos a ação do tempo e da transformação as quais não apenas alteram o contexto físico-espacial e o contexto sócio-cultural, mas também a maneira como o lugar instituído se dá, ou seja, como apesar de outro, este conservaria seu potencial de instituir (ou de *revelar a verdade* ou ainda de *se fazer presente*, se quisermos aproveitar alguns destes conceitos desenvolvidos na tese). Um restauro que se procure abrangente, portanto, deve estar atento a todas essas dimensões do lugar, sob pena de ser parcial e por sua vez, um restauro que se preocupe em ser abrangente desta maneira deve reconhecer a sua incapacidade de trabalhar todas essas dimensões de uma forma neutra ou, paradoxalmente, total. Ao se intervir no lugar, até mesmo porque o tempo já se ocupou disto largamente, realizamos escolhas e definimos prioridades, re-instituímos o lugar. Trata-se portanto, antes, de decisões éticas e compromissadas, menos que decisões científicas ou esteticizantes.

]

3. Novas significações (dimensão imaterial)

A investigação precedente nos mostra que, no caso da Arquitetura, o significado não tem a ver necessária e completamente com a integridade da forma, dado o seu caráter de lugar, a pressão dos novos usos e a sua ordem/ linguagem correspondentes. Não é tanto a imagem que conta, mas a marca que ela institui ao lugar e a capacidade de transformação de sua ordem/ linguagem para corresponder aos novos usos, aqui

entendidos de forma ampla, como *usos significativos*, conforme nos mostra a relação da comunidade de Salvador com a Igreja Senhor do Bonfim, mais adiante.

Jokilhto (JOKILEHTO, 2006) estabelece uma distinção entre o que é material, como sendo estático, e o imaterial, como sendo o que está sempre em transformação. A Arquitetura, como resposta às necessidades da vida cotidiana e à expressão da cultura e por tudo o que vimos até aqui, incorpora também na sua própria carne essas transformações. Diferentemente de uma pintura ou de uma escultura que consegue manter as pressões por transformações do tempo *externas* a elas (exceto, é claro, o desgaste do próprio tempo), a Arquitetura *internaliza* as transformações contextuais (físico-espaciais e sócio-culturais). Estamos fazendo nessa afirmação, é claro, um recorte quanto a essas pressões. Não nos referimos aqui às diferentes correntes de restauração que produziriam resultados diferentes no restauro da mesma obra. Nesse ponto estamos nos referindo apenas às pressões “intencionadas”, ou seja, aquelas que surgem não pela necessidade do restauro, mas da *adaptação* da obra aos novos tempos, o que não acontece na pintura ou na escultura. Nestas, quando se quer “aproveitar” o potencial icônico delas aos novos tempos, normalmente isso se faz sobre a *reprodução* e *divulgação* de sua imagem, não sobre ela própria, como é o caso do uso da figura da Mona Lisa para vender certos produtos, o que várias vezes acontece. Na Arquitetura, as dimensões material e imaterial se misturam na *própria obra* e a sua re-significação não acontece apenas no olhar ou no momento do restauro, mas na sua própria existência física. Com isto, há que se reconhecer que o patrimônio arquitetônico está sempre em constante transformação independentemente de estar ou não em processo de restauração e sua preservação está sujeita aos valores de diferentes culturas e diferentes gerações.

É por isso que a crítica contemporânea do restauro incorpora cada vez mais a questão cultural a par da história e da arte²⁹, reconhecendo que “o restauro é um modo, talvez hoje o mais idôneo, de interpretação e construção da história através das lições dos seus remanescentes significativos: uma história, uma arte, uma civilização não pré-concebida e rígida segundo esquemas conceituais apriorísticos.” (LA REGINA, 1984, p. 22). Ao incorporar a vertente cultural, a dimensão imaterial relativa ao significado da obra

²⁹ “A moderna exigência de uma nova metodologia do restauro arquitetônico constitui por si mesma sintoma de falta de segurança, de ordem, de clareza, e deve interpretar-se como reflexo especular da crise na qual se debate, não de hoje, as disciplinas historiográficas e estéticas.” (LA REGINA, 1984, p. 21).

irrompe com força e não se desvincula da totalidade da realidade em que está imersa, seja ela econômica, social ou científica. As “cartas” mais recentes falam sempre de “patrimônio imaterial” e de “conservação integrada” exatamente porque não há como desvinculá-las do processo de restauro. De fato, o valor de uso social está ligado ontologicamente ao fenômeno da Arquitetura, não podendo dele ser apartado³⁰ e, à medida que o patrimônio se oficializa como bem coletivo, esse *modo* da manifestação arquitetural ganha significados adicionais.

A forma de ver o patrimônio pela ótica da cultura associada às novas abordagens da *Nova História* e da *História Cultural* e às indagações e novas mídias trazidas pela arte contemporânea nos ajudam a também dissociar as formas históricas das imagens congeladas em direção à busca de seus significados, modificando, inclusive, os métodos históricos e artísticos utilizados. Por exemplo,

A importância da análise histórica para a conservação dos monumentos e do patrimônio edificado e urbano antigo, vem sublinhada por Boscarino, o qual considera indispensável uma historiografia que não privilegie aquilo que se vê, mas o processo estrutural que fatalmente se deduz naquele processo construtivo, naquele do uso das modificações do tempo. (LA REGINA, 1984, p. 145).³¹

No Capítulo 2 constituímos a idéia de uma *transposição de contextos*, onde esperávamos construir a ponte para a “*integração pétrea do antes e do agora*” que, segundo Gadamer, a Arquitetura deve estabelecer, posto que nem o mundo físico e nem a realidade sócio-cultural que ensejaram o bem patrimonial a existir daquela maneira existem mais. Na Arquitetura, a “conservação museológica” de amostragem e exibição não funciona, pois isto equivaleria a fazer com que morresse aquilo que está vivo³². Uma preservação que privilegiasse sobre tudo a imagem e a matéria, ou seja, a dimensão material, poderia ter antes o efeito de retirar o bem da continuidade do tempo e, portanto, da vida. O equilíbrio entre as dimensões material e imaterial no processo de

³⁰ “Atualizando a função originária do bem cultural rendendo-se mais a exigência do presente e integrando-a a vida moderna, a conservação transforma a utilidade originária em uma nova utilidade que tende a fruição coletiva. Vale dizer que o valor originário do bem (isto é seu valor de mercado ou de troca) se transforma diante disso em um novo valor que é o *valor de uso social*, o qual difere do valor original de mercado de uma quantidade que representa a mais valia; e porque isso é obtido através de uma ação pública de conservação pode chamar-se *mais valia social*.” (LA REGINA, 1984, p. 141).

³¹ Acho importante registrar um comentário de Odete Dourado quanto a esse ponto específico em que ela diz serem possíveis inúmeros “processos estruturais”, todos eles “verdadeiros”...

“restauro” da Arquitetura é, portanto, de importância basilar, pois, ao se supervalorizar a matéria/ imagem e tentar aproximá-la da nossa vida cotidiana pode-se estar aproximando da mesma estratégia de exposição de peças em um ambiente museográfico, onde se pretende que as peças expostas se apresentem de maneira palatável ao nosso gosto e entendimento contemporâneos³³. Não é essa a “atualização” que se aplica ao bem arquitetônico e não é assim que se dá sua presentificação. Atualizar não é fazer algo antigo “palatável” ao nosso gosto contemporâneo, mas significa antes inserir na continuidade significativa da vida³⁴, considerá-la como *cura* no sentido heideggeriano. A primeira atitude, a de “adaptar o antigo ao gosto atual” ou “manter o ar antigo”, retira o bem da vida para reinseri-lo artificializado; a segunda atitude, a de mantê-lo no contínuo do cotidiano, inclui o bem. A primeira atitude reforça o “estranho” no esforço de torná-lo palatável e de aproximar, mas mantém a distinção, a separação; a segunda atitude integra mais o bem ao movimento cotidiano e, portanto, aproxima sem ser pelo contraste, mas pela naturalidade da inserção. Afinal, “não podemos tornar presente o que não é mais, pela simples vontade de rememoração. A atualização do que foi permanece acidental como a visão da morte.” (JEUDY, 2005, p. 51). O “atualizar” ao qual nos referimos na sua relação com a Arquitetura não é, portanto, *transpor* o tempo no sentido de “reviver” um contexto perdido ou passado, mas *integrar* ao tempo, no sentido de que seus significados acompanhem a sua passagem³⁵. A “atualização” programada, representada na Arquitetura pela preservação que congela a imagem equivale a estabelecer previamente o que deve ser transmitido às futuras gerações e retirar dos bens o seu poder de interação significativa com a vida e as sociedades a que servem.

³² “[...] as atuais sociedades desenvolvidas *museologizam* a arte da arquitetura, enquanto a cultura contemporânea vem se negando a produzi-la.” (GRACIA, 1996, p. 185). Assim há uma preocupação em manter apenas o valor cenográfico dos centros históricos.

³³ A esse respeito, JEUDY estabelece o conceito de “congruência da imagem” como sendo aquela resultante das nossas expectativas e, por extensão, “diz-se de uma imagem incongruente que ela parece não estar em seu lugar, segundo a ordem presumida por nossas representações” (JEUDY, 2005, p. 52).

³⁴ “Atualizar o que pertence ao passado não seria mais do que uma maneira de tornar presente, na aparência, o que não está mais. [...] Atualizar significa primeiro subtrair a temporalidade habitualmente atribuída ao passado, para torná-lo atemporal e conferir-lhe ao mesmo tempo um ‘poder de contemporaneidade’.” (JEUDY, 2005, p. 51).

³⁵ “Atualizar é conferir uma função temporal ao que ‘está fora do tempo’. Tomada como uma finalidade determinante da museografia, a atualização é uma maneira de compensar o intemporal. Ora, o tempo é inatual. É transformado em atual pelo efeito desejado de uma simultaneidade temporal produzida pela miragem de uma equivalência representativa entre o passado e o presente, na futuração da transmissão. Essa gestão antecipada do tempo, desenvolvida pelo tratamento patrimonial do porvir das culturas, anula toda possibilidade de acidente da transmissão. *Antecipar o que deve ser transmitido é governar o processo de atualização suprimindo o poder do inatual.*” (JEUDY, 2005, p. 54, grifos nossos).

Conservar já não é uma maneira de pôr fim a algo que ainda está vivo? Isso pode perfeitamente ser visto em cidades onde a reconstrução ‘museográfica’ de um bairro é a assinatura de sua condenação à morte. O que mostra a vida de um bairro antigo é a sua indeterminação, o jogo das tensões que o percorrem no ritmo de um perpétuo reajustamento vivido do espaço. A conservação patrimonial petrifica o bairro, paralisa-o em uma imagem inalterável. (JEUDY, 2005, p. 70).

É quando o patrimônio se liga com a vida e consegue realizar essa presença no cotidiano que ele mais se conserva. É essa a lição que tiramos daqueles patrimônios que mais se conservaram com a passagem dos tempos como os casos das cidades de Paris e Barcelona ou de edificações que souberam co-existir com o tempo como a Igreja de Senhor do Bonfim, em Salvador, conforme nos mostra o trabalho de Mariely Santana.

PARALELO 7.1:

Mariely Santana, em sua dissertação de mestrado “*Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim*”, faz uma profunda análise das transformações urbanas e edículas ocorridas ao longo do tempo junto à Igreja de Senhor do Bonfim, em Salvador. Ela parte exatamente do entendimento de que os bens culturais que nos chegam como herança são “construídos”, “criados”, “apropriados” e que a permanência do patrimônio é resultado das ações e interpretações dos diferentes grupos humanos que partem sempre do presente em direção ao passado. Para ela, a instituição jurídica do tombamento, embora aspire à preservação do patrimônio, entende o patrimônio antes como coisa “congelada” do que viva, pois traz consigo a “[...] idéia de imutabilidade, contrapondo-se à noção de mudança ou transformação e centrando mais atenção no objeto e nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo desconsiderando [...] de modo complementar os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos” (SANTANA, 2003, p. 24).

Para compreender essa assertiva de forma concreta, a autora faz uma revisão histórico-documental das diversas formas físicas pelas quais passou a Igreja e seu entorno, relacionando-as com diferentes momentos históricos da cidade de Salvador, identificando “passo a passo o processo vivo e dinâmico de construção e modificação dos diferentes suportes materiais necessários para ancorar a devoção e a festa” (SANTANA, 2003, p. 202).

O culto ao Senhor do Bonfim se iniciou a partir de uma imagem trazida de Portugal pelo Capitão Theodoro Rodrigues de Faria, em 1742, pela graça alcançada de ter aportado com segurança na Baía de Todos os Santos, após dificuldades no mar. Inicialmente a imagem foi instalada na Igreja de Nossa Senhora da Penha, em Itapagipe e seu culto se estendia a brancos, negros, ricos e pobres. Com o desenvolvimento urbano paralelo ao desenvolvimento da fé católica, crescia a devoção e a peregrinação ao Senhor do Bonfim. Assim tornou-se imperiosa a transferência do altar do Senhor do Bonfim para uma “sede” própria, mais ampla e mais adequada ao aumento dos fiéis, a qual foi construída por volta de 1750. A capela inicial era formada por nave única, com porta central ladeada por duas janelas de verga reta e pé-direito muito baixo, ladeada pela sacristia, a qual também abrigava os “ex-votos”. É claro que o novo templo reforçou a fé e as romarias à Colina do Bonfim, onde ele se situava. Em função disso, logo foram também construídos os alojamentos para os romeiros. Não havia, nesse momento, nenhum agenciamento paisagístico do entorno, restringindo-se o conjunto à capela, aos alojamentos de romeiros e a um primitivo cruzeiro que posteriormente foi substituído. O acesso à igreja era realizado pela Ladeira do Bonfim (posteriormente, no século XVIII ainda, por mais outras duas ladeiras) que ao mesmo tempo fazia alcançar a posição “superior” do templo (avistado desde a entrada da baía, por mar) e realizava a simbologia do “esforço e superação” tão presente na crença católica. Os novos caminhos, ladeiras e acessos foram facilitando o acesso dos romeiros à medida que ficavam prontos. Com o aumento da fé, cresciam também as doações e as duas torres da Igreja finalmente ficaram prontas em 1772, o que acabou por ensejar a ligação da sacristia e da Sala de Milagres e a construção das naves laterais. Os festejos que aí se realizavam, após algumas mudanças de datas, passaram a aproximar-se do período natalino, o que acabou por ensejar ainda mais festas maiores e mais participativas, as quais se realizavam ou no interior da igreja ou no interior das casas próximas. A cada ano, no entanto, os festejos incorporavam alguma novidade as quais eram também acompanhadas por melhorias físicas, seja nos acessos, seja nas condições

do entorno (ancoradouro, por exemplo). Aumentava a presença não só do povo pobre, mas também dos mais abastados que acorriam ao local em suas carruagens. O largo em frente à igreja começa a ser apropriado, inicialmente através da exibição de um coral que se apresentava nas escadarias da igreja (início do século XIX), o que acabou levando a outras formas de festejo, como a dança. A referência religiosa do local era tamanha que outros ritos e festas foram se incorporando, cada vez estimulando mais a apropriação do adro, das ladeiras (através das procissões) e novas referências simbólicas, como a construção do Mastro de São Gonçalo. Ainda no Século XIX, com a mudança dos ritos, mudaram com eles a capela, o espaço externo e a forma das festas. Pelo temor dos brancos com relação ao ajuntamento dos negros, foram feitas várias restrições a agrupamentos maiores, mas elas não se opuseram à profunda identificação, pelos negros, do Senhor do Bonfim com Oxalá, ainda ajudada pelas características físico-espaciais locais que remetiam ao lugar próprio para se colocar as oferendas à sua divindade própria, também um monte. Assim, a Colina do Senhor do Bonfim passou a ser também o local de oferendas dos negros a Oxalá, além do lugar dos ex-votos dos brancos.

A capela também foi modernizada, passando por grandes transformações nos primeiros vinte anos do século XIX (janelas laterais e porta frontal, aumento do pé-direito da nave, azulejamento da parte superior da igreja e das torres, dentre outras). É também do ano de 1807 a construção do adro da igreja e de sua escadaria. Com o aumento da frequência à igreja, não tardaram também a aparecer as “feiras” no seu entorno, a partir de 1811. A decoração do interior da igreja também se adaptava aos novos tempos, sendo “neo-classicizada” nos meados do século XIX, o que a fazia, segundo o gosto de então, “mais formosa”. É desse período, também, o início da festa da lavagem da Igreja, rito que permanece até os nossos dias. Com o aumento das festas, aumentava também o número de romeiros que estendiam suas redes no alpendre da igreja, o que acabou ocasionando o seu fechamento e a sua incorporação ao “espaço religioso”. “Esta foi, sem dúvida, a obra que mais alterações trouxe à capela e às festas, transformando a arquitetura do templo e, principalmente, modificando a relação da festa - que ocorria na área externa - com o edifício religioso. Iniciou-se a desvinculação entre interior e exterior, e o espaço sagrado foi fechado”. (SANTANA, 2003, p. 129).

Esse fechamento causou modificações em série, desde a altura dos alpendres ao alteamento do ponto do telhado, o que por consequência, acabou por fazer necessária também uma nova harmonia para o edifício, ensejando uma série de alterações espaciais e nas portas, janelas e decoração. Essas modificações do início do século XIX acabaram por distanciar os romeiros do templo: um novo templo, mais bonito, com nova Arquitetura e novos elementos decorativos (inclusive pinturas), mas mais afastado do povo e com novos espaços para a elite. O território da festa e das celebrações, no entanto, se ampliava para o entorno da igreja e, junto com as inovações tecnológicas (inclusive meios de transporte), mudava o cenário urbano em torno e a imagem do Senhor do Bonfim começa também a sair do templo para atender “solicitações” religiosas diversas. Na segunda metade do século XIX, com as obras concluídas, a Igreja já era uma das mais bonitas da cidade. A lavagem da escadaria continuava a atrair cada vez mais gente, se estendendo até para a porção marítima adjacente e, principalmente, para a Colina. A partir de 1860, preocupada com a “paganização” das festividades, inicia-se um processo de “limpeza” e embelezamento do largo (planificação, pavimentação, gradeamento, instalação de um chafariz, o qual por sua vez facilitou o abastecimento de água da população mais carente). Esse “embelezamento” expulsou romeiros e barracas de feira que foram buscar novos lugares nos arredores, o que acabou também por fazer necessária a instalação de um coreto no espaço externo para os festejos. Por esse tempo, também o entorno sofria mudanças, com a demolição e reconstrução de sobrados e até mesmo de um pequeno teatro junto à estação de bondes. Com a abolição da escravatura, acirrou-se a tensão entre as elites e os negros, o que acabou por culminar com o cancelamento da festa de lavagem da escadaria. No início do século XX, novas melhorias foram realizadas, com a ampliação do largo da igreja e com melhorias e cercamento da ladeira de acesso na colina, tornando-as ainda mais “higiênicas”. 1923 marca a retomada da importância do culto ao senhor do Bonfim, a afirmação da presença popular no seu culto e a retomada do uso popular e festivo da Colina. Em 1930, são realizadas obras nas balaustradas e de re-pavimentação de acessos, bem como outras melhorias urbanas associadas aos novos ares religiosos e ufanismo identitário nacional. Apesar das várias disputas religiosas, raciais e sociais que ocorreram ainda nessa primeira metade do século XX, a Igreja continuava sendo palco de manifestações e visitas e se prestando a vários tipos de manifestações, tendo sido finalmente tombada, a partir da criação do IPHAN, em 1937, o qual passa a tutelar suas alterações..

A história da Igreja do Senhor do Bonfim marca profundamente as relações entre significado e alterações físico-espaciais, mostrando a sua indelével associação e necessária reciprocidade.

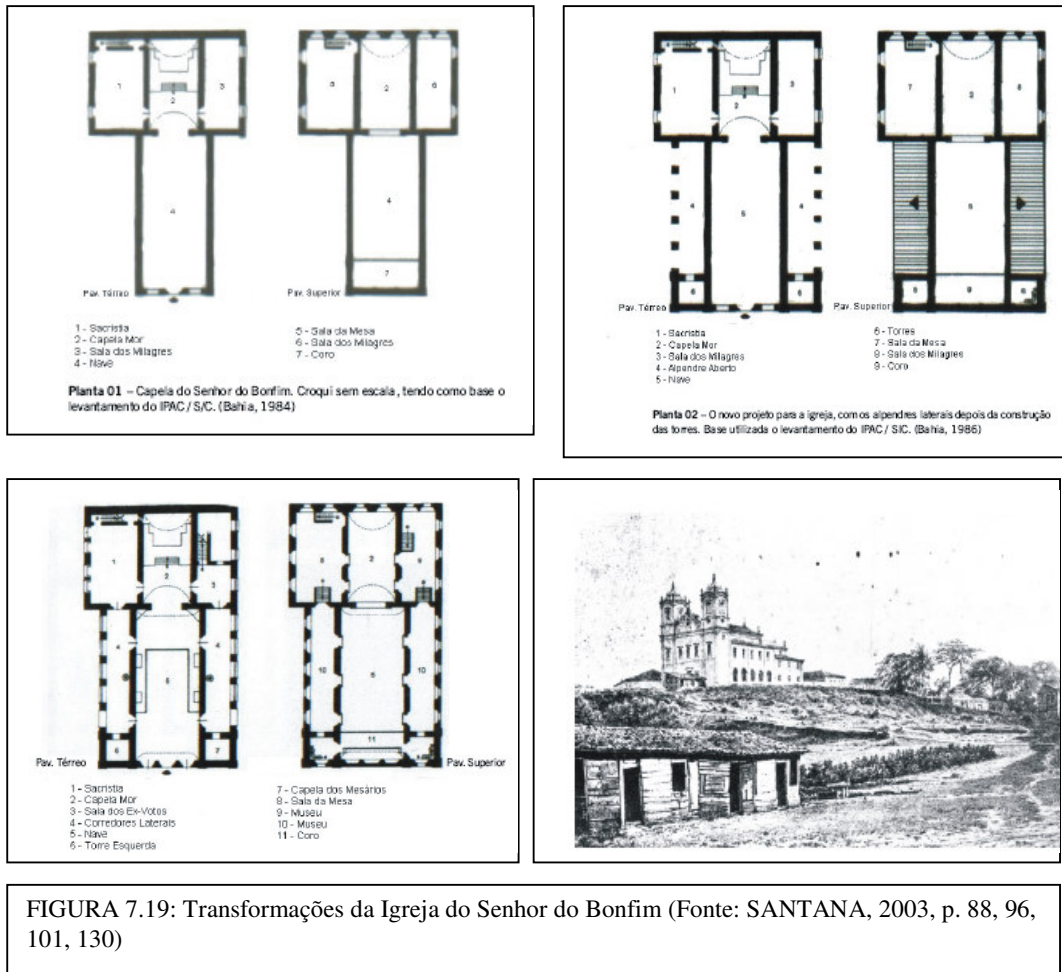


FIGURA 7.19: Transformações da Igreja do Senhor do Bonfim (Fonte: SANTANA, 2003, p. 88, 96, 101, 130)

A dissertação de Mariely nos mostra, em um exemplo contundente que a *transformação* do bem cultural (e da “arena” em que se dão essas transformações), sempre o atualizando (no sentido de torná-lo presente e não de “vitrine”) foi a grande responsável pela continuidade da identidade e da proximidade com o povo. Nesse sentido, o que permanece ao longo do tempo é o bem, a despeito de suas alterações e das diferenças no seu significado, ou, como dissemos anteriormente, à manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados. A continuidade do bem arquitetônico, neste caso – e nossa tese é a de que isto seja uma constante – está ligada ao lugar, ao uso e, é claro, também às possibilidades instituídas pela matéria e aos símbolos evocados pela forma, mas não necessariamente na imutabilidade da imagem como prioridade.

Ao reconhecemos a importância da *transformação* como elemento de preservação, nos remetemos à questão da *gestão da transformação*, para com que ela aconteça em sintonia e respeitosamente à pré-existência e não esvazie nem rompa a continuidade de seus significados³⁶.

Os objetos arquitetônicos, os dados e os fatos da atividade de pesquisa, não são auto-significantes, auto-suficientes e completos em si mesmos, mas vêm selecionados pesquisados e restaurados por um escopo bem preciso. O restauro é portanto um *fazer*, uma atividade que consiste na transformação controlada de uma situação indeterminada (do ponto de vista estático, funcional, etc.) em uma outra determinação unificada. Não é “um retorno”, uma “recuperação”, um “*ripristino*”: depois do restauro o que se apresenta ao observador é um novo objeto, que se reporta ao precedente segundo operações que têm entre si uma correspondência funcional recíproca: operação de pesquisa histórica, arquivística, diagnóstica, urbanística, legislativa, estática, etc. (LA REGINA, 1984, p. 183).

Neste ponto específico, mesmo a teoria hiper-conservadora de Bardeschi se aproxima. Para ele, o importante é a conservação da identidade que o bem traz consigo e, mesmo face à redução de significado que um novo uso possa trazer (como, por exemplo, a transformação radical de uso de um convento antigo), permanece a “aura” do bem, representada pelo seu significado histórico que se incorpora ao novo uso³⁷.

Para Bardeschi, a conciliação entre permanência e mutação estaria “através da cumplicidade, digamos assim, dos valores de uso – os modos da inovação com os limites da permanência.” (BARDESCHI, 2000, p. 177). Assim, posto a transformação ser desejável para a continuidade da vida do próprio bem, seus limites não são alcançados objetivamente e são impossíveis de serem normatizados. Assim, circularmente retornamos ao ponto de partida sobre a questão dos fundamentos dessa gestão da transformação. A nosso ver, e por tudo que dissemos até agora, esses fundamentos são antes filosóficos que “científicos”³⁸, devem ser amparados por uma

³⁶ Com relação à ação de Alberti sobre o Templo Malatestiano em Rímimi, Sola-Morales procura exemplificar a questão da *continuidade* do bem, apesar das transformações: “[...] o refinamento desta intervenção consiste em superpor com toda a sua contundência e rigor o novo modelo ao edifício existente, modificando-lhe sem dúvida, mudando-lhe o sentido, mas sem aniquilá-lo, sem negá-lo de todo” (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 20).

³⁷ Nesse caso, Bardeschi entende que o significado estaria na matéria e que, na dialética entre permanência e mutação, seria importante a conservação para dar lastro à qualidade do novo. (BARDESCHI, 2000, p. 271).

³⁸ “Quando há uma *techne*, é preciso que a aprendamos, e com isso saberemos também eleger os meios idôneos. O saber ético, ao contrário, requer sempre, ineludivelmente, essa deliberação interior. Ainda que se pense esse saber em um estado de perfeição ideal, esta seria a perfeição dessa deliberação consigo mesmo (*euboulia*) e não um saber do tipo técnico.” (GADAMER, 2004, p. 422).

base ética sólida e na identificação daquilo que deve permanecer estável dentro da mutação.

A ética das intervenções é tema de bastante complexidade, o qual, apesar de não ter sido o foco de nossas reflexões, aparece várias vezes nessa tese, sob diferentes formas de manifestação, como “verdade”, “autenticidade”, “respeito”. Entendemos que a ética também não se apresenta sob uma forma única, mas apresenta variações com as diferentes culturas ou os diferentes pactos sociais. Na sua base estão o saber técnico disponibilizado para a busca de pactos sociais com relação ao patrimônio, na capacidade de inserção cognitiva da técnica e do técnico numa perspectiva mental mais ampla que não a sua própria e nem a do próprio objeto e na capacidade crítica de discernimento sobre as pressões que motivam as transformações. Ao discutir o tema da ética na perspectiva da hermenêutica, Gadamer (GADAMER, 2003, Capítulo 4) nos relembra alguns pontos de relevância para esse debate:

- O problema hermenêutico é de que a apreensão da mensagem é sempre diferente apesar da tradição ser a mesma (o que aponta para a impossibilidade de uma solução pré-fixada, no caso do patrimônio);
- A consciência ética se contrapõe a um idealismo genérico para se concentrar no caso particular, em correlação com o sentido mais geral;
- Conhecer a si próprio é um pressuposto ético que facilita a relativização do problema;
- O método é definido em função do objeto;
- Não existem ações “justas” em si, mas relativamente à situação ética em que nos encontramos;
- O saber ético condiciona o saber técnico à deliberação e à reflexão e, portanto, o saber geral é condicionado pelo caso particular.

Assim, também a hermenêutica de Gadamer valida a ação do indivíduo com relação às regras gerais. A consciência ética se contrapõe a um idealismo genérico para se concentrar no caso particular em correlação com o sentido mais geral. Assim, não existem ações “justas” em si, mas relativamente à situação ética em que nos encontramos e justifica esse pensamento a partir da hermenêutica do direito:

[...] quando se atenua o rigor da lei não se está “renunciando” a ela; ao contrário, sem essa atenuação não haveria justiça: uma lei é sempre genérica e não pode conter toda a complexidade concreta de um caso particular. (GADAMER, 2003, p. 53).

Assim, o saber ético condiciona o saber técnico à deliberação e reflexão e o saber geral é, portanto, condicionado pelo caso particular.

Para Gadamer, portanto, a compreensão hermenêutica é o saber ético que antecede a simples aplicação do conhecimento. Não há como “isolar” o problema de seus envolventes culturais, sociais, políticos, econômicos, etc. – portanto *contextuais* – e nem em uma redoma exclusiva de uma cartilha de procedimentos técnicos.

Na esfera do restauro, a ação do restaurador é sempre hermenêutica, embora muitas vezes o profissional não se dê conta disto.

Desde uma perspectiva divergente, Solà-Morales defende a intervenção como uma exegese arquitetônica, uma interpretação única, pessoal, que resulta da fusão entre *texto e leitor*, da mesma forma que entre passado e presente. A intervenção se distancia assim da ortodoxia de “restaurar” um significado original e unívoco, para aproximar-se do livre jogo de uma leitura singular, irrepitível; tão eloqüente sobre o momento atual como sobre o passado. Nas palavras Solà-Morales, a intervenção é uma operação estética, “a proposta imaginativa arbitrária e livre pela qual se consegue não somente reconhecer as estruturas do material histórico existente, como também utilizá-las como uma pauta analógica do novo artefato edificado” (COSTA, Xavier in SOLÀ-MORALES, 2006, p. 9).

4. Bases para um Restauro Arquitetônico

É essa perspectiva da hermenêutica de base fenomenológica que nos permite vislumbrar algumas estratégias no trato com o patrimônio arquitetural. Em primeiro lugar, temos que entender que, como vimos anteriormente, não há intervenção neutra, nem apenas na imagem e na matéria. Na realidade, o restauro em Arquitetura atinge também a sua dimensão imaterial, sendo, portanto, uma intervenção e não apenas uma reparação ou uma recomposição, na maioria absoluta de seus casos. Em segundo, quanto à gestão da permanência e da mudança, da transformação, sob o ponto de vista da preservação, podemos falar em uma sustentabilidade cultural. Em terceiro lugar – até porque é uma intervenção, o que de *per si* pressupõe uma intenção, o restauro, a partir da plataforma

hermenêutica, é um *pro-jeto lançado* e, sob o ponto de vista da Arquitetura, um problema arquitetônico³⁹.

Para concluir este capítulo, passemos a examinar esses três pontos restauro e intervenção, permanência e mudança, restauro como problema arquitetônico.

4.1. RESTAURO COMO INTERVENÇÃO

Conforme vimos anteriormente, nos nosso entendimento só há uma aplicação direta dos princípios brandianos (e de várias outras correntes que igualam a Arquitetura às outras artes visuais), quando o que se restaura no edifício são só os seus elementos murários, sem alteração nenhuma nas outras dimensões da Arquitetura e com a permanência de mesmo uso ou função. Afora isso, temos um processo de *intervenção* que resulta em uma transformação do bem, a qual soe ocorrer talvez na grande maioria dos casos e que passaremos a chamar de *Restauro Arquitetônico*.

Solà-Morales coloca bem esta modalidade de intervenção, inclusive entendendo-a como problema hermenêutico, conforme estamos procurando demonstrar. Ele parte do pressuposto de que podemos identificar duas acepções para o termo “intervenção”. Uma primeira entende que qualquer operação de restauro é na realidade uma intervenção, mesmo que não se tenha essa intenção por parte do restaurador. Uma segunda acepção seria a de que a intervenção seria, de fato, deliberada, consciente e intencional. Mas à parte as diferenças de compreensão do termo,

Na realidade, todo o problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, porque as possíveis formas de intervenção que se coloca são sempre formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção acontece tanto para conseguir que o edifício volte a dizer algo quanto para que o diga de uma determinada forma. Segundo a forma com que a intervenção se

³⁹ “Não podem, portanto, estabelecer-se proporções fixas do espaço como arquitetonicamente justas. Na arquitetura, as dimensões influem antes de mais nada sobre o valor espacial, mas também influem nele centenas de outras considerações. Inlui nele a luz e a posição das sombras: a fonte de luz atrai a vista, criando a sugestão de um seu próprio movimento independente. Inlui a cor: um pavimento escuro e um teto claro dão uma sensação espacial totalmente distinta da criada por um teto escuro e um pavimento claro. Inlui a nossa própria expectativa, determinada pelo espaço que acabamos de abandonar: o caráter das linhas dominantes; a acentuação das verticais, como é sabido, dá uma ilusão de maior altura, a acentuação das horizontais dá uma sensação de maior amplitude; influem as projeções – tanto em altura como em plano – que podem cortar o espaço e fazer com que os sintamos não como um só, mas como vários.” (ZEVI, 1978, p. 132).

produza os resultados serão uns ou outros. Que a intervenção significa portanto interpretação e que estas interpretações podem ser diversas, prova, inclusive, esta diversidade terminológica com que os problemas de intervenção costumam se apresentar. Já citamos antes que quando se fala de restauração, de defesa de conservação, de reutilização, de preservação, etc, estes conceitos significam coisas diferentes, mas as vezes são critérios que se entram em conflito; sobretudo, por traz de cada um deles, na realidade a toda uma concepção de intervenção no edifício e de interpretação do que esta intervenção traz consigo. No fundo me parece que estou dizendo algo bastante simples: que se a intervenção é o termo máximo geral, é necessário considerar as formas de intervenção como formas de interpretação diferentes. Queria referir-me a estas interpretações, a estas diferentes traduções da idéia de intervenção que se tem produzido desde que a arquitetura é uma atividade reflexiva e com uma conceitualização suficientemente geral para dar conta desse problema. (SOLÁ-MORALES, 2006, p. 15-16).

A complexidade do Restauo Arquitetônico está exatamente na sua condição contextual e, face ao grande problema trazido pela Arquitetura com relação à sua especificidade ligada ao uso, à re-significação e ao lugar, são também várias as abordagens que se fazem na tentativa de trazê-la ao presente, como de resto é a principal tarefa de toda e qualquer restauração. Assim, ao se falar em restauro em Arquitetura, é importante estarmos cientes de que estamos falando de uma intervenção maior: o uso é outro (o que modifica uma das dimensões essenciais da Arquitetura), os materiais são outros (só preservar a imagem não é restauro, no caso do objeto arquitetônico), o significado é outro, o contexto (físico, histórico) é outro e daí preservar a significância (presença – pela identidade em transformação, continuidade – ainda que incorporando modificações). Muitas vezes, até mesmo um novo uso é necessário como possibilidade de permanência do bem, apesar do paradoxo que, para sua continuidade, o bem tenha que ver alterada a finalidade com que foi construído e até mesmo a sua espacialidade original.

PARALELO 7.2:

Claro que não faltam, exemplos dessa problemática, mas apenas para ilustrar a complexidade do problema como ele se nos apresenta, lembramos o caso dos casarões do centro da cidade de São Luiz, no Maranhão. Os casarões foram construídos em tempos de opulência do centro da cidade, geralmente assobradados e com grande área. Com a decadência do centro, o abandono de seus edifícios e a apropriação local por populações de baixa renda, os edifícios passam por um processo de degradação, em lenta agonia. A alternativa que hoje se configura, é a sua transformação em edifício misto, moradia/comércio, dentro de programas de requalificação urbana e linhas de crédito específicas. Para tanto, as casas deveriam ser transformadas deixando de ser moradias uni-familiares para se tornarem lojas no pavimento térreo e multi-familiares no pavimento superior o que, obviamente pressupõe grandes modificações em toda a obra. O exemplo mostra a dificuldade das decisões arquitetônicas quanto ao tema. No caso, a condição de perenidade está ligada a uma enorme transformação (afinal não há como fazer “centros culturais” de todo prédio tombado...), a qual, no entanto, lhe recupera a presença na vida e propicia seu uso por segmentos diversos da população.



FIGURA 7.20: Sobrados à Rua 14 de Julho : Mudar sua estrutura interna para garantir economicamente a sua preservação ou deixar ruir? (São Luiz, Maranhão, Foto: E. Abrahão, fonte: www.patrimonioslz.com.br)

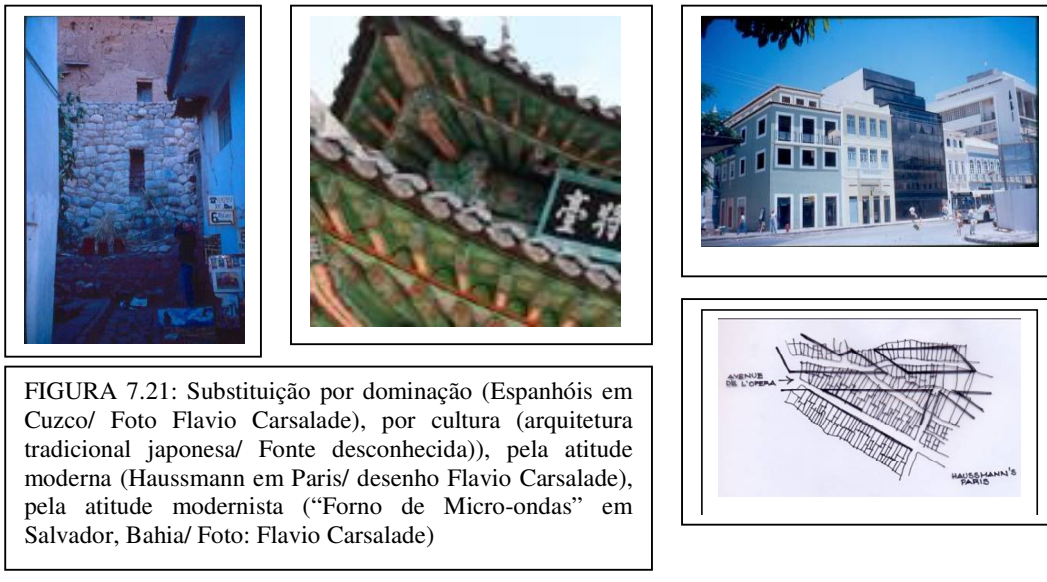
Apesar das várias discordâncias entre as principais correntes vigentes hoje relativas ao Restauro Arquitetônico, temos algumas concordâncias que, sutilmente, perpassam todas elas. Uma delas talvez seja aquela que reforça o caráter da Arquitetura como lugar (possibilidade específica da Arquitetura dentre outras artes) e que aparece sob várias formas: “manutenção da paisagem local”, “estruturas ambientais urbanas”, ou “manutenção da identidade do lugar”, dentre outras. Para Bardeschi, trata-se da manutenção da singularidade urbana, a qual está baseada na capacidade que a Arquitetura tem de não ser um mero “contenedor”, mas algo que “contém” ao mesmo tempo em que cria significados⁴⁰. No entanto, mesmo para ele, um “neo-positivista” segundo alguns, esse “contenedor” não deve ser confundido com algo congelado, uma caricatura de si-mesmo, uma “tipologia”, mas deve possuir vida própria e interagir com a história e a passagem dos anos.

De fato, ao analisarmos a história da Arquitetura, notamos que há diferentes formas de intervenção na pré-existência, as quais, podem ser estudadas sob suas diferentes formas de manifestação. Quanto ao seu *modo*, as intervenções podem se dar, além do nome de restauro – cunhado já na modernidade - por *acumulação* ou *substituição* e, quanto à sua estratégia, pela polaridade *conservativa* e *criativa*.

⁴⁰ “O aspecto novo e positivo da idéia de re-uso repousa substancialmente naquela de idéia de ter aberto a perspectiva de uma ‘leitura’ mais que tudo prevista e convencional da cidade que não a limita ao papel de simples, genérica, contenedora ‘dos atos e atividades humanas’ mas se esforça para decifrar com o aspecto específico, único, desta ou daquela realidade e contexto, isto é ‘o aspecto qualitativo da complexidade urbana’, o irrepitível *hic et nunc* de uma cidade – que está dito – deve ‘ser reinterpretada como organismo espacial e a-espacial conjuntamente, como multiplicidade de dimensões, de um tempo subordinado e condicionado, ativo e passivo, agente e reagente: ou em outros termos, sobrestrutural, mas inerente à estrutura’ (Cusmano).” (BARDESCHI, 2000, p. 374-375).

A preocupação com a pré-existência, na Arquitetura, não é característica exclusiva da recente consideração com o patrimônio histórico e nem estudada apenas pela disciplina do Restauro Arquitetônico. Ao estendermos os limites de nossa investigação a outras iniciativas – agora interligadas pelo fato de nos conscientizarmos que o Restauro Arquitetônico é, na maioria das vezes uma intervenção – podemos, talvez, compreendermos melhor a natureza da ação do tempo e da história sobre as formas arquitetônicas. Tradicionalmente, antes do advento do modernismo (que aqui estendemos ao século XIX)⁴¹, as transformações por substituição se faziam de forma ostensiva apenas em casos específicos, como no caso de dominações por conquista (o caso dos espanhóis na América Latina, por exemplo, que queriam destruir os símbolos da cultura pré-existente para facilitar a dominação) ou por uma condição cultural (como no caso japonês, onde o tempo não é visto como um processo linear, mas cíclico e, portanto, a substituição faz parte da vida). O movimento moderno acabou por instaurar em larga escala a idéia de substituição tanto pelo avanço científico quanto pelas novas tecnologias que permitiram a difusão em larga escala de grandes dimensões e novos materiais nos edifícios indiscriminadamente. No cotidiano das eras pré-modernas, pelo menos na maior parte das cidades, as substituições eram pontuais, mais lentas e se inseriam com maior “naturalidade” no contexto, quer por serem mais lentas e pontuais mesmo, quer por não apresentarem grandes desproporções entre si, quer pela similaridade de materiais.

⁴¹ “É necessário também notar as transformações nos valores que tiveram lugar desde a vida comunitária tradicional até a moderna sociedade industrial. Na sociedade tradicional, o homem era visto como parte de um universo que a todos envolvia, onde as relações entre os aspectos físicos e espirituais do mundo eram ditadas por deus ou deuses, e onde os valores eram absolutos. Por exemplo, no mínimo em certas culturas abrigos edificadas ou objetos manufaturados foram concebidos como uma imitação de idéias pré-estabelecidas ou modelos; esculturas e pinturas em um templo eram então mais do que funcionais com relação aos seus valores estéticos.” (JOKILEHTO, 1999, p. 64)



O que se observava antes, nas cidades ou nos edifícios, era uma transformação por acumulação que é o que podemos exemplificar com a Basílica de São Pedro em Roma e a Praça de São Marcos em Veneza. A Basílica de São Pedro é um exemplo de acumulação por alterações projetuais. Ela nasceu da pena de Bramante, inicialmente através da ligação de duas vilas de residências papais em torno do Pátio de S, Damaso. Posteriormente foram incorporados o nártex e as ábsides de Miguel Ângelo, em 1547-1564, a cúpula dele próprio e G. della Porta, terminada em 1590 e a colonata de Bernini, em 1656-1665. A Praça de São Marcos abriga edifícios que vão desde o século XI até século XIX. Em ambos os casos, ajudados também pela distância dos tempos do observador contemporâneo e da construção dos edifícios, o resultado visual apresenta uma sensação de grande unidade formal, apesar da diferença de autores e de tempos.

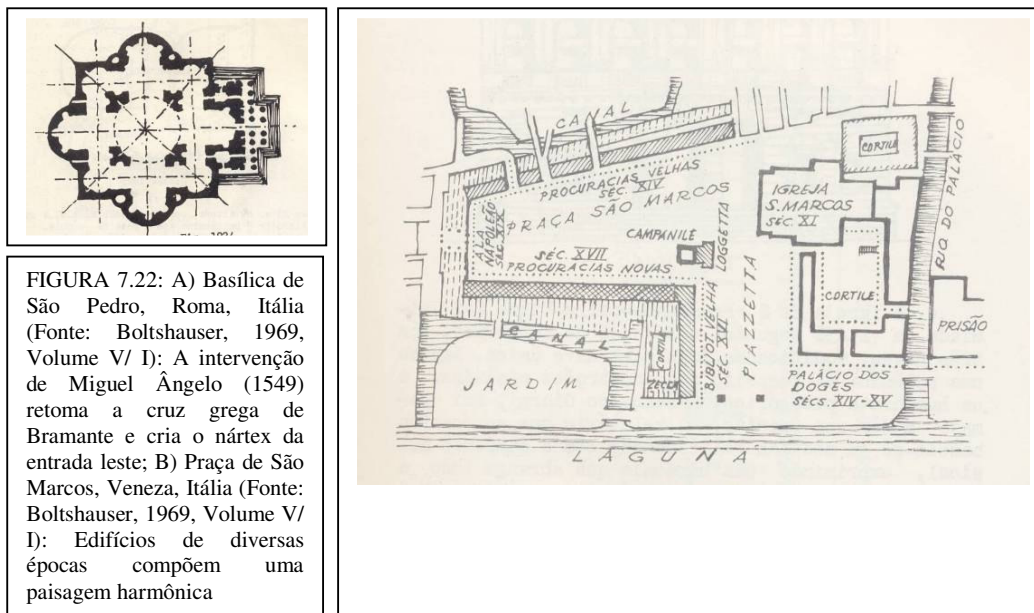


FIGURA 7.22: A) Basílica de São Pedro, Roma, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I): A intervenção de Miguel Ângelo (1549) retoma a cruz grega de Bramante e cria o nártex da entrada leste; B) Praça de São Marcos, Veneza, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I): Edifícios de diversas épocas compõem uma paisagem harmônica

Quanto à polaridade *conservativa/ criativa*, esta nasce com a preocupação com a preservação do monumento histórico. Segundo critérios correntes, uma intervenção pode ser chamada de *conservativa* quando se aproxima da restauração da imagem e quando o novo uso é bastante próximo das características iniciais do objeto e de *criativa* quando se torna mais livre, quando se rompe o limite da absorção do objeto com relação ao novo uso e aí se cria um terceiro objeto, síntese entre o antigo e o novo. Conforme vimos anteriormente, mesmo a vertente criativa⁴² é baseada em um estudo e uma compreensão profunda da pré-existência e talvez seja esta compreensão que conceda ao arquiteto que nela trabalha a pretensão de, sobre ela, atuar com mais liberdade⁴³. Os limites entre as duas formas são definidos, talvez, por aquilo que no jargão da sustentabilidade é conhecido como grau de resiliência do objeto (que nesse caso é a capacidade do bem continuar o mesmo após os impactos) e é condicionada por fatores

⁴² Estamos nos referindo aqui, é claro, àqueles trabalhos no qual o arquiteto respeita a pré-existência e não àqueles que a utilizam apenas como trampolim para os efeitos “pirotécnicos” de sua própria “genialidade”.

⁴³ O que pode ser entendido pela atitude hermenêutica, pois “quem ‘compreende’ um texto, para não dizer uma lei, não apenas se projeta no esforço da compreensão, a um significado, mas adquire pela compreensão uma nova liberdade de espírito. [...] Dir-se-á, com razão, em vista dos casos que acabamos de enumerar, que realizar uma compreensão é fazer de suas próprias possibilidades um projeto [...] Mas em Heidegger, assistimos a uma valorização ontológica do problema posto pela estrutura da compreensão histórica, fundada sobre a existência da compreensão histórica, fundada sobre a existência humana que é, essencialmente, orientada para o futuro.” (GADAMER, 2003, p. 41-42). Ora, se a isso somamos o fato de que a intervenção arquitetônica é realizada sobre o próprio texto, temos que a “tentação” criativa se aproxima muito da necessidade criativa.

externos (políticos, econômicos, sociais). Pelo exposto nessa tese, vemos que é possível verificar posições conservativas e criativas nas dimensões inerentes ao próprio bem (artística, história e cultural) e, portanto, até mesmo associar matricialmente as pressões resultantes dos fatores externos com as dimensões inerentes ao bem.

No Brasil - e também em vários países europeus - o *conservativo* tende a ser a postura dos órgãos de patrimônio calcada em uma teoria que só admite a criação como mero acessório ao antigo; o *criativo* tende a ser postura do artista (arquiteto autor) que, muitas vezes associada a uma deficiência de formação, vê o antigo apenas como ponto de partida para sua própria criação.



FIGURA 7.23: O caso de Viena, Áustria: edifício à Rua Spitalgasse, Arquiteto Heinz Lutter, 2003: a presença contrastante do moderno: intervenção clara na paisagem urbana. (Foto: Marcio Campos)

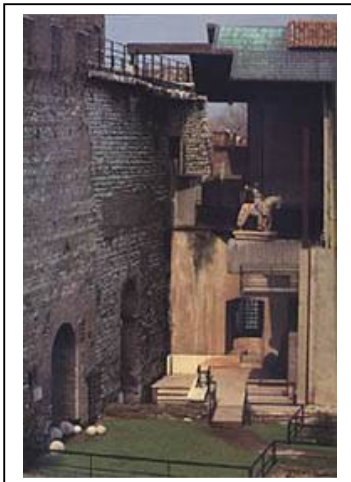


FIGURA 7.24: A intervenção no Castelvecchio Museum (Verona, Itália) do Arquiteto Carlo Scarpa, 1956, recria a Arquitetura mas conserva e distingue com clareza a pré-existência. (Fonte: www.studiocleo.com/gallery)

Aberto o caminho da intervenção no Restauro Arquitetônico, muito mais amplo que o da conservação e do restauro *tout court*, proliferaram os termos precedidos de “re”

(revitalização, requalificação, recuperação, reabilitação, etc.), levando aqueles que sentem a necessidade de normatizações, dentro de um modelo científico, a tentar definir limites possíveis entre várias atitudes, como é o caso do curioso “*Relógio da Preservação*”, criado por Kay Weeks para divulgar princípios e métodos de Restauro Arquitetônico no National Park Service (Estados Unidos da América) e que aqui apresentamos em tradução livre.

PARALELO 7.3: TELLING STORY PRESERVATION TIME (*Telling Historic Preservation Time* é uma publicação da Secretary of the Interior's Standards for the Treatment of Historic Properties. (<http://www.cr.nps.gov/hps/tps/clocks/>) e foi criada para “clarear” conceitualmente alguns dos termos mais usados nos processos de intervenção nos edifícios históricos. O texto parte da metáfora de um relógio para explicar esses processos:

A) O RELÓGIO DA PRESERVAÇÃO (O tempo está adormecido com o propósito de manter registros): A Preservação se dirige para a forma existente, traços e detalhes de propriedades a serem retidas e preservadas. Alterações extensivas e acréscimos para usos correntes não são permitidos, nem a remoção de elementos para revelar um tempo anterior. Reparos são feitos com os mesmos materiais e documentados de maneira a criar clara distinção entre o velho e o novo. Objetivando a interpretação local, é criada a ilusão de que o tempo simplesmente “parou”, ainda que o efeito do tempo continuamente se perceba nos frágeis materiais históricos.

B) O RELÓGIO DA REABILITAÇÃO (O tempo está “ligado” às novas necessidades): A Reabilitação está mais próxima ao movimento do relógio do que os outros tratamentos. Isto porque sua definição diz que as propriedades, que se desenvolvem ao longo do tempo, podem ser alteradas ou acrescidas até este momento com um *design* contemporâneo, de forma a se compatibilizar com novos usos. A Reabilitação admite que o tempo se move para frente e as propriedades mudam, mas algumas características essenciais permanecem.

C) O RELÓGIO DA RESTAURAÇÃO (O tempo está olhando o passado em busca de significado): A Restauração propositadamente data uma determinada propriedade para estabelecer o seu significado histórico em um momento particular. Em um dramático movimento de mão, o relógio da preservação histórica é propositalmente movido para trás na sua criação em um tempo anterior. Isto é “representação” pura e simples. O problema ocorre somente se as pessoas são levadas a acreditar que *aquilo que parece ser*, na verdade, *é*, e que um edifício restaurado, por exemplo, é realmente um edifício mais antigo, não apenas a ilusão ou a representação dele. O resultado final é, claramente, uma “representação” da realidade passada e isto é aceitável desde que já tenhamos previamente aceitado as consequências de “relógios arbitrários” na preservação histórica.

D) O RELÓGIO DA RECONSTRUÇÃO (O fantasma do tempo reaparece em nova vestimenta): O quarto tratamento é a Reconstrução. Como algo mágico, retoma-se as propriedades que o tempo varreu e o re-estabelece no tempo, como se, figurativamente, o relógio tivesse recomeçado. Quando determinada propriedade fisicamente se encontra desaparecida, a fabricação é permitida para explicar a verdade sobre o passado.

Projetos de Reconstrução e Restauração podem abrir as portas para o erro humano nas suas tomadas de decisão. A Reabilitação, por causa da sua ligação com novos usos e com a mudança, tem o potencial de alterar o caráter histórico do local. De todos os tratamentos, a Preservação é o mais suave porque foca a manutenção dos materiais existentes, ainda que tente parar o relógio da preservação histórica por propósitos interativos. Histórias reais sobre vidas reais não devem ser modificadas ou apagadas para “fazer uma farsa” ou “simplesmente parecer bonita”. Os tratamentos de preservação histórica devem sempre ser os mais honestos e respeitáveis possíveis com relação ao povo do passado, ao ambiente edificado e ao tempo.

4.2. SUSTENTABILIDADE

Um dos grandes problemas metodológicos associados ao Patrimônio Histórico na contemporaneidade é a sua sustentabilidade e a sua sobrevivência física no desenrolar do tempo, face às transformações. Na questão mais ampla da sustentabilidade se destacam com grande importância a manutenção da vida dos edifícios e espaços urbanos protegidos e a interação destes com a população e sua vida cotidiana, de maneira a fazê-los cumprir a sua missão maior de referenciar um povo e revelar a sua memória. Sem vida e sem interatividade social, os edifícios se deterioram e são como corpos sem alma, verdadeiros zumbis que não dizem a que vieram ou são como sombras a ameaçar soturnamente as pessoas, lembrando-as da sua própria decadência e da sua morte. Ao contrário, um edifício vivo e participante nos remete a valores maiores de permanência através das gerações, metáfora da nossa própria sobrevivência. Portanto, os grandes desafios enfrentados pela sociedade, de uma maneira mais ampla, e pelos governos interessados na preservação da memória, na busca de qualidade de vida e no equilíbrio entre valores éticos e desenvolvimento econômico são exatamente os de se evitar o esvaziamento dos edifícios históricos e a privatização dos espaços públicos.

O esvaziamento dos edifícios históricos acontece por diversas causas. Algumas vezes, ele acontece pelo abandono simplesmente, outras, pela substituição por um uso inadequado e restrito. Algumas vezes ele acontece pelo não reconhecimento de seu significado e pela artificialização de seu novo uso. Outras vezes ele acontece com a expulsão dos usos locais já consolidados pela dinâmica e pela vocação da cidade. Não faltam casos no Brasil e no mundo para ilustrar estes processos de esvaziamento. O caso do bairro do Pelourinho, em Salvador, já citado, é um clássico na área como modelo negativo de sustentabilidade. Lá, a população de baixa renda foi removida do local, exportando os problemas de violência, pobreza, prostituição e tráfico de drogas para outros pontos da cidade e foi criado um cenário artificial para a fruição de turistas, em um modelo de gestão urbana que necessita constantemente de novos investimentos e subsídios públicos para sobreviver. É claro que, em um modelo como esse, de baixa sustentabilidade, já se sabe que sua exaustão está datada. Se a população tivesse sido mantida no local, investindo-se na segurança e na geração de renda, resolver-se-iam

conjuntamente os problemas de habitação social, emprego, segurança e se garantiria a autenticidade e a alma do lugar, muito mais interessantes para o turismo, pois se trataria de uma relação direta com a cultura viva.

Para que entendamos o alcance do conceito de *desenvolvimento sustentável*, torna-se importante recuperar o entendimento contemporâneo de *sustentabilidade ampliada*, compartilhado pelo próprio Ministério do Meio Ambiente brasileiro, principalmente em dois pontos que lhe são essenciais: inicialmente, de que a recuperação do meio-ambiente não é um *estado*, mas um *processo*⁴⁴ e, segundo, que ela só é possível através de um encontro entre as agendas ambiental e social. Sobre esta questão, temos que a preservação só alcança êxito se legitimada pela sociedade e apoiada em instrumentos de inclusão social e econômica.

O conceito de *sustentabilidade ampliada* tem norteado os esforços preservacionistas e se associa à reflexão contemporânea sobre os processos de gestão, pois se sabe que sem estes, os resultados não se verificam na prática de maneira eficaz e permanente. Segundo o *English Heritage*, entidade governamental inglesa responsável pela proteção dos monumentos históricos naquele país:

Nós precisamos ter uma visão balanceada das necessidades do desenvolvimento, reconciliando crescimento com os requisitos para permanecer dentro dos recursos ambientais de mudança e perda. A Sustentabilidade tem de ser perseguida em longo prazo e amplamente baseada nas necessidades sociais. (ENGLISH HERITAGE, 1997, p. 20)

A aplicação desses conceitos na área do patrimônio cultural levou à construção de metodologias específicas de ação onde a sua manifestação mais evidente reside na *Conservação Urbana Integrada*. Este é um nome consagrado na Carta de Amsterdã (ou Declaração de Amsterdã), de 1975 e tem suas origens no urbanismo progressista italiano dos anos 70, mais especificamente na reabilitação do Centro Histórico de Bolonha. A Conservação Urbana Integrada consiste no entendimento amplo de patrimônio cultural associado ao meio-ambiente, às necessidades sociais e gestão urbana.

⁴⁴ “A abordagem de eco-sistemas urbanos se fundamenta na importância da re-introdução dos processos cíclicos da natureza na cidade, os ciclos da matéria e energia, por exemplo, bem como aqueles da autorregulação das condições ambientais, enquanto cresce sua rápida capacidade de resposta qualitativamente quanto aos danos ambientais.” (CARNEIRO, Ana Rita de Sá et alii. “*The Economically and Ecologically Sustainable City*” in ZANCHETTI, 1999, p.21).

Com a gradual extensão do conceito de patrimônio cultural de monumentos singulares para todo um território, palavras como “conservação” ainda continuam a ser usadas sem necessariamente qualificar e especificar seu significado em diferentes contextos. Na realidade, houve uma mudança maior de “artístico” e “arqueológico” para “conservação arquitetural” e “conservação urbana”. Enquanto a conservação de monumentos históricos tendeu a enfatizar os valores documentais do patrimônio como testemunha, e portanto inclinada a interpretá-lo como estático, a conservação de assentamentos históricos “vivos” apresentou a tendência de permitir mudanças compatíveis com o caráter histórico do lugar: esta “conservação” seria portanto necessariamente interpretada como “dinâmica”. Os valores que são relevantes para as áreas urbanas históricas se refeririam portanto a :

- Proteção do patrimônio e sua historicidade (ênfase no patrimônio cultura material);
- Continuidade da vida, e necessária mudança dentro de limites pré-estabelecidos (ênfase no patrimônio sócio-cultural da comunidade) (JOKILEHTO, Jukka. “Management of Sustainable Change in Historic Urban Areas” in ZANCHETTI, 1999, p. 63, 64).

A visão das cartas internacionais também tem sofrido a influência dos conceitos relacionados à idéia de sustentabilidade. A Carta de Burra, de 1980, por exemplo, substitui as tradicionais idéias de preservação associadas a uma visão imobilista ligada à manutenção centrada exclusivamente no objeto e na imagem, à idéia de obra única ou obra de arte, por uma concepção mais flexível do bem patrimonial, considerando que o importante seria a manutenção das características essenciais do bem, mesmo à custa da mudança de alguns de seus traços conformativos⁴⁵.

Assim, tornam-se importante definir, nas intervenções urbanas, parâmetros referenciais para o estabelecimento dos limites de intervenção, tais como caráter histórico, historicidade, necessidades sociais e monumentos históricos de importância simbólica. Para o entendimento dessa extensão do conceito, podemos investigá-lo a partir da aplicação da sustentabilidade nos âmbitos da história e da cultura.

Como seres históricos, não há como nos desvencilharmos da sua presença e da sua força. Por outro lado, também não há como repetir o passado ou mantê-lo intacto na vivência presente⁴⁶. Para Gadamer, “pensar historicamente significa agora conceder a cada época seu próprio direito à existência e até mesmo uma perfeição própria.” (GADAMER, 2004, P. 274). Nesse sentido, a efemeridade seria característica da

⁴⁵ “As opções a serem feitas na conservação total ou parcial de um bem deverão ser previamente definidas com base na compreensão de sua significação cultural e de sua condição material.” (CARTA DE BURRA, 1980).

⁴⁶ “O passado, que aqui se apresenta como modelo para o presente, mostra-se como irrepitível e único justamente pelo fato de que se investigam e reconhecem as causas para o seu ser-assim.” (GADAMER, 2004, P. 274).

história e o seu renovar-se, a partir de sua própria existência, a sua marca⁴⁷. De toda a exploração que fizemos no pensamento de Gadamer, pudemos depreender que a sustentabilidade histórica está, portanto, no reconhecimento da força da tradição e não na sua negação⁴⁸.

Uma sustentabilidade cultural, por sua vez, se fundamenta na preservação de mensagens e valores ao longo do tempo para as gerações futuras. “Sustentabilidade pode ser entendida como tendo algo a ver com uma significativa continuidade dos valores tradicionais dentro de tendências modernizantes e com a prevenção de práticas modernas ou gestos que signifiquem rupturas ou quebras com o passado”. (STOVEL, Herb. “Applying Sustainability to Urban Conservation” in ZANCHETTI, 1999, p. 21). Segundo esta linha de ação, torna-se importante uma postura sensível do planejador às mensagens históricas que o território abriga, para com que sua ação se harmonize com a continuidade dessa história e seja respeitosa ao passado. Na realidade, a história também é dinâmica e já há consenso entre os conservadores que não há como “congelar” um sítio histórico. Por outro lado, como o patrimônio cultural, em última análise pertence a um povo de um determinado lugar, ele necessariamente deve ser legitimado por essa população, ser fruído por ela e não ser entendido como obstáculo ou entrave às suas necessidades, mas ao contrário, se integrar na solução de suas demandas e problemas.

As práticas recentes de gestão das cidades têm seguido, com frequência, os fundamentos do planejamento estratégico inter-relacionados com a teoria do desenvolvimento sustentável e da conservação do patrimônio cultural. Essas práticas buscam orientar intervenções nas cidades com eficiência e eficácia, isto é, objetivam minimizar as perdas sociais e os vestígios da história (PONTUAL, Virgínia. “A Referência Cultural e o Planejamento da Conservação Integrada” in ZANCHETTI, 2002, p. 100).

A legitimação de um patrimônio pela comunidade passa pelo reconhecimento do bem, o que implica a integração de uma soma de valores associados a seu valor histórico e à imagem que a sociedade constrói desse bem ao longo do tempo, tratando-se, portanto, de um conhecimento socialmente construído.

⁴⁷ “A história tem um sentido em si mesma. O que parece depor contra esse sentido – o caráter efêmero de tudo que é terreno – é, na realidade, seu verdadeiro fundamento, pois no próprio caráter efêmero encontra-se o mistério de uma inesgotável produtividade da vida histórica.” (GADAMER, 2004, p. 276).

⁴⁸ “O primeiro enunciado sobre a estrutura formal da história, a saber, de ser devir no passar, é que o que permanece na mudança dos sentidos humanos é um nexos ininterrupto de vida.” (GADAMER, 2004, p. 277).

Alguns conceitos adicionais podem ser incluídos na verificação dessa historicidade e dois deles, bastante investigados no campo da preservação cultural, são os que se referem à integridade e à autenticidade. Diferentemente da concepção estática albertiana à qual nos referimos anteriormente, no presente caso integridade significa inteireza, no sentido de que a soma de suas partes constituintes, devem configurar um todo de personalidade única e diferenciável: um *caráter*. A autenticidade que, para Riegl deveria incorporar as marcas do tempo, segundo a Carta de Brasília se refere exatamente ao resgate desse caráter, ao reconhecimento dos diversos períodos históricos que contribuíram para moldá-lo e à capacidade dos novos usos se apresentarem coerentes com o antigo. Assim, o conceito de caráter vem se mostrando central para a definição de sustentabilidade cultural. A Teoria da Restauração chama a atenção para a visibilidade das intervenções novas e discute, exaustivamente, a questão do equilíbrio entre o novo e o antigo, buscando uma unidade entre eles e sugerindo que a remoção ou destruição de uma parte incorporada pela história só se justificaria quando a dupla polaridade histórica e estética assim o exigisse. Na verdade, cabe entender aqui que o que efetivamente se discute é *a gestão da mudança e seus limites aceitáveis para a manutenção do caráter*.

Segundo o English Heritage,

[...] se nós escolhermos não conservar partes importantes de nosso ambiente histórico, nós vamos tornar mais difícil o seu entendimento e a avaliação do passado para as futuras gerações, além de empobrecer sua qualidade de vida. Por outro lado, preservar além da conta traz o risco de “congelar” o ambiente histórico em um único momento no tempo, negando a sua transformação constante, a qual permite a vida continuar enquanto reflete nossa sempre nova cultura, interesses e modos. O ambiente histórico que nós herdamos é o produto de vários séculos, mesmo milênios, de transformação, e mesmo se fosse possível, seria errado negar mudanças futuras. (ENGLISH HERITAGE, 1997. p.7).

Ainda, para esta instituição, os princípios-chave para a sustentabilidade das transformações em sítios históricos seriam os seguintes (ENGLISH HERITAGE, 1997, p. 3):

- Desenvolver um forte entendimento do ambiente histórico e promover ampla conscientização de seu papel na vida moderna;
- Trabalhar com uma visão de longo prazo;
- Perceber o ambiente como um todo;

- Alcançar amplo envolvimento público na tomada de decisões sobre o ambiente e as necessidades sociais;
- Decidir quais elementos do ambiente devem ser conservados a todo custo (“componentes críticos”), quais são sujeitos a transformações limitadas relativos ao caráter geral do ambiente a ser preservado (“componentes de constância”) e quais são adequados à mudança em troca de outros benefícios (“componentes negociáveis”);
- Manter as atividades em níveis que não criem danos irreversíveis ao ambiente;
- Garantir que as decisões sobre o ambiente histórico sejam feitas através da melhor informação possível.

Quando se trata de sítios históricos e da sua continuidade histórica, incorporando transformações sustentáveis, temos, portanto, de ter clara qual é a capacidade do ambiente de absorver ou acomodar impactos e mudanças sem alterações profundas ou danos inaceitáveis.

Dentro dessa ótica, *preservar significa administrar a transformação*, o que é um dos significados da idéia de sustentabilidade que, portanto pode também ser compreendida desde um ponto de vista fenomenológico e não positivista.

4.3. RESTAURO COMO PROJETO

Toda a nossa argumentação tem reforçado o fato de que o que chamamos de *Restauro Arquitetônico* é uma tarefa da Arquitetura, um problema arquitetônico, portanto. Para ele, é claro, concorrem outros saberes e outros campos da investigação humana, mas o sentido de abordagem parte da Arquitetura e não da história ou da arte geral. Os principais teóricos contemporâneos do restauro têm chegado a esse entendimento. Carbonara, por exemplo, entende que “A proposta é a síntese arquitetura-restauro como um único momento artístico e operativo” (CARBONARA, 1976, p. 167). Para La Regina, um dos principais problemas que levaram à crise do restauro contemporâneo é exatamente a *separação*, a qual ocorre de diversas formas: entre o projeto arquitetônico

e o projeto de restauração; entre o arquiteto e o restaurador⁴⁹; entre o arquiteto e os projetistas complementares⁵⁰, entre proposta e execução⁵¹ e, principalmente entre restauro e propósito significativo⁵². É claro que essas separações nada tem a ver com formações especializadas e com o aprofundamento necessário à atuação na área do restauro, mas ao abismo que se cria quando a especialização se desliga de sua ciência-mãe, a Arquitetura e do contexto onde se dá a sua prática.

Na realidade, os conservadores se apresentam como tais, como especialistas, o que representa um primeiro motivo de suspeita, e se destacam do trabalho da arquitetura sem mais; e, por outro lado, se colocam e se apresentam como tais especialistas em nome de um tipo de especialização que não tem um corpo teórico minimamente sólido. Basta ver qualquer livro que trate de restauração para dar-se conta de sua absoluta inconsciência, de que são manuais pobres de arquitetura para uso especializado de restauradores, sem outro conteúdo específico que ser uma versão simplificada dos problemas genéricos da arquitetura. Por outra parte, digamos, tampouco a atitude dos conservadores introduz critérios de intervenção que não sejam os de pura manutenção que, na realidade, é a postura menos arquitetônica que se pode imaginar. (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 30-31).

Na verdade, se a Arquitetura está inserida no tempo e nas cidades e se ela se transforma, se seu uso se renova e também se faz de maneiras diferentes, não há como desvincular as duas disciplinas, a Arquitetura e o restauro e nem a prescindir da consciência histórica e contextual na formação do arquiteto. Só uma sólida formação crítica e a consciência dos impactos da sua ação na cultura e na cidade podem fazer com que o arquiteto retome a sua função de maneira integral e consciente da pré-existência, do mundo cultural que o envolve no momento de sua ação e da integração entre esses dois aspectos⁵³. É essa consciência que é capaz de conciliar as vertentes da conservação e criação, como nos mostra Odete Dourado:

⁴⁹ “O restaurador deve ter a convicção que somente através da operação primária de consciência geral do monumento, o seu ‘fazer técnico’, o seu operar, a sua metodologia de intervenção e os aspectos projetuais possam adquirir o indispensável fundamento de uma operação profissional.” (LA REGINA, 1984, p. 148).

⁵⁰ “de tal julgada concessão, descendem conseqüências muito graves: a primeira é aquela da divisão incongruente do efetivo exercício do Restauro em dois ‘projetos’ distintos: um de ‘restauro arquitetônico’, próprio de um arquiteto; outro de consolidação estática e de tratamento dos materiais, efetuado por um engenheiro. Como todos podem ver, é esta a insurgente, nunca extinta dicotomia entre a ‘École des Beaux Arts’ e Escola de Engenharia.” (LA REGINA, 1984, p. 128).

⁵¹ “Constatada a substancial unidade com a disciplina técnica (ciência e técnica das construções, consolidação dos edifícios, etc.) se reforça o caráter nocivo existente na separação entre a fase propositiva e a fase executiva no restauro.” (LA REGINA, 1984, p. 129).

⁵² “Mas o maior perigo vem a propósito do ‘restauro arquitetônico’ não somente porque os papéis, sobretudo as visões que possa se ter deles, e talvez provavelmente pré-constituído sobre frágeis bases documentais, mas sobretudo porque endereçado aos complementos, à ‘revitalização’, à ‘ambientação’, etc.” (LA REGINA, 1984, p. 128).

⁵³ “Esta impostação, alimentada por uma pressuposta distinção/ oposição entre antigo e novo, entrou em crise quando as tentativas de re-fundação disciplinar sobre bases que negam o anti-passadismo da

Visto que o passado não passou, que ele ainda se constitui para o ser humano numa força tão poderosa quanto o futuro, que o arquiteto restaurador abandone a falsa segurança do recolhimento num passado anacronicamente estático e que o arquiteto dito criador saiba dialogar com a pré-existência, não avançando indiscriminadamente sobre ele, narcisicamente, como se os monumentos pudessem servir como material para o exercício de suas próprias criações. Não falemos, portanto, da supremacia de uma ou de outra disciplina, na fusão delas, mas da necessária complementaridade de ambas. (DOURADO, 1997, p. 58).

vanguarda e re-propõem a grande lição do passado como uma passagem obrigatória para os projetistas contemporâneos se afirma e constitui como a tendência dominante no âmbito da cultura arquitetônica contemporânea.” (LA REGINA, 1984, p. 26).

CAPÍTULO 8

CONCLUSÃO: O RESTAURO DO ESPAÇO EXISTENCIAL

Aqui se procura aplicar os elementos levantados na abordagem teórica para a construção de uma nova forma de abordagem ao problema da intervenção nos espaços especiais criados pelo homem, ou seja, no patrimônio edificado.

A abordagem fenomenológica do problema da Arquitetura no seu *modo* patrimônio abre um campo de ricas possibilidades e permite superar muita das contradições e paradoxos que vieram sendo criados pelos métodos tradicionalmente utilizados. Neste último capítulo procuraremos aplicar as reflexões anteriormente apresentadas na construção de uma forma de abordar o problema, a qual chamaremos de *restauro arquitetônico de base existencial*.

1. Ser e Tempo: a Arquitetura como obra de arte

Toda a nossa tentativa até agora tem sido a de tentar entender a questão da Arquitetura e do patrimônio dentro da vida, como parte de nossa experiência cotidiana e a ela se referindo. A abordagem fenomenológica nos ajuda nessa tarefa, posto que, por ela, entendemos que a nossa experiência não é meramente sensorial ou intelectual, mas consiste em criar relações significativas com as coisas, a qual advém da necessidade humana de construir relações vitais com o mundo. A nossa condição existencial pressupõe um universo de relações entre um ser condicionado pela *pre-sença* e um mundo pré-estruturado, fundado na espacialidade e na temporalidade. Com-preender o mundo, portanto, é “apreender com”, “recolher” os significados das coisas, no dizer heideggeriano¹. Assim é que “ser-no-mundo” pressupõe um ambiente produzido pelo homem e que nosso mundo de vida cotidiana consiste em coisas concretas e não em abstrações da ciência, nos remetendo a todo o momento às coisas como elas são. No entanto, para entendermos as coisas nelas próprias, temos que vê-las nos seus modos particulares de ser no mundo, ou seja, no recolhimento de seus significados, ou ainda, no dizer de Heidegger, “desvelar a coisidade das coisas”.

¹ “*Wir sind die Bedingten*, ‘nós somos os condicionados (*be-thinged*)’, Heidegger diz. Identificação, assim, significa ganhar um mundo através da compreensão das coisas. A palavra ‘compreensão’ é aqui usada no seu sentido original de se apreender com.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 17).

REVISÃO 8.1: Para demonstrar a “coisidade” das coisas, três exemplos de Heidegger podem ser considerados clássicos:

- A jarra (HEIDEGGER, 1975) - que por ser um artefato, incorpora uma “obra”, no dizer de Heidegger “sets a world into work” – e que, por sua *gestalt*, explicita a “coisidade” da jarra, a sua capacidade de conter e verter, pelo seu bojo e seu bico e a sua manejabilidade, pela sua alça. A jarra revela, através de sua coisidade, um mundo em si, a possibilidade de matarmos a nossa sede ou celebrarmos a nossa existência;
 - A ponte (HEIDEGGER, 2001), foi explorada no Capítulo 2 e remete à idéia de “recolhimento de significados”, na medida em que ela institui um lugar a partir de seu modo próprio de ser;
 - As botas do quadro de Van Gogh (HEIDEGGER, 1975) que revelam, por sua “aderência de utensílio ao mundo” (NUNES, 1999), todo um mundo vivido pelos camponeses.
-

Essa propriedade ôntica das coisas ocorre no *fenômeno*, na maneira delas se apresentarem, no mundo que elas instituem, o qual oferece uma alternativa vivencial ao mundo das explicações. Christian Norberg-Schulz compara essa forma de experienciar o mundo à “via poética”, aqui entendida não como o senso comum entende o poeta, “com a cabeça nas nuvens”, mas ao contrário, como via atenta à realidade profunda das coisas, à sua essência:

As atividades escolhidas configuram um certo modo de ser em um mundo que se manifesta; elas são *hipóteses* de realidade e, como tal, baseadas nas três formas de compreensão: prática, teórica e poética. A compreensão prática do ser no mundo é a base daquilo que na Antigüidade era conhecido como *vita activa*. Suas manifestações são obra (produção) e política, isto é, a coordenação entre atividades práticas determinadas para certas finalidades. A compreensão teórica ou *vita contemplativa* busca revelar a ordem inerente do mundo, seja como “harmonia divina” ou “leis naturais”. Esta forma serve mais para definir os propósitos da vida prática. Suas manifestações são a filosofia e a ciência. A compreensão poética ou *vita poetica* toma o mundo como uma dada totalidade de coisas interrelacionadas. Isto é, revela a “coisidade das coisas” e, assim, nos explica o que as coisas são em verdade. Sua manifestação é a obra de arte, onde a compreensão da verdade é o “acontecimento da obra”. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

Dessa maneira, o mundo somente aflora quando é dito ou posto em obra, ou seja, quando submetido à *pre-sença*, o que reforça o caráter relacional, em contraposição a outras abordagens centradas no sujeito ou no objeto. É a “obra” que abre um mundo e dá aparência às coisas, é a ação do homem, através dos atributos que lhe são próprios que confere significados às coisas e estrutura sua vida. Esse ser específico do homem, condicionado pelo espaço e pelo tempo, posto em movimento pela sua obra, faz com que ele interaja significativamente com as coisas, lhes nomeando - o que quer dizer individualizar cada uma delas e reconhecer seus atributos próprios. Conforme o exemplo de Gênesis, onde Adão deu nome a todos os seres e a todas as coisas sobre a terra, damos nomes às coisas para elas existirem. É nossa maneira de relacionarmos

com esse mundo². Ao nomear, compartilhamos esses nomes com outros homens através da linguagem que nos é comum. É por isso que Heidegger entende a linguagem como a “casa-do-ser” (HEIDEGGER, 2001), pois ela não apenas serve para comunicar, mas para desvelar as estruturas existenciais básicas. Incorporando os nomes às coisas, o homem permite que elas o visitem com seus mundos próprios. Para Heidegger, tudo que é conhecido é conhecido através da linguagem. Assim, a linguagem não é só meio de comunicação baseado no hábito e convenções, mas serve para instituir as coisas através de seus nomes, para constituir uma base comum de relação (o que remete aos laços comuns que fazem a história de um povo) e também preserva o mundo na medida em que guarda, através dos nomes, as coisas independentemente da sua presença. É no compartilhar o mundo com outros homens, que o impulso inicial do *modo próprio* de ser se mistura, criando outros filtros de relação com as coisas, aos quais Heidegger abrigou sob a égide do *modo impróprio*.

Vivemos num mundo de coisas que nos são simplesmente dadas e que primeiro vêm ao nosso encontro no modo de sua manualidade. Embora cada uma delas traga consigo um mundo que ela abre, a característica fundamental da obra de arte é dotar as coisas de significados especiais que vão além de sua manualidade e instituem, elas próprias, um mundo diferenciado cuja consistência está na verdade que elas conseguem articular. Segundo as palavras de Heidegger, a “obra de arte é o acontecimento da verdade”. Embora já tenhamos examinado esse conceito nesta tese, cabe tentar aplicá-lo, agora, à base de abordagem do patrimônio edificado que estamos tentando construir.

Três são os termos essenciais da equação que Heidegger nos propõe: “obra”, “acontecimento” e “verdade” e são exatamente eles que fornecem a chave também para a restauração arquitetônica de base existencial, especialmente se consideramos a Arquitetura como uma obra de arte. Em primeiro lugar, a “verdade” que Heidegger nos propõe não é, claro, aquela da ciência baseada na prova e na incontestabilidade. Ao falar sobre a “verdade” trazida por aquela coisa especial que é a obra de arte, ele está dizendo que esta coisa institui a sua própria verdade na realidade que ela cria e que, através de

² E os nomes são dados segundo nossa maneira de existirmos no mundo: diferenciamos as coisas para podermos organizar um mundo e lhes diferenciamos segundo nossa condição existencial (como dissemos anteriormente: individual, verticalizada e direcionada), associando seus nomes a essa condição. Por isso identificamos, por exemplo, certos acidentes geográficos e lhes damos nomes, enquanto outras

suas próprias regras, permite que alcancemos visões insuspeitadas e novas de outras realidades possíveis. Essa nova realidade, a sua verdade instituída, o desvelamento de outras possibilidades existenciais, o aprofundamento na “coisidade” das próprias coisas que aí estão reunidas por essa forma particular de articulação é que nos abre uma fenda para outros níveis de compreensão. Uma abertura possível para outros mundos, dentro do nosso próprio mundo e que nos permite compreender com mais profundidade nosso próprio mundo. Esta é a verdade da obra de arte heideggeriana: a possibilidade aberta de compreensões instituída pela forma particular com que ela se apresenta.

É nessa “apresentação” que se constitui o segundo termo a examinar, o “acontecimento”, o qual, por sua vez, remete à idéia de “obra”. O “acontecimento” nos leva a duas condições importantes. A primeira diz respeito ao tempo e a segunda ao espaço. “Acontecer” do ponto de vista da temporalidade significa se fazer presente, criando a possibilidade de que o ser entre em contato dinâmico com o que se lhe apresenta. Significa simultaneidade entre o ser e a coisa, pois só assim há o acontecimento. O tempo da simultaneidade é o tempo do fenômeno, onde passado, presente e futuro se condensam no próprio acontecer e onde sujeito e objeto se integram. Ao perceber o fenômeno – e é por isso que o tempo fenomenológico não é tripartido, mas condensado – o sujeito precisa ter vivido para que possa alcançar aquela nova compreensão e esta nova compreensão modifica o seu futuro. Esta compreensão se dá sempre no presente onde a verdade se desvela e faz com que o *vigor-de-ter-sido* e o *destino* do ser estejam sempre atuantes na presença da verdade, um possibilitando a compreensão, o outro possibilitando a mudança face à essa nova compreensão que acontece nesse presente. A segunda condição do “acontecimento” diz respeito ao fato de que, para ele ocorrer, ele precisa se manifestar *na vida* e, portanto, pressupõe uma espacialidade. Ao ocorrer nesse espaço concreto da vida, o “acontecimento” utiliza as potencialidades desse mesmo espaço e o modifica, não apenas para se manifestar, mas também possibilitando novas compreensões sobre o próprio espaço e as coisas que o compõem. É por isso que o templo grego do exemplo de “*A Origem da Obra de Arte*” faz as pedras cantar, as luzes do dia se revelar e a escuridão do céu se abater. Sob o impacto desse acontecimento, o homem compreende um pouco mais de si, do mundo e das coisas e aumenta sua “humanidade”.

propriedades do espaço real, por serem menos evidentes a nós, nem nomes recebem, pois não chegamos a identificá-las como indivíduos ou circunstâncias.

Mas o acontecimento da obra de arte não é uma coisa casual, ele é uma obra, resultante de um trabalho que tem duas pontas: a de quem o executou e a de quem o frui. O trabalho da execução parece evidente, embora tenha suas particularidades, como veremos a seguir, o de quem o frui parece menos claro, embora seja igualmente resultado de uma motivação, um *pro-jeto*, um esforço de compreensão e participação em um primeiro momento e de mudança (pelas novas possibilidades abertas) em seguida. As particularidades do trabalho de execução são exatamente aquelas reveladas pelo modo específico com que a obra se põe “em obra”, da forma como cada operação trata a matéria do mundo onde se institui - e que a pintura faz de uma maneira, a música de outra e a Arquitetura de outra.

Heidegger nos diz que a “verdade” está preservada na obra e se dá a partir dela. Essa preservação no entanto não pode nem deve ser tratada como algo que é imanente a ela, o que contrariaria o seu estatuto de fenômeno. A “verdade” que se preserva na obra é a sua capacidade de revelar novos mundos a partir da presença sempre nova de quem a frui, sejam pessoas diferentes ou a mesma pessoa em diferentes tempos. Não fosse assim, uma vez conhecida ela perderia para nós o seu interesse e uma vez “decifrada” ela perderia o seu potencial de abrir sempre novas possibilidades.

É essa gama de relações entre o ser e a obra de arte que Heidegger resume ao tratar da *quadratura* a ela associada. A *quadratura* nos fala de terra (lugar das coisas e do acontecer) e céu (lugar das passagens) como metáforas do espaço vivido e do tempo vivenciado. Também nos fala dos homens na sua cotidianidade entre terra e céu e dos deuses, cuja mensagem abridora de novos mundos se encarna na obra de arte. Só é possível, portanto, o contato com o acontecimento da verdade se existirem o ser e o novo mundo instituído dentro de sua condição existencial espacial e temporal.

A obra de arte une assim os conceitos de coisa e mundo, o mundo ôntico da totalidade das coisas com o mundo ontológico do ser-das-coisas (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 465). É a terra, a realidade das coisas, que possibilita a instituição do mundo. São as propriedades do lugar e da matéria, a sua potência sempre infinita, a vida que nela transcorre (“*Earth*”) que possibilita vislumbrar novas realidades (“*World*”), a “verdade” em acontecimento, em obra.

É nessa consideração que se apresenta o fenômeno da Arquitetura como obra de arte. O objetivo principal da Arquitetura é criar (e o cria como uma coisa dotada de “coisidade” própria) um mundo (que consiste no que ela reúne) visível. O mundo que o homem institui através da Arquitetura compõe a sua paisagem *habitada* (ou seja, preche de significados). A paisagem habitada, o mundo instituído pela Arquitetura – o qual pertence ao humano e é o resultado de sua pre-sença - é uma manifestação dessas relações que se dão entre essa pre-sença e o mundo pré-estruturado, no intermédio entre terra e céu, onde o homem está - portanto, uma forma particular do homem ser-no-mundo. O “estar aí” da Arquitetura é a imagem corporificada que revela o lugar e reflete a admissão e o modo de estar do ser: o exercício da Arquitetura é habitar poeticamente (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 470).

Nós habitamos poeticamente ou temos uma relação poética com as coisas quando somos capazes de ler o que as coisas nos revelam na constituição do mundo e do ambiente, pois as coisas são feitas com o propósito de revelar significados e nos possibilitar recolhê-los. O *habitar* é a condição básica do ser humano³, revela a maneira como os homens preenchem seu desejo de existir entre a vida e a morte, sob o céu e sobre a terra. É assim que o homem precisa concretizar o seu mundo para se “sentir em casa”. Esses significados, associados ao habitar, criam, através da identificação, uma sensação de pertencimento a qual por sua vez é a base do *habitar*.

É assim que a Arquitetura se dá, através de seu acontecimento, o qual concretiza significados. Se é assim na sua manifestação usual, quanto mais quando a esses significados se aderem aqueles outros relativos ao tempo e marcos coletivos, propiciados pela sua manifestação no *modo* patrimônio⁴. É assim que, nos edifícios que sobrevivem ao tempo e constituem patrimônio, verificamos a convergência da espacialidade e da temporalidade, dos modos pessoal e impessoal. È dessa maneira que a fenomenologia se revela como uma forma adequada de abordagem do fenômeno

³ “Habitar, num sentido qualitativo, é a condição básica de humanidade. Quando nós nos identificamos com um lugar, nós nos dedicamos a um modo específico de ser no mundo. Portanto, habitar demanda algo de nós bem como dos nossos lugares. Nós temos que ter uma mentalidade aberta e os *lugares* têm de oferecer uma riqueza de possibilidades de identificação.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 12).

⁴ O *modo* patrimônio é assim chamado quando há um reconhecimento coletivo disso ou quando a obra é marco referencial (o que é talvez uma decorrência do reconhecimento). Algumas vezes a Arquitetura

patrimônio o qual, como vimos, enfrenta sérias limitações quando investigado de maneira “positivista”. Dado o seu caráter de atração de significados, temos que entendê-lo na sua espacialidade concreta, no mundo que ele institui, na sua temporalidade, como integração pétreia entre passado e presente, nas suas evocações ao nosso modo próprio, possibilitando nossa existência tanto individual quanto coletiva. Mas, ainda além, o mundo fenomenológico é o mundo da síntese e não há como separar as dimensões estética e histórica, material e imaterial, sociedade e arte, fruidor e objeto. É claro que, embora operacionalmente opções tenham que ser feitas, não podemos nos desvincular do entendimento de que o mundo é unitário e é essa compreensão que nos levará a uma melhor abordagem dos problemas que a intervenção no patrimônio nos traz, mais ética e mais consciente.

Ao habitar o mundo, o homem o preenche com sua marca e com aquelas coisas que lhe permitem intermediar sua relação com a paisagem natural, as quais, quando muito fortes e presentes, constituem o patrimônio. Habitando o mundo, o homem o estrutura a seu modo e ao modo dos seus, ou seja cria relações significativas entre si e o ambiente onde se instala. Ao fazer dessa forma, interessa-lhe o *onde* e o *quando*, ambos ensejando o *como*.

O *onde* lhe dá espacialidade, lhe dá raízes e permite sua estabilidade, é a sua geografia pessoal, seu lugar no mundo. O *onde* lhe dá solo para que possa assistir, sem vertigem, as transformações da vida, permite que ele equilibre permanência e mudança, o inóspito e o domesticado, o “seu” mundo próprio, feito à sua imagem e semelhança. Mas o *onde* remete também ao geográfico e impessoal. Dialoga com o modo próprio do ser que, nessa geografia, aprende e recolhe significados, internalizando-a as suas próprias expectativas e compreensões daquilo que aquele mundo específico lhe revela, somando as contribuições individuais em um todo coeso e coerente com as condições do lugar. É por isso que as construções de cada lugar são diferentes e revelam um mundo próprio: são a compreensão que o homem faz do mundo que o circunda, é a sua resposta ao mundo que se lhe apresenta, a combinação dos elementos daquela geografia específica com sua condição existencial, verticalizada, direcionada, atenta. A luz e o clima, por exemplo, são atributos do *onde* e contribuem para essa compreensão humana do lugar.

(obra de arte edificada) não se enquadra nessas duas situações, por isso, no nosso entendimento, nem sempre a Arquitetura é patrimônio.

O homem vive sob a luz e por isso cada clima influencia sua postura e mentalidade; o clima não determina, mas cria tendências e disposições. Ao construir, o homem geograficamente referenciado também se constrói e constrói a sua sociedade e sua cultura e, nesse processo, interpreta o ambiente de diferentes maneiras. O *onde*, ao remeter à espacialidade, ao lugar onde as coisas acontecem, permite-nos ter acesso ao mundo fenomenológico no qual, por exemplo, as direções da bússola são antes percebidas como reais (pelo percurso do sol, pelas referências geográficas) do que como abstrações científicas. À medida que se vai crescendo e se vai desenvolvendo uma consciência de correspondência entre o mundo psíquico e o mundo externo (as forças da natureza), é que se percebem os significados das coisas.

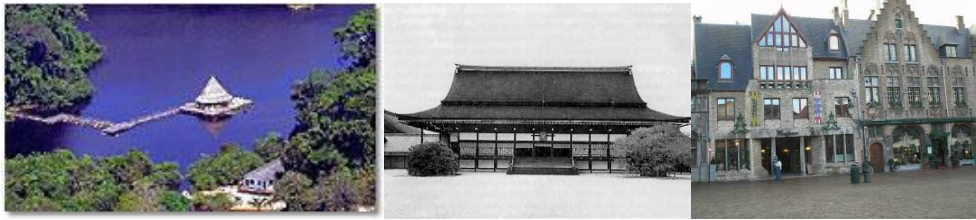


FIGURA 8.1.: Diferentes respostas arquitetônicas de casas em diferentes situações geográficas: Casa no Amazonas (Fonte: www.brasembsantiago.cl), Casa tradicional japonesa (Fonte: www.niten.org.br), Casa em Brugges, Bélgica (Foto: Flávio Carsalade)

O modo como o homem responde à geografia, ao *onde*, lhe referencia e situa no mundo e é seu patrimônio. É aquilo que, se alterado subitamente, o desenraiza e o confunde. As cidades e os edifícios são também manifestações desse *modus faciendi*, micro-cosmos resultantes dos diferentes diálogos dos homens com seus vários lugares e possuem qualidades próprias as quais são, efetivamente, no nosso caso, o objeto de preservação.

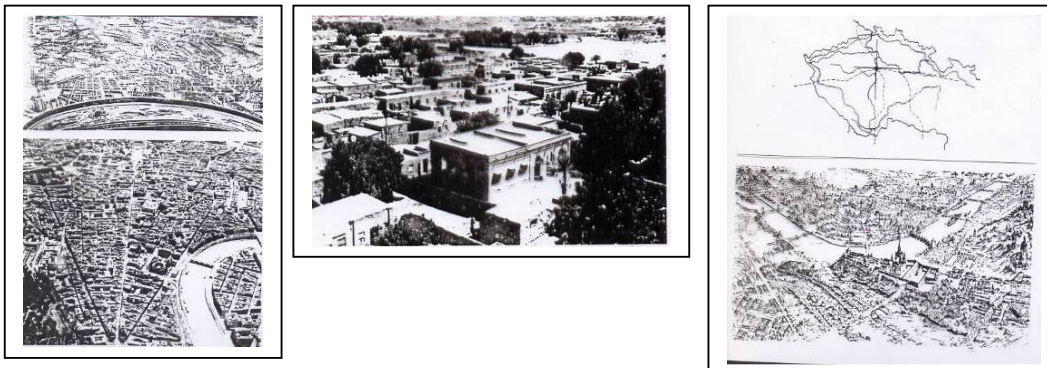


FIGURA 8.2: Roma, Khartoum e Praga, segundo NORBERG-SCHULZ, 1984: cada uma das cidades possui uma paisagem que lhe é própria, cada uma tem seu *genius loci*. Para o autor, Roma teria uma paisagem clássica, Khartoum uma paisagem cósmica e Praga uma paisagem romântica.

O *quando* é o tempo, experiência das mudanças nas outras dimensões, nos ritmos do dia e da noite, das estações e da história. Remete ao instante e ao sempre, portanto ao presente preme de passado. Se faço dessa maneira, é porque assim é, porque assim me orienta a tradição. O *quando* é também um jogo de permanência e mudança, de estabilidade na transformação, pois embora eu faça para *este* momento, me remeto ao passado como base para o meu presente, seja na técnica ou no reconhecimento do grupo ao qual pertenço (ainda que para reforçá-lo ou negá-lo) e ao futuro como abrigo da minha continuidade. É o *vigor-de-ter-sido* que me possibilita o presente, impossível sem a temporalidade do ser e sem a consciência dessa historicidade.

Preservar o *quando* é preservar esse passado que se faz presente. O patrimônio não é, portanto, o passado, mas a consciência temporal da *pre-sença* que se lhe permite situar seu próprio *quando* no *quando* impessoal e coletivo e que lhe permite ser no tempo.

No bojo do *onde* e do *quando*, o *como* é a forma de se estruturar a espacialidade e a temporalidade do ser em um mundo instituído de significados. Responde à nossa necessidade de existir em uma totalidade estruturada e de nos diferenciarmos como seres dotados de personalidade, *indivíduos* que somos. A paisagem habitada dessa forma, possibilitada pela Arquitetura, é a maneira de ser individual no mundo e é essa individualidade o que precisa ser preservado: estamos preservando, afinal, a nós próprios. É a ordem que impomos ao mundo, à nossa imagem e semelhança, que queremos ver preservada não como um ato de força ou imposição, mas de sobrevivência.

Ao falarmos de ser-no-mundo estamos, portanto, falando de *coisas*, como um mundo instituído, de *tempo*, como substrato de nossa presença e de *ordem*, como forma particular de existência no espaço. *São essas as coisas que se revelam também no patrimônio edificado e que são o objeto da preservação: o mundo instituído através de uma ordenação do espaço do qual o ser se apropria na sua temporalidade.* Tendo examinado as coisas, passemos a investigar melhor a ordem, reservando a abordagem do “tempo” para mais adiante, ao examinarmos a fenomenologia da Arquitetura no modo patrimônio.

A ordem nasce do fato de que a instituição um mundo, de uma verdade, depende de como ele se dá no espaço e na terra⁵. A sua condição temporal e relacional determina que ela nunca se dá de forma total:

Isto é, quando alguma coisa é revelada, isto implica que outros aspectos do que ela é continuam escondidos. Nós nunca temos acesso à verdade total, mas somente iluminamos certos aspectos a cada momento. O processo nunca para e o modo com que ele ocorre é certamente culturalmente determinado. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 111).

A sua condição ligada à espacialidade exige que ela se apresente como um mundo estruturado (ordem) e uma imagem⁶ com qualidade figurativa.

Nesse momento vale reforçar o conceito de imagem com o qual estamos trabalhando. Conforme vimos no Capítulo 6, não se trata aqui da imagem como resultado da fisiologia de ver, nem da imagem como representação ou como *mimesis* platônica. Estamos aqui tratando das qualidades estruturantes e espaciais do ser que permitem com que ele se apresente ao mundo visível (aparência), não como representação, mas como *ser*, como coisa que institui um mundo (“*to set a world*”), que condensa significados, partindo do entendimento fenomenológico da arte como “dando corpo” a um mundo. Gracia (GRACIA, 1996, p. 34) traz uma contribuição importante a essa discussão, separando os conceitos de “imagem” e “estrutura”. A “imagem” se estabeleceria como campo visual, tendo seus fundamentos na psicologia da percepção (Gestalt), ocorrendo naquele que vê, portanto subjetiva; a “estrutura” seria a forma “objetiva”, calcada em elementos de conhecimento, resultado da pura visibilidade, baseada no contexto. Ora, pelo aporte fenomenológico, temos que uma coisa não ocorre sem a outra, assim, apesar de o autor separar elementos “visuais” daqueles “estruturais”, parece-nos que ambos são as duas faces da mesma moeda perceptiva, embora a distinção seja interessante para revelar os diferentes aspectos em jogo⁷.

⁵ “A ordem é a condição necessária de tudo que a mente deseja compreender” (ARNHEIM, Rudolph conf. GRACIA, 1996, p. 147).

⁶ Usamos aqui o termo “imagem” por ser aquele mais frequentemente usado por Norberg-Schulz, ressaltando, no entanto, a sua correspondência com o termo “aparência”, conforme desenvolvimento conceitual estabelecido no Capítulo 5.

⁷ “Estes e outros muitos exemplos ratificam a conveniência de incorporar as referências visuais (imagem) e estruturais (contexto) ao projeto de arquitetura em âmbitos altamente caracterizados, ou significativos, independentemente de que se trabalhe com objetos isolados ou justapostos.” (GRACIA, 1996, p. 290).

É pela ordem e sua imagem visível que a obra de arte institui um mundo e “*dá corpo ao incomensurável*”, no dizer de Louis Kahn. Ela não representa algo, ela *é* algo e este é o verdadeiro sentido de duas colocações caras para Heidegger, a do “mundo instituído” e a de “acontecimento da verdade”⁸. É dessa maneira que, em nossa abordagem, a palavra “figura” deixa de remeter à representação de algo abstrato, para se constituir ela própria em uma corporificação concreta⁹. É por isso que os significados propostos pela obra de arte arquitetônica dependem da maneira como ela se dá no espaço.

Convém explorarmos um pouco do que se trata essa “qualidade figurativa” da obra de arte. Nos termos da Teoria da *Gestalt*, figuras são formas que se distinguem contra um fundo e qualidade figurativa diz respeito à pregnância da forma e espaço organizado (no caso da Arquitetura, forma edificada e espaço articulado). A força de uma obra de arte (sua “identidade”) ou de um lugar (ou da Arquitetura como lugar) depende das suas qualidades figurativas, onde a palavra “figura” não deve ser entendida em termos abstratos, mas como uma composição de elementos concretos. Uma figura espacial é, portanto, uma forma facilmente reconhecível que possui uma clara identidade. Ela sempre se relaciona com o homem pois o “ter lugar” é uma das funções da vida, portanto mais do que uma propriedade abstrata, é a articulação espacial que relaciona a vida humana com a terra e o céu. Quando Heidegger trata o acontecimento da obra de arte como uma fenda que remete a um mundo, a uma verdade, ele entende a sua *gestalt* como uma estrutura em cuja forma a fenda se alinha e se submete, portanto mais do que um mero diagrama geométrico, mas, antes, como propiciadora dos limites necessários à apreensão da própria obra de arte¹⁰.

⁸ “Para começar, Heidegger nos mostra que a obra de arte, a construção, não representa nada mais do que aquilo que ela *apresenta*: ela traz algo à presença.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 114) e também: “Quando isso acontece, a verdade não é ‘colocada em palavras’, mas antes ‘colocada em obra’. Não basta ao homem ‘dizer’ as coisas, ele também tem de captá-las e visualizá-las em imagens concretas que nos ajudam a ver nosso ambiente como ele é.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 112).

⁹ Segundo Heidegger: “a natureza da imagem é deixar algo ser visto” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 30).

¹⁰ “No entanto, o conflito não é uma fenda da mesma forma como a fenda se abre; é a intimidade com que os adversários pertencem um ao outro [os ‘adversários’ aqui referidos são a “terra” e o “mundo”]. A fenda não deixa os adversários se afastarem; ela os insere num contorno comum à contradição entre medida e fronteira.’ Assim, o mundo dá uma medida às coisas, ao passo que a terra, como corporificação, provê uma fronteira. Trazendo essa afirmação ao contexto de nossa análise, podemos dizer que um lugar é determinado (*be-dingt*) por sua fronteira. A arquitetura ocorre na fronteira, como uma encarnação do mundo. Heidegger diz: ‘Uma fronteira não é onde uma coisa termina mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é onde ela *começa a se fazer presente*’. Pode-se entender uma fronteira como uma soleira, isto é, a corporificação de uma *diferença*.” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469).

Essa estrutura da forma, na qual a qualidade figurativa se exerce, é portanto fruto de dois aspectos, a *linguagem* e a *ordem*. A ordem surge, como a linguagem, da necessidade humana de estruturar o caos e dar ao mundo uma forma compreensível para com ele se relacionar. É, portanto, uma “inter-relação estruturada que acontece entre terra e céu” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 18). A preponderância da ordem geométrica e dos modelos matemáticos abstratos, consagrados pelo cartesianismo e o racionalismo que vem dominando o método científico, paradigma da nossa civilização contemporânea, no entanto não encobre a ordem existencial, mais próxima de nosso ser-no-mundo revelada em parte pelos estudos de Piaget (os quais mostram como a criança “ordena” seu mundo) e a Teoria da *Gestalt* (através das constantes perceptivas)¹¹. Por esses estudos, inclusive, podemos compreender que a nossa forma de ordenar o mundo influi na maneira como o percebemos, também marcada pela nossa condição existencial. O modo existencial de ordenar o mundo pressupõe fatores como uma hierarquia de percepção¹², uma visão de totalidade (cuja noção de “composição”¹³ a obra de arte busca reproduzir) e princípios como proporção e identidade estrutural, dentre outros.

O patrimônio, como a arte, é também, por si, uma forma de ordenamento existencial por ter seu substrato na espacialidade e na temporalidade. Na espacialidade, o patrimônio marca o nosso território e cria referências espaciais que *orientam* nosso caminhar e *identificam* o lugar, possibilitando o nosso reconhecimento (orientação e identificação são funções psicológicas importantes para o nosso tema, as quais retomaremos mais adiante). Na temporalidade, o patrimônio também nos orienta e nos identifica, mas de maneira diversa, nos dando raízes geográficas e históricas, conferindo-nos o senso de pertencimento e localização, indispensável para nossa existência no mundo.

¹¹ “Este propósito é facilitado pelo fato de que os padrões de assentamento básico seguem as leis da *Gestalt* de organização. Nós também podemos dizer que o homem percebe e organiza de acordo com os mesmos princípios, os quais nós já reconhecemos como sendo os de ‘proximidade’, ‘continuidade’ e ‘fechamento’, onde ‘similaridade’ aparece como sendo a categoria mais geral. Os estudos de Piaget sobre a concepção infantil do espaço chegam a conclusões análogas. Em geral, Piaget caracteriza as formas básicas de organização como *topológicas*, para distingui-las das concepções geométricas mais precisas, as quais se desenvolvem mais tarde na vida. As concepções geométricas, entretanto, não são essencialmente diferentes das topológicas, mais que isso elas representam uma interpretação daquelas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 41).

¹² Sobre a nossa capacidade de articular diferentes possibilidades visuais, assim diz Christian Norberg-Schulz: “Sua capacidade é devida ao possível uso de uma hierarquia de temas, com uma unidade construída de tipo superior permitindo repetições variadas, onde portas, janelas e outros elementos atuam como temas subordinados.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 57).

2. Intermédio 1: Contribuições preliminares do método fenomenológico ao problema do restauro arquitetônico de base existencial

A revisão que estamos fazendo permite-nos lançar as bases para a construção do método que pretendemos compor. Em primeiro lugar, ao concebermos a relação entre o ser e o mundo, a *pre-sença*, como uma relação significativa, podemos compreender a primeira grande função do patrimônio edificado, como farol nas nossas vidas, na medida em que ele, em si e por si, é grande atrator de significados e os condensa na sua “coisidade”, no mundo que ele institui¹⁴. Como dissemos no último parágrafo do item anterior, ele, a sua maneira, contribui para estruturar o mundo em que estamos lançados fazendo-nos nele nos referenciar.

Essa função referencial e estruturante, no entanto, não é estática, mas dinâmica. Ela precisa ser posta em obra, ou seja, se fazer presente na nossa vida e estimular nossa relação com ela, para que seu potencial significativo possa se exercer. Essa função e os significados que ele abre faz com que, nesse momento, pouco importe se o patrimônio é obra de arte ou não, pois o patrimônio edificado, no *modo* patrimônio, quando reconhecido por uma sociedade pelas suas propriedades referenciais, também institui um mundo e revela a verdade. Por essa razão misturamos tanto os conteúdos culturais, históricos e artísticos quando tratamos do patrimônio. *Nesse caso, ao preservar, a nossa atenção primeira é na preservação do significado, que não é uma coisa estática, mas dinâmica e que não é imanente ao objeto e nem está apenas no ser, mas na relação entre ambos.*

É claro que a preservação deve ficar também atenta ao mundo que o patrimônio institui, à verdade sempre diversa que ele revela. Entendemos, pelo exposto, no entanto, que essa verdade não é fechada, mas aberta e assim deve se manter. Esse é o grande dilema que acontece em qualquer técnica de preservação e que a abordagem fenomenológica responde através da manutenção do significado da obra e não na sua permanência muda,

¹³ “A composição dos elementos usualmente depende de uma ‘visão’ de totalidade, isto é, em uma figura imaginada que determina a solução..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

à qual chamamos de embalsamada ou museificada. Ao encarar dessa forma o problema da preservação patrimonial, a fenomenologia não está substituindo a matéria (ou a forma) pelos seus conteúdos. Ao contrário, a fenomenologia não compreende a forma sem seu conteúdo e até mesmo procura superar essa separação, amalgamando esses dois componentes no *ser*, pois para existir, o *ser* precisa ser corporificado, encarnado. Quando se evoca a *quadratura* é a isso que se destina: o reconhecimento da *terra* como componente indispensável da vida, mas profundamente integrada com o mundo que institui, o domínio dos *deuses*, mas também a sua relação com os *homens* e com o *céu*, na dinâmica da vida. O que a fenomenologia se propõe, quando aqui aplicada, portanto, é não se ater a apenas uma dimensão do fenômeno, a sua materialidade, mas abordá-lo em toda a sua extensão.

É assim que não é possível se examinar um dos termos da *quadratura* sem tocar nos outros. Daí nasce a idéia de *contextualização* que a todo o momento nos referimos. Mesmo cada um dos termos da *quadratura* traz consigo um universo que precisa ser compreendido contextualmente. O termo *terra*, por exemplo, não pode ser entendido apenas como matéria, mas deve incorporar o lugar, os elementos que compõem o lugar, a ordem espacial que se institui e, desdobrando, a matéria deve ser também compreendida na sua coisidade, o lugar com os significados que recolhe e propicia e a ordem não pode ser entendida sem os *homens*, a quem serve, os *deuses*, a quem propicia a mensagem, e o *céu*, com quem interage.

A abordagem fenomenológica nos impele a buscar a coisidade da obra e reconhecer os elementos que lhe conferem esses atributos; impele-nos a reconhecer os significados que ela cria e a respeitar as referências que ela gera. O que ela nos propõe é um olhar atento para que as intervenções que eventualmente sejam necessárias no patrimônio edificado busquem um equilíbrio entre as suas dimensões e os pares que se apresentam com caráter de oposição. Nesta tese identificamos esses vários desses pares: o *sujeito* e o *objeto* como entes separados, o *pessoal* e o *impessoal* (ou os modos *próprio* e *impróprio* do ser), a *permanência* e a *mudança*, o *tempo presente* e o *tempo tripartido*, *verdade e leitura*, *imanência e subjetividade*, *forma e conteúdo*.

¹⁴ “Para ganhar uma base existencial em relação às coisas, aos outros e a si mesmo, o homem precisa de uma arquitetura que revele a sua compreensão do mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

A cada um deles procuramos, dentro do método proposto, corresponder uma forma de abordagem:

- À dicotomia entre *sujeito* e *objeto*, procuramos responder com a compreensão da relação;
- Ao *stress* entre os modos *pessoal* e *impessoal*, procuramos responder com a aplicação da hermenêutica de base heideggeriana;
- Ao problema apresentado pela *permanência* e pela *mudança*, procuramos responder através da identificação dos elementos estáveis dentro das mudanças¹⁵ (os quais também podem ser diferentes após cada mudança) e que chamamos de *sustentabilidade cultural*;
- Ao problema apresentado pelo *tempo presente* e pelo *tempo tripartido*, procuramos responder com a consciência histórica, a dimensão existencial da temporalidade;
- Ao problema apresentado pela *verdade* e *leitura*, procuramos resolver pela *cura* heideggeriana e pela hermenêutica gadameriana;
- Ao problema apresentado pela *imanência* e *subjetividade*, procuramos responder pela consciência estética da hermenêutica de Gadamer;
- Ao problema apresentado pela distinção entre *forma* e *conteúdo*, procuramos responder pela sua fusão no *ser*, estruturado por uma ordem, o que também responde à distinção entre as dimensões material e imaterial.

Em todas elas, está a lição fundamental de “*Ser e Tempo*”, a da *pre-sença* como *cura* e da unidade inseparável das coisas, como ocorre entre *ser* e *tempo*. A *cura* que une ser e tempo se explicita no exame do *que* (as coisas e o mundo instituído), no *onde*, no *quando* e no *como*:

- Pelo *onde* compreendemos os elementos que predispõem a ação do homem e lhe dão instrumentos para agir (que liga história e cultura) e que são a uma só vez, raiz e fonte de recursos;
- Pelo *quando* procuramos a síntese da temporalidade, o momento da vivência como resultado do *vigor-de-ter-sido* e do *destino*, só possível pela consciência histórica (relativização) e possibilitado pela consciência estética (o presente eterno);

¹⁵ A questão dos elementos “estáveis” dentro das mudanças é uma questão conceitual ampla e complexa. Por ora podemos entendê-las sob dois aspectos: aqueles validados pela tradição e aqueles que correspondem à sua relação com o mundo pré-estruturado da *ek-sistência*.

- Pelo *como* abrimos uma porta para se entender a materialidade que dá suporte ao imaterial, a qualidade figurativa, a linguagem e a ordem. Pela ordem, abrimos a possibilidade de estabelecer uma hierarquia de intervenção calcada na hierarquia da percepção e na identificação da parcela de contribuição de cada elemento no processo de significação; pela linguagem, abrimos a possibilidade de decifrar as significações pela forma como cada modalidade artística estabelece seus significados e que exploraremos com mais profundidade no item seguinte.

A abordagem da Arquitetura e do patrimônio como *fenômenos*, nos permitiu compreender a sua natureza específica e, com isso, precisarmos melhor nossa ação sobre eles.

3. Intermédio 2: fundamentos: identidade, orientação, permanência

REVISÃO 8.2: Como vimos anteriormente, disperso no corpo da tese, a Arquitetura cria uma ordem espacial onde a vida acontece. Por sua especificidade como obra de arte particular e ação humana especializada, ela cria um enraizamento e estabelece um “lugar” (que é reconhecido na vivência cotidiana) pela distinção (sacralização) de pontos referenciais e a construção de uma paisagem habitada particular. Por sua presença no espaço (*modo próprio*) e pelo lastro histórico (*modo impróprio*), o lugar criado pela Arquitetura no *modo* patrimônio, permite que o ser lançado no mundo o ordene, se identificando e se orientando. Nessa circunstância de patrimônio, a Arquitetura institui uma ordem simbólica espacial e presente, sinal e marco. Por sua disponibilidade na vida cotidiana ela se apresenta sempre lançada (disponível): fala aos modos *próprio* e *impróprio* e apresenta a possibilidade de uso continuado. Dado o seu caráter de herança manejável, ela incorpora significados permanentes e circunstanciais, pois é imutável e cristalizada como nossa vontade de permanência e ao mesmo tempo se abre como um campo de possibilidades de usos (inclusive para os “usos” políticos e econômicos).

Pela abordagem fenomenológica, a Arquitetura em seu *modo* patrimônio se apresenta como uma dupla *fenda*: aquela que se instaura no ser, através da obra de arte e aquela que se instala no tempo, pela hermenêutica e pela legitimação social. A idéia heideggeriana de *fenda* indica que a “terra guarda o mundo que se abre”, ou seja, o “mundo dá uma medida às coisas, ao passo que a terra, como corporificação, provê uma fronteira” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469). Essa fronteira que acontece no espaço

e remete ao tempo é propiciada pelo lugar gerado pela Arquitetura-Patrimônio. Uma fronteira como essa não é onde se termina, mas onde se começa: uma soleira. Fronteira e soleira são assim, ao mesmo tempo, separação e união. O que Norberg-Schulz diz da Arquitetura como fronteira cabe também, por extensão, ao seu *modo* patrimônio, só que neste caso com uma gama de significados ainda maior, pois aqui também concerne ao tempo:

Pode-se entender uma fronteira como uma soleira, isto é, a corporificação de uma diferença. Em sua análise do poema de Trakl, Heidegger mostra que a soleira é portadora da unidade e da diferença do mundo e da coisa (terra). Numa construção, a soleira a um só tempo separa e une o exterior e o interior, isto é, o que é estranho e o que é habitual. É um ponto intermediário de reunião onde a visão do mundo simultaneamente se abre e volta a terra. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469).

Digamos assim: a fronteira arquitetural no *modo* patrimônio é um lugar-marco (*landmark*), lugar que une dois mundos, o do fruidor e da coisa, o do observador e dos significados que a Arquitetura-Patrimônio traz consigo em potência. Como se apresenta pela *diferença* no espaço homogêneo (homogeneidade espacial esta que pode se dar por similaridade formal ou pela ausência de uma especialidade, de uma personalidade forte), remete ao estranho, ao diferente, ao outro (a mensagem do modo impróprio e as possibilidades abertas no modo próprio) e ao habitual (como referências no modo próprio). O patrimônio edificado tem, portanto, a dupla propriedade de ser ao mesmo tempo habitual e estranho.

Em função do “mundo” que instituem, os bens patrimoniais edificados são, portanto, “figuras” dotadas de grande significado e que se distinguem do fundo homogêneo da vida¹⁶. Como tal pontuam a paisagem e a referenciam, mas também funcionam como as fronteiras sobre as quais nos referimos no início desta seção. Na medida em que o edifício possibilita a vida (através de seu uso e presença cotidiana) e a corporifica, ele é patrimônio quando consegue fazer com que essas propriedades sejam compartilhadas e significativas. É assim que o edifício-patrimônio remete à obra de arte (como fenda no espaço), à historicidade (como fenda no tempo) e à cultura (como significado compartilhado). O nosso tempo vem assistindo a uma perda de significado e a transformações muito rápidas que fazem com que tenhamos hoje um grande apego às

¹⁶ “Deve ser repetido que as figuras arquiteturais mencionadas acima são aqueles objetos de identificação humana que permitem o habitar público. Elas representam o entendimento comum do mundo e atuam como imagens poderosas que fazem esta compreensão manifesta. Como ‘marcos’ elas facilitam a orientação do homem.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 88).

formas significativas e à permanência. Para Christian Norberg-Schulz isso se associa a uma perda da linguagem arquitetônica que fez com que as formas modernistas nos parecessem excessivamente geométricas e abstratas¹⁷. Por todas as razões aqui colocadas, e ainda mais para o homem contemporâneo, o patrimônio é algo para ser preservado e fruído. A sua perda nos “tira” da vida o que é, em última análise, o sentido profundo da palavra *alienação*. A alienação advém da perda de significado das coisas: através do patrimônio nós voltamos a terra e à vida.

Toda essa argumentação remete a três conceitos importantes que vimos trabalhando nos capítulos anteriores, os conceitos de “identidade”, “orientação” e “permanência”. Vejamos agora como eles se aplicam ao patrimônio construído e aos esforços para sua preservação. Inicialmente, devemos constatar que todos eles são importantes funções psicológicas do ser humano, são interligados e complementares e nascem de nossa condição existencial.

No Capítulo 4 estabelecemos um importante entendimento do conceito de identidade calcado antes na diferença do que na igualdade e que serve aos nossos propósitos aqui:

- Identidade se refere à constituição própria de um ser, portanto àquilo que o *diferencia* como um indivíduo;
- Identidade não se refere ao que é igual, mas ao que faz as pessoas se reconhecerem como grupo, portanto uma *empatia*. Assim, identidade sugere uma noção compartilhada e esse compartilhamento é intermediado pela cultura;
- Identidade não é um conceito fixo, mas mutável, no tempo e através da ação do indivíduo na sociedade¹⁸.

O conceito de identidade é, portanto, um conceito que nasce da *relação* que se dá entre o individual e o coletivo, pois mesmo quando se refere à sua constituição própria, ela se dá na *diferenciação*, o que pressupõe o coletivo. Identidade não é, portanto, sucumbir à

¹⁷ “A perda da linguagem mostra a tendência geral de abstração que distingue a nossa época. Assim nós reduzimos a realidade àquilo que é mensurável e transformamos lugares concretos em lugares abstratos. Como resultado a vida cotidiana se esvai, e o homem se torna um estrangeiro entre as coisas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 133).

¹⁸ “O habitar público, entretanto, não implica uniformização quando nós vemos e entramos num edifício público nós sempre trazemos conosco nosso ‘alguém’ pessoal como uma contribuição ao acordo coletivo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 71).

uniformidade¹⁹ ou seja, se nossa condição existencial pressupõe o coletivo, ela não elimina a ação de modo próprio²⁰. Da mesma forma, a *orientação* é também um conceito relacional que permite ao ser se situar no mundo e nele se deslocar. A *permanência* de estruturas espaciais e referenciais básicas garante que a identidade e orientação não se percam. No entanto, essa permanência também não pode ser absoluta, pois o ser também é tempo e é característica do tempo a impermanência e o movimento²¹.

O espaço coletivo construído pelo homem, seus assentamentos, suas cidades, seus edifícios são o lugar onde se dá a relação entre o individual e o social. É aí que o homem se identifica e se reconhece. Essa identificação e reconhecimento se estabelecem a partir das características do próprio lugar e das coisas que o compõem, ou como vimos anteriormente, pelo ambiente/ paisagem habitada e pelos marcos/ monumentos os quais por sua vez também funcionam como elementos de orientação espacial.

O lugar como paisagem habitada propicia a referência pessoal do ser-no-mundo. Os mineiros se reconhecem como um “povo das montanhas”, o sertanejo como um homem calejado pelas condições climáticas (“o sertanejo é antes de tudo um forte”). Assim, identificar-se com um lugar é uma forma de ser-no-mundo e traz consigo a sensação de pertencimento que nos liga a uma coletividade (o que, como vimos, é indispensável para a realização da vida individual)²². Para que essa sensação de pertencimento se dê, é

¹⁹ “Ambos os aspectos são importantes: companheirismo significa compartilhamento a despeito da adversidade, diversidade, identidade significa não sucumbir à uniformidade.” (NOREBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

²⁰ “Nossa individualidade como seres humanos é social, e ao ser humanamente social é linguisticamente lingüística, isto é, está imersa em nosso ser na linguagem. Isso é constitutivo do humano. Somos concebidos, crescemos, vivemos e morremos imersos nas coordenações de conduta que envolvem as palavras e a reflexão lingüística, e por ela e com ela na possibilidade de autoconsciência e, às vezes, na autoconsciência. Em suma, existimos como seres humanos somente em um mundo social que, definido por nosso ser na linguagem, é o meio no qual nos realizamos como seres vivos, e no qual conservamos nossa organização e adaptação. Em outras palavras, toda a nossa realidade humana é social, e somos indivíduos, pessoas, somente enquanto somos seres sociais na linguagem.” (MATURANA, 2002, p. 203).

²¹ “Aqui se estabelece a diferença entre a cidade e qualquer objeto artístico construído. Isto pode ser museologizado imediatamente como obra acabada com possibilidades de transcender seu próprio momento executivo; a cidade, nem sequer em casos muito excepcionais – de novo haveria de mencionar Veneza – pode congelar-se como realidade concluída.” (GRACIA, 1996, p. 84)

²² “Habitar implica o estabelecimento de uma relação significativa entre o homem em um dado ambiente. Na introdução nós sugerimos que esta relação consiste em um ato de identificação, isto é, num senso de pertencimento a um determinado lugar. O homem assim, se encontra quando ele se *assenta* e o seu ser no mundo é assim determinado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 13).

importante que o homem experimente seu ambiente como uma totalidade significativa. Um dos aspectos mais importantes dessa totalidade significativa do ambiente está na sua capacidade figurativa, na imagem que ele apresenta como manifestação de seu ser próprio²³. Se não temos nenhuma imagem do ambiente, nós também não temos nenhum senso de pertencimento e se perdemos o senso de pertencimento também perdemos a identidade. Essa imagem do ambiente se assenta na força expressiva de seu conjunto, na sua capacidade de se apresentar como criadora de um *genius loci*. Para tanto contribuem, além da expressividade geral de seu casario e de suas ruas, as imagens icônicas que o pontuam. As imagens icônicas (marcos/ *landmarks*) são importantes porque a identidade também ocorre a partir de “figuras” e através da nossa relação significativa com essas figuras que se nos aparecem como “coisas”²⁴. Essas “coisas” pontuam a nossa existência e além disso funcionam, para nós, como elementos de orientação. Ambas as funções trabalham sobre a relação espacial entre as figuras: se a *identidade* se dá a partir de formas corporificadas, a *orientação* apreende a ordem espacial²⁵. A *orientação*, em sua raiz existencial, portanto, não diz respeito apenas ao como se localizar, mas também como experiência de espaços significativos²⁶.

É assim, portanto, que a Arquitetura se apresenta no *modo* patrimônio: ela é marco e formadora do ambiente, portanto propiciadora do “nosso” lugar e do nosso movimento nos três níveis existenciais (centro, caminho e domínio). Como marco (*landmark*) diferencia o cotidiano do espaço-tempo, se apresentando como um lugar de reconhecimento e de diferenciação, um campo aberto de significados. Como conformadora do ambiente, ela forma o lugar onde me reconheço e onde habito.

Como *landmark* reforça a idéia de “mundo centrado”, pois o centro, remetendo à própria individualidade *no* mundo, representa o que é familiar, o que nos dá alívio no

²³ “O exemplo demonstra que a identidade de um assentamento consiste em propriedades figurativas básicas, onde a palavra ‘figurativa’ não pretende se aplicar a uma espacialidade abstrata, mas a uma composição de elementos concretos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 47).

²⁴ “Nós já apontamos que *identificação* humana significa se relacionar significativamente com o mundo de *coisas*.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 16).

²⁵ “Do que foi dito antes se segue que a identificação está relacionada com a forma corporal, enquanto a orientação apreende a ordem especial.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 15).

²⁶ “Do que foi dito, nós compreendemos que ‘orientação’ não significa apenas encontrar um caminho próprio, mas também experimentar o espaço como constituído de uma gama de lugares significativos e inter-relacionados.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126).

reconhecimento²⁷. A *orientação* parte dessa noção de centro tanto para definir a partida quanto a chegada (meta, alvo), ambos compreendidos como centros e implica, portanto, na estruturação do movimento em regiões através de centros e direções. Retomamos aqui os constituintes básicos do espaço existencial: *centro*, *caminho* e *domínio*²⁸. Assim, a idéia de “centro” ligada a “significado para nós”, aquilo com que nos identificamos e a partir do qual nos orientamos (pontuando o nosso movimento, o nosso caminho), tem a ver com a importância da “cotidianização” do patrimônio. A perda dessa condição, a da presença do edifício-patrimônio em nossa vida do dia-a-dia é a verdadeira perda patrimonial, pois é essa presença que nos traz a sensação de identidade e pertencimento, daquilo que é contínuo em nossa existência, ou seja, o sentido do patrimônio²⁹. Similarmente à ação do patrimônio como marco (ou patrimônio *monumental*, como preferem alguns)³⁰, está o patrimônio como formador do ambiente, como referencial da paisagem habitada, nesse caso criando o caráter de um lugar que se diferencia por sua personalidade própria. Ambos, o patrimônio monumental (como *landmarks*) e o patrimônio ambiental (formado pelos elementos diferenciadores e formadores do caráter local) são maneiras peculiares de nos identificarmos e reconhecermos, embora sejam comumente percebidos de forma integrada na formação do *genius loci*. No caso do patrimônio ambiental, dos conjuntos urbanos (as casas)³¹ elas têm a ver com nosso modo íntimo de ser (remetem à individualidade espelhada no coletivo), enquanto *landmarks* revelam a nossa face coletiva e compartilhada³². Ambos partem dos mesmos princípios de identidade e orientação, de reconhecimento e de familiaridade, de criação do lugar, do “nosso” lugar, a paisagem habitada.

²⁷ “Em geral, o centro representa o que é conhecido, em contraste com o desconhecido e talvez temerário mundo exterior. ‘Este é o ponto onde o homem adquire a noção da sua posição no espaço como um ser físico, o ponto onde ele ‘repousa’ e ‘mora’ no espaço’, Bolnow diz. Como consequência, o homem sempre pensa na totalidade do mundo como sendo centrado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 22).

²⁸ “Nós já apontamos que as ações, em regra, devem ser entendidas em termos de metas e caminhos os quais constituem juntos um campo ou domínio de mais ou menos lugares mais ou menos bem conhecidos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 20).

²⁹ “A vida cotidiana representa o que é contínuo em nossa existência e portanto nos dá suporte como um solo familiar.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 89).

³⁰ “A matriz construtiva das casas era em geral feita de unidades figurativas simples, onde os edifícios públicos apresentavam composições mais articuladas atuando como *marcos* e focos espaciais.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 128).

³¹ “A relação da casa com o que nos é dado faz com que ela se constitua como elemento de fundo geral para a vida humana, e portanto condiciona o modo dessa vida. Quando os tipos básicos da casa são repetidos, este fundo se torna manifesto como uma matriz estendida que dá suporte a vida cotidiana.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 108).

³² “Assim nós devemos investigar os arquétipos do ser coletivo no mundo, do ser público no mundo, e do ser privado no mundo. Evidentemente essas são variedades dos arquétipos gerais ou representam escolhas entre eles. A torre, então, é primariamente usada como uma forma pública, onde o fechamento topológico serve à coletividade.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

A base da idéia de “identidade relacionada ao espaço” se faz a partir da paisagem cultural, lugar onde se faz a síntese entre o ambiente natural e as construções humanas, primeira matéria de trabalho da fenomenologia da Arquitetura. A primeira forma de relação identitária do homem com o lugar é a *localização*, a qual exprime as razões pelas quais ele escolheu aquele lugar, e pelas quais o lugar o convidou. Essas condições iniciais dadas associadas àquelas do reino da cultura criam a segunda forma de relação entre eles que se dá através do “aprimoramento” do lugar, o qual se dá por *visualização* ou *complementação*, ambos possibilitados pela capacidade humana de *simbolização*. Por *visualização* entende-se quando a Arquitetura enfatiza ou revela as qualidades do lugar natural, por *complementação* quando ela complementa aquilo que falta - como as pirâmides no deserto, as quais complementam a necessária vertical (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 31- 32). Se os lugares do homem têm a ver com o meio ambiente natural deve haver uma correspondência entre as condições naturais e a morfologia dos assentamentos. Assim, o problema básico dos assentamentos iniciais do homem é o de como apreender os significados naturais e, a partir deles, edificar os seus próprios. Essa segunda operação de “identificação” do lugar propiciada pela cultura cria a paisagem habitada na qual o patrimônio se insere e cuja perda figurativa impõe sérios problemas de orientação e identificação. Hoje em dia, essas estruturas são cada vez menos respeitadas e, como grande parte da identidade com o lugar depende delas, elas formam uma importante parte da fenomenologia da Arquitetura e do seu modo *patrimônio*.

O problema dos marcos e da paisagem relacionados à questão da identidade e da orientação traz consigo também a marca da nossa condição existencial de espacialidade pré-estruturada, estudada pela *Gestalt*. Quando dizemos, por exemplo, “eu estou aqui”, estamos nos referindo aos seus princípios de *variedade*, *unidade* e *continuidade*. Através das relações entre figura e fundo, algo ganha identidade quando se distingue de um fundo. Como vimos anteriormente, a percepção especial que indica os elementos patrimoniais na forma de uma identidade nos assentamentos humanos são normalmente variações da relação figura-fundo³³ e no entanto não os vemos como uma coisa especial se destacando em um fundo neutro (entorno), mas como algo profundamente conectado com o lugar e referenciado a ele, criando um jogo de aproximação e intercâmbio entre o

³³ “Nós entendemos que ‘figura’ aqui não significa um elemento ‘estrangeiro’ que aparece em um ‘solo neutro’, mas a visualização de focos potencialmente presentes.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 175).

bem e a paisagem onde se coloca. Ainda de maneira similar, percebemos os bens patrimoniais não apenas na sua materialidade, mas também através dos significados que os destacam em relação àqueles que experimentamos com o conjunto urbano onde se instala.

Em termos perceptíveis, a integração supõe reconhecer que a figura do objeto que se considera apresenta certas qualidades afins com o fundo – no nosso caso a imagem da cidade tradicional – e, vice-versa, o fundo há de ter alguma característica própria de figura. E dizemos isto reconhecendo como artificiosa, ou simplesmente estratégica, a distinção entre cidade como campo de percepção e cidade como sistema formal. Aquelas construções que, como a John Hancock Tower, renunciam a ser incorporadas à forma da cidade pré-existente, a colocar-se em situação de serem somente figuras destacadas sobre um fundo, desdenham uma parte substancial de sua potencialidade artística: a que só se verifica em sua participação na cidade como obra de arte. (GRACIA, 1996, p. 169).

Vimos que a identidade de um lugar é definida pela sua *localização, configuração espacial geral e articulação caracterizadora*. Embora essas propriedades não sejam imutáveis na dinâmica do tempo, elas se apresentam como sendo a estrutura do lugar e só importantes mudanças culturais fazem com que elas deixem de ser significativas para a sociedade. Numa paisagem ou num edifício, porém, os componentes acima nem sempre têm importância equivalente. Quando ocorre dos três serem igualmente importantes, dizemos de um lugar “forte” e o credenciamos à condição de *patrimônio*.

Os conceitos de “*identidade como diferenciação*” e de “*orientação como mudança*” introduzem o par *tema-variação*, como processo de mutação cultural e paisagística e sobre o qual voltaremos em outros pontos deste texto. No momento cabe entender que o *tema* diz respeito a um complexo geral de significados, enquanto *variação* se refere à sua realização circunstancial (como ocorre por exemplo com o tema “porta de entrada”, resolvido de inúmeras e diferentes formas, mas conservando sua função existencial básica). A problemática do *tema-variação*, portanto tem sua base fenomenológica na relação entre o indivíduo e a coletividade e, muitas vezes, é por ela que se dá a transformação sustentável, justamente através da ação individual na perspectiva do coletivo. Por essa ótica, se por um lado a permanência do lugar é o que lhe permite desempenhar seu papel de “lugar”, por outro, ela não significa imutabilidade, mas continuidade (permanência) através da possibilidade de variação dentro da unidade³⁴.

³⁴ “O lugar, portanto, une um grupamento de seres humanos, é algo que confere a eles uma identidade comum e fornece as bases para o companheirismo ou para um relacionamento em sociedade. A *permanência* do lugar é o que o permite cumprir seu papel..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 9).

Este é um conceito chave para a questão patrimonial pois, através dele, podemos compreender algumas pontos importantes:

- O ser humano só se realiza em plenitude na vida coletiva. Assim, o ser sempre é na perspectiva coletiva (não há como dissociar os *modos próprio e impróprio*). No entanto, para que essa relação se dê de maneira estabilizada são necessários elementos de permanência (no nosso caso, da Arquitetura patrimonial, referências espaciais traduzidas em marcos monumentais e paisagem habitada), o que remete às idéias de *tema e unidade* (nesse raciocínio, ambas componentes da *identidade*);
- No entanto, como o ser é tempo, não há como desconsiderar o *movimento*, o qual institui não apenas o deslocamento, mas representa a nossa ação individual no mundo coletivo (a qual pressupõe *orientação*) e institui a noção de *variação*;
- Assim sendo, tanto a variação quanto a unidade são importantes para o *ser* (a característica da *pre-sença* é “*estar-lançado*”, o que significa também identidade e movimento) e o fundamento da *relação* entre as duas está na sua complementaridade, ou seja uma não pode existir sem a outra sob pena de desestruturar o ser;
- Assim, a preservação patrimonial é fundamental para a integridade do ser e da vida, mas no entanto ela deve *acompanhar* a vida ao mesmo tempo em que a *referencia*;
- Assim, o reconhecimento da unidade e da individualidade do bem patrimonial, da força relacionada à sua pré-existência³⁵, institui o tema a partir do qual todas as variações devem se referenciar. Poderia se objetar a esse raciocínio que o bem patrimonial é o permanente em uma vida em mutação e portanto deveria permanecer o máximo possível congelado, mas há que se entender que a relação permanência-mutação se aplica a toda ação da *pre-sença* e a todas as coisas que com ela se relacionam, inclusive o bem patrimonial, sob pena de ele deixar de acompanhar a vida. A seleção daquilo que permanece e daquilo que muda é a prerrogativa do restauro.

Essa argumentação vem ao encontro da discussão entre permanência e transformação que estabelecemos no Capítulo 5, onde constatamos que se preserva a identidade em transformação, não no estado congelado do bem, mas na sua capacidade de mudar: é perene apenas aquilo que se atualiza (para ficar bem claro, repetimos: atualização aqui é

compreendida não como “modernização”, mas como capacidade de se fazer presente, atual). No Capítulo 4, inclusive, sugerimos que o elo de união entre as gerações é antes o significado que se estabelece a partir da matéria do que propriamente a matéria o que, dentro de certos limites, permite uma transformação na própria matéria, o que é também, em última análise, o trabalho do restauro.

4. Tempo e Ser: Historicidade e cultura

Se não há como separar tempo e ser nas coisas comuns, quanto mais nos bens patrimoniais que têm um de seus principais fundamentos justamente na sua relação temporal. A abordagem tradicional do patrimônio considera a sua tripla dimensão de obra de arte, história e cultura mas, quando adotamos uma base fenomenológica de abordagem, procuramos trabalhar a síntese dessas três dimensões e é por isso que, nesta tese, quando falamos de uma delas são comuns recorrências às outras duas. No início deste capítulo, na seqüência ser-tempo, dissemos da dimensão artística, vamos trabalhar agora, na seqüência tempo-ser, as outras dimensões, a história (através da historicidade do ser) e a cultura (que tem como característica fundamental a sua transformação), ambas na perspectiva da síntese desejada entre as três dimensões.

4.1. HISTORICIDADE

A dimensão do tempo é abordada no restauro arquitetônico de base existencial a partir da historicidade do ser, sob três ângulos de visão principais: a *condição temporal do ser*, a *tradição* e o *registro histórico*.

O conceito de temporalidade da fenomenologia entende que as noções de passado, presente e futuro pertencem ao modo impróprio do ser, e que, no modo próprio essa temporalidade se dá na *cura*. Assim, a temporalidade no patrimônio se exerce em dois eixos, aquele que diz respeito ao modo impróprio, calcado na história coletiva e nos filtros que a cultura lhe impõe e outro que diz respeito ao modo próprio e se constitui na

³⁵ Importante esclarecer que o conceito aqui trabalhado de “pré-existência” não é no sentido temporal de “uma existência anterior”, mas de algo que está lançado, que nos vem ao encontro.

capacidade dele se fazer presente, aberto à *cura*, cujos fundamentos estão nos conceitos de identidade, orientação e permanência e, pela ontologia do fenômeno arquitetural, na suas dimensões de uso e materialização de significados.

A historicidade no modo próprio contrapõe a história (como realidade acontecida) à historiografia (seu registro, a ciência da história). Assim, no modo próprio, a história só é acessível pela memória e pelas possibilidades que ela abre (*vigor-de-ter-sido* e *destino*), enquanto no modo impróprio ela se acessa pela historiografia, tematizada pela cultura e pela tradição.

A memória, segundo os gregos dá origem à poética, e, serve para nos lembrar o que é geral, conectando-nos com o aqui e agora³⁶. Não é por acaso, portanto, que a obra de arte se dê no aqui e no agora e nos remeta à idéia do intemporal. Essa idéia do “aqui e agora” que também caracteriza a vivência do patrimônio tem a ver com a estabilidade e a permanência, pois essas são as dimensões evocadas pela memória³⁷. O que também é interessante para o nosso caso quanto a essa idéia de conexão do que é o geral com o aqui e agora é que ela reforça nossa tese de que o patrimônio tem a ver com o cotidiano e lhe dá substrato, pois só assim ele pode se conectar com a permanência requerida pela memória.

Tanto na memória, portanto, quanto na historiografia o passado “acontece” apenas no presente. Assim, a condição de “proveniência” do passado se manifesta de maneira diferenciada em cada um dos *modos*: no *próprio*, como proveniência que possibilita, um campo de possibilidades e no *impróprio* como identidade coletiva. Ao utilizarmos a ferramenta da Hermenêutica estamos procurando construir as pontes, as sínteses, entre os modos. Quando a Hermenêutica gadameriana coloca o problema da consciência estética, esta se apresenta à maneira como Heidegger entendeu a obra de arte, como uma verdade em si, na experiência, com conteúdo e significado. Nesse caso, embora a tradição intermedeie o modo como fruímos uma obra, a arte é uma experiência sempre aberta, se apresentando como um “presente eterno”, diferentemente da consciência

³⁶ Ver Capítulo 1.

³⁷ “Circunstâncias locais e temporais têm uma certa estabilidade e permitem que falemos de tipos históricos e locais, tais como “telhado típico” ou “espiral gótico” Isto implica em que memórias particulares estão aderidas a figuras arquetípicas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 129).

histórica. No outro pólo, quando a Hermenêutica coloca o problema da consciência histórica, ela parte de dois pontos importantes:

- O primeiro é que é a nossa condição de seres históricos que nos permite experienciar o patrimônio e, portanto o reforço da condição histórica do bem patrimonial é o que possibilita essa experiência. A nossa tese é de que a condição histórica acontece *dentro* da vida. Isolar o bem histórico da continuidade da vida lhe esvazia. Se a “aura” que ele traz consigo é transmitida pela tradição (e esta acontece na dinâmica da própria vida), a espetacularização do patrimônio retira dele a sua história; por outro lado, o seu congelamento em significados pré-estabelecidos o retira da própria história;
- O segundo, parte da compreensão de que estamos imersos em uma tradição e que esta intermedeia a nossa relação com o bem, seja na forma de seu registro, seja na forma de sua compreensão, seja nas formas de nele intervir. A “verdade” histórica se mostra, então, como sendo aquela interpretação que o grupo escolheu e assim sendo, lembrar não é reviver, mas refazer, pois a evocação do passado sempre vem filtrada pela condição do presente, seja ela a nossa nova condição própria ou a condição cultural do momento em que ela é evocada.

A indeterminação da mensagem do bem patrimonial é, portanto, um bom exemplo de como os *modos próprio e impróprio* se misturam. Essa imbricação ocorre seja através da consciência estética - cujo caráter de “sempre presente” remete não a uma imutabilidade, mas ao momento sempre outro quando a obra acontece - ou seja através da consciência histórica - onde o indivíduo e a tradição se encontram em permanente tensão.

A temporalidade da *pre-sença* a coloca sempre em movimento e por mais estáveis que pareçam a si mesmas o próprio ser e a cultura, eles estão em constante transformação. A ilusão que se cria é de que a matéria seria estável por ser estática, enquanto os conteúdos imateriais seriam aquilo que estaria em mutação. No entanto, nem mesmo a matéria é estática, quer porque também ela sofre a ação do tempo (o que é percebido “objetivamente” – se é que isso é possível – através de seu desgaste), quer porque mesmo ela resulta da relação com a *pre-sença*, a qual também é mutável.

A historicidade do ser, colocada na perspectiva da temporalidade e da mudança, institui, no seu campo próprio, os problemas básicos da preservação do bem patrimonial no âmbito da fenomenologia que podem se resumir em dois pontos principais:

- Primeiro, o de identificar os elementos de estabilidade na mutação, os quais podem ser tanto materiais quanto imateriais, posto que ambos ocorrem na *relação*. Preservar fenomenologicamente seria, portanto, manter o que é “eterno”³⁸ (geral, condição existencial) e admitir mudança na “circunstância”. Gerais são, por exemplo, os fatos básicos espaciais (morfologia, topologia e tipologia) e temporais (a sobrevivência como “*vigor-de-ter-sido*”, a presença como referência); circunstanciais são os espaciais hierarquicamente menores (detalhes inexpressivos, instalações efêmeras para cumprir funções episódicas, etc.) e os temporais (como por exemplo, a vizinhança e a destinação do edifício, além dos outros anteriormente explorados).

A vida, entretanto, tem lugar no tempo e demanda nossa compreensão e nossa participação. Ela é complexa e transitória e restaria sem sentido e intolerável se não estivesse relacionada com aquilo que é mais geral. Viver é resistir à transitoriedade e “plantar a semente de milho no solo”. Isto não implica em que o curso do tempo esteja parado, antes significa que o momento é interpretado como um caso de ausência de tempo. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

- Segundo, realizar a transposição de contextos, o que também remete à questão da cultura, a qual examinaremos mais adiante.

Ambos os problemas que a temporalidade nos propõe remetem aqueles que identificamos a partir da obra de arte, ou seja, o da recuperação da potencialidade de desvelamento da verdade. Assim, tanto pelo lado do ser quanto da sua temporalidade, não há como restaurar uma suposta dimensão atemporal da obra, posto que isto ela nunca teve, na verdade, “recompor” (restaurar) uma obra de arte é restabelecê-la no ciclo da temporalidade.

No Capítulo 7, vimos que esses problemas são evidenciados na Arquitetura, posto que, considerando que a característica da temporalidade é seu dinamismo, a cidade (e também seus edifícios) é uma de suas maiores materializações, pois ela é, ela própria,

³⁸ Como a linguagem que, por conter a memória da humanidade, aparece como eterna.

um acontecimento contínuo. Como tal, a cidade e seus edifícios se apresentam como obra aberta (sujeitas a redefinições figurativas) e ao mesmo tempo como fonte das referências identitárias e ordenadoras. A constatação dessa aparente contradição remete à nossa pergunta fundamental quanto à questão da constância e mudança, na qual se concentram todas as relações dos modos pessoal e impessoal levantadas anteriormente. Para um entendimento ainda mais preciso desta questão, podemos evocar o conceito de *stabilitas loci*, o qual se apresenta como sendo aquilo que se mantém apesar das épocas e através da tradição e da História, aquilo que se mantém referencial durante vários períodos ou gerações.

É um fato bem conhecido, entretanto, que a história não pode ser entendida como uma sucessão de momentos. A História consiste de “épocas e tradições”, isto é, de relativas constâncias em um tempo transitório. Até determinado ponto, essas constâncias podem ser explicadas como resultado de um *stabilitas loci*. Considerando que os espaços não mudam tão rapidamente, adaptações locais continuam basicamente similares durante longos períodos. As constâncias, entretanto, são também devidas à *memória*. Além das memórias originais preservadas na linguagem, toda tradição compreende mais memórias particulares manifestadas como um “estilo”, isto é, uma gama particular de formas. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

No entanto, como o homem entende o tempo como algo que passa, ocorrem interpretações locais e temporais da eternidade que implicam modificações locais.

Como a identidade sobrevive à pressão de forças históricas? Afinal, se o *stabilitas loci* é uma necessidade básica humana, o que deve ser preservado? A resposta que a “Arquitetura Existencial” oferece através dos escritos de Christian Norber-Schulz resume aquilo que vimos tentando construir:

O *genius loci* se torna manifesto como configuração espacial, locacional e articulação caracterizadora. Todos esses aspectos até certo ponto devem ser preservados pelo fato de serem objetos de orientação e identificação do homem. O que deve ser respeitado é obviamente aquilo que é *primário* – propriedades estruturais como o tipo de assentamento e o modo de construir (“massivo”, “esqueleto”, etc.), bem como os motivos característicos. Tais propriedades são capazes de receber várias interpretações se elas são propriamente compreendidas e, portanto, não impeçam alterações estilísticas e a criatividade individual. Se as propriedades estruturais primárias são respeitadas, a atmosfera geral, ou *Stimmung* não se perde. É o *Stimmung* o que primeiramente liga o homem ao “seu” lugar e impressiona o visitante como uma qualidade particular local. A idéia de preservação, entretanto, tem também outro propósito. Ela implica em que a história arquitetônica é compreendida como uma coleção de experiências culturais, as quais não devem se perder, mas permanecer como *possibilidades* para o “uso” humano. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 180).

Há que se acrescentar, no entanto, a esta resposta de Christian Norber-Schulz a preservação da dimensão imaterial dos assentamentos humanos evitando-se, como dissemos, a artificialização do lugar (o risco do Pelourinho, por exemplo, de mais “teatralizar” a “baianidade” do que sediá-la) e garantindo a continuidade da vida (a possibilidade aberta pelo Corredor Cultural do Rio de Janeiro, por exemplo, na continuidade do comércio tradicional do “Saara”). A nosso ver, a dimensão imaterial faz parte do *Stimmung* e do patrimônio material não se descola.

As pressões para mudança (todas com implicações físico-ambientais) são basicamente de três ordens: práticas, sociais e culturais. Todas elas acabam por ter base e se traduzir em mudanças funcionais, o que leva a uma outra pergunta assim formulada: Como o patrimônio pode ser preservado sob a pressão de novas demandas funcionais? A resposta a esta pergunta remete à nossa constatação anterior de que as mudanças devem obedecer certos princípios de respeito à pré-existência e suas dimensões material e imaterial. Para Norberg-Schulz:

Outros lugares têm diferentes relações com a forma “aberta”, e têm de ser tratados de acordo. [...] Nossos exemplos mostram que intenções econômicas, sociais, políticas e culturais têm de ser concretizadas de forma a respeitar o *genius loci*. [...] Assim, nós aprendemos que cidades devem ser tratadas como *lugares individuais* mais do que espaços abstratos onde as forças “cegas” da economia e política têm espaço livre. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Entendemos que esta é a grande chave do restauro existencial: descobrir, na *gestalt* local, o mundo que ela abre (ver Paralelo 9.3: Os conjuntos urbanos de Belo Horizonte):

Respeitar o *genius loci* não significa copiar velhos modelos. Significa determinar a identidade do lugar e reinterpretá-la em sempre novas maneiras. Somente assim poderemos falar de uma *tradição viva* a qual faz mudanças com significação através de um processo relacionado a uma gama de parâmetros fundados no local. Novamente nós podemos lembrar as palavras de Alfred Whitehead: “A arte do progresso é preservar ordem e transformação e transformação em meio à ordem” Uma tradição viva serve à vida porque ela satisfaz essas palavras. Ela não compreende “liberdade” como um jogo arbitrário, mas como uma participação criativa. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

PARALELO 8.1: Christian Norberg-Schulz tenta nos mostrar como as mudanças devem respeitar o *genius loci* através dos exemplos de Praga, Roma e Chicago: “O que acontece, por exemplo, quando novas ou mais largas ruas se tornam necessárias? O exemplo de Praga nos ensinou que um sistema de caminhos deve se desenvolver ao longo da história em conformidade com a estrutura do lugar natural. Nós devemos também lembrar de Roma, onde a quebra no tecido urbano causada pelo Corso Vittorio Emanuele (após 1886) mal respeitou a continuidade e escala das tradicionais ruas romanas, onde o *sventramenti* desenvolvido sob o Fascismo introduziu uma nova e ‘estrangeira’ trama urbana, apesar dos propósitos de recuperar a “grandeza” da capital imperial. Nós compreendemos, assim, que faz sentido falar em ‘boas’ e ‘más’ mudanças.

Alguém pode objetar, entretanto, que nossos três principais exemplos não são adequados para ilustrar o problema da mudança. Quando Praga e Roma começaram a sentir o completo impacto da vida moderna, seus centros estavam sob proteção e Cartum ainda está esperando para se tornar uma metrópole moderna. Mas o problema da mudança não é basicamente diferente se consideramos uma cidade grande e verdadeiramente moderna como Chicago. Até mesmo aqui, o *genius loci* é de decisiva importância e as mudanças obedecem a certas ‘regras’. A extensão infinita de grandes áreas planas como o Lago Michigan é assim entendida como uma ‘abertura’ e a estrutura urbana ortogonal se concretiza em cada edifício. Fechados, circulares ou ‘livremente’ conformados, os edifícios são de ‘significado menor’ em Chicago; o lugar demanda um traçado regular. O *genius loci* foi compreendido pelos primeiros pioneiros e colocado em obra pelo famoso ‘Chicago-construction’ inventado por Jenney em torno de 1880. A tradição local continuou após 1937 com Mies Van der Rohe, cuja linguagem pessoal se encaixou perfeitamente à cidade. A última e mais impressionante interpretação do espírito de Chicago foi dada pelos 420 metros de altura da Sears Tower, projetada pelo SOM. Hoje, dificilmente se encontra um lugar onde os arquitetos são tão conscientes da necessidade de se adaptar a um dado ambiente. E isto acontece em uma cidade que se posiciona entre as mais dinâmicas do mundo! Foi *possível* claramente interpretar Chicago de maneiras diferentes. A interpretação escolhida, entretanto, serviu evidentemente às intenções econômicas, sócias, políticas, e culturais dos pioneiros. Eles queriam concretizar a imagem de um mundo de oportunidades aberto e dinâmico e escolheram um sistema espacial apropriado.

Isto não significa, entretanto, que a arquitetura de Chicago deve ser usada em qualquer lugar em que intenções similares se ponham em funcionamento. Outros lugares têm diferentes relações com formas ‘abertas’ e devem ser tratados de acordo. Boston serve como exemplo interessante. Até quase recentemente, Boston aparecia como um denso amontoado de casas relativamente pequenas na península entre o porto e o Rio Charles. A qualidade arquitetural era geralmente muito alta e o ambiente caracterizado por motivos relevantes. Durante a última década, grande parte do tecido urbano foi apagado e alguns ‘super-edifícios’ foram erguidos. O desenvolvimento culminou com o John Hancock Tower projetado por I. M. Pei, o qual destrói completamente a escala de seu maior foco urbano, a Copley Square. Como resultado, Boston hoje aparece como uma cidade híbrida; o antigo permanece - como Beacon Hill - e faz com que os novos edifícios pareçam inumanos e ridículos, fazendo com que a nova estrutura acabasse por ter um efeito esmagador no ambiente antigo, não apenas por causa da escala, mas também pela completa perda do caráter arquitetônico. Assim, o local perdeu sua relação significativa entre terra e céu.

Nossos exemplos mostram como intenções econômicas, políticas,, sociais e culturais devem ser concretizadas de modo a respeitar o *genius loci*. Em caso contrário, o lugar perde sua identidade. Em Boston, o *genius loci* foi compreendido por um bom tempo; recentemente, entretanto, um modo de construir foi introduzido e se mostrou estranho ao lugar, privando o homem de satisfazer uma de suas mais fundamentais necessidades: um ambiente significativo. Enquanto Chicago possui a capacidade de absorver esse tipo de edifícios, Boston não tem.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 180, 182, grifos nossos).

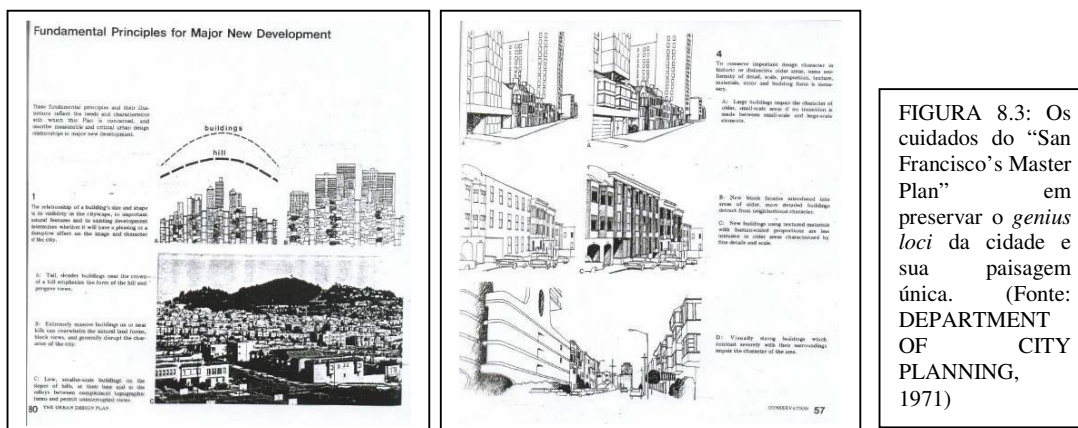


FIGURA 8.3: Os cuidados do “San Francisco’s Master Plan” em preservar o *genius loci* da cidade e sua paisagem única. (Fonte: DEPARTMENT OF CITY PLANNING, 1971)

O conceito de “participação criativa” é de grande importância para a preservação e merece ser examinado com mais detalhe, afinal ele abrange tanto a atitude das diversas culturas que, em camadas, se superpuseram na paisagem construída, quanto a nossa atitude de restauradores dos bens culturais:

Em nosso contexto, “participação criativa” significa duas coisas: primeiramente a realização de um “interior” privado, o qual concretiza a identidade individual através do recolhimento dos significados que constituem seu conteúdo existencial pessoal, em segundo lugar, a criação de um “exterior” *público* que recolhe as instituições da vida em comum e faz manifestar os significados (valores) nos quais a vida se baseia. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Aquilo que Christian Norberg-Schulz chama de “participação criativa”, numa primeira análise, se limita, no entanto, à relação entre um interior privado (onde se cumprem as demandas do próprio indivíduo) e um exterior público (onde estão os compromissos com a cidade). Nesse entendimento, mudanças internas seriam admissíveis desde que a configuração geral, externa, permanecesse estável. Esse conceito nada perderia se superasse sua limitação inicial se estendendo a outros domínios. Primeiramente, porque cada edifício-patrimônio tem seu próprio *genius loci* também formado por suas estruturas arquitetônicas nos seus interiores e depois porque também estes interiores são públicos e existenciais. A intuição de Norberg-Schulz portanto acerta no método, mas erra no objeto de aplicação.

Pela “participação criativa”, de certa maneira, retornamos ao par “tema e variação” como solução do problema de permanência e mudança. Segundo o desenvolvimento conceitual do autor, o *tema* seria uma forma simbólica que incorporaria significados existenciais (sendo circunstancial e geral), podendo ser entendido nas suas manifestações clássica, romântica e cósmica, as quais são também formas de estar-no-mundo. Para ele, a atitude humana com relação ao lugar quanto aos conteúdos existenciais seria surpreendentemente constante (por isso a redução classificatória nessas três manifestações), apesar das diferenças locais cujas *variações* seriam de caráter cultural. A metodologia proposta por Norberg-Schulz distingue, portanto, conteúdos existenciais relativos à corporalidade e conteúdos existenciais relativos à cultural e sugere que o *tema* se refere aos primeiros e a *variação* aos seguintes. Ao aplicarmos a sua metodologia aos edifícios-patrimônio estamos assumindo que o tema não pode ser alterado (pois constitui a base do *stabilitas loci*) e que nossa ação no

restauro deveria se aplicar naquilo que a cultura permite em termos de variações. Reside aí o segundo entendimento do conceito de “participação criativa”.

Nessa segunda acepção, “creative participation means to concretize the basic meanings under ever new historical circumstances” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185). O que nós, como arquitetos ao lidar com o problema dos bens patrimoniais, teríamos a fazer, portanto, seria “aprender a ver” para distinguir os padrões materiais e imateriais segundo os quais uma cultura se estabelece na sua historicidade. Sabendo ver, saberíamos como fazer, pois saber e fazer, como diria Louis Kahn, estão unidos na inspiração e concretização e são as bases do habitar. “Os resultados da participação criativa constituem a base existencial do homem, sua cultura. Eles tornam manifestos aquilo que ele procurou entender da sua existência.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185).

A estratégia de participação criativa, nesses termos estabelecida, remete àquilo que chamamos de *sustentabilidade cultural* e atende aos preceitos de *abertura da história*, condição à qual deve responder o bem patrimonial e que assim se estabelecem:

- O patrimônio não é cenário, mas presença constante na vida, sendo mesmo seu suporte existencial;
- Aceitação da mudança como parte integrada à existência;
- Abertura das possibilidades para uma multiplicidade de leituras e significados históricos;
- Preservação como cura.

A partir dessas considerações trazidas pela abordagem fenomenológica, perguntas antigas como “em que século devemos deixar o edifício?” ou opções entre forma e aparência, entre matéria como forma e matéria como documento (quando para se garantir a expressividade artística muitas vezes é necessário se criar um falso histórico) se mostram como superadas e sem sentido. Da mesma maneira, do ponto de vista da Arquitetura Existencial, não faz sentido preservar por amostragem, mas sim a manutenção do *genius loci* e da ordem arquitetural, do significado.

4.2. CULTURA

REVISÃO 8.3: No Capítulo 4 definimos “cultura” como sendo um sistema integrado de símbolos, idéias e valores que formam uma consciência coletiva que modela as relações do ser com a sociedade em que vive. Distinguimos as duas acepções mais correntes de cultura, como “civilização” ou como *ethos*. No mesmo capítulo, procuramos mostrar como a arte é uma chave importante para o homem entender sua cultura (modo impessoal) e modificá-la (modo pessoal). No Capítulo 7, procuramos mostrar os rebatimentos dessas questões na História do Restauo a partir da análise de Riegl, segundo a qual os valores são relativos e não universais e se apresentam em diversas modalidades, como por exemplo, o valor instrumental. Com essas considerações, procuramos analisar as vertentes cultural, social, histórica, artística na Arquitetura e mostrar como elas funcionam contextualmente levando à inseparabilidade das dimensões material e imaterial do patrimônio e a necessidade de uma conservação integrada.

Quando se coloca a polaridade dos *modos pessoal e impessoal* como base da discussão da cultura, há que se entender que a existência se faz entre os dois pólos, na sua relação sempre tensionada. Quando a cultura predomina sobre a individualidade, o sujeito perde sua autonomia e capacidade crítica, quando a individualidade predomina sobre a cultura, temos a dominação ou a alienação. Assim, quando a presença se manifesta como um “eu sou”, ela pressupõe conteúdos pessoais e coletivos os quais por sua vez pressupõem a identificação de significados particulares nas coisas compartilhadas coletivamente³⁹. Esta propriedade faz com que o homem não seja apenas um espelho da cultura, mas ao mesmo tempo seu produto e motor.

Trabalhamos a noção de compartilhamento para nos referirmos à condição existencial do ser que, através da linguagem, permite a sua relação com as coisas, com outros seres e com a vida⁴⁰. Esse compartilhamento, no reino da cultura e da linguagem se dá sob diversas formas. Aparece também conformado pela ação da mídia, do imaginário popular, sempre na forma de “acordos coletivos”⁴¹ motivados por elementos

³⁹ “Continuamos a dizer que a linguagem é *compartilhada*. Como ‘casa do ser’ ela não é inventada individualmente, mas dada como uma parte do mundo em comum. Assim, ela não apenas ajuda o homem a pertencer à terra, mas também a pertencer aos outros homens. Estar-no-mundo é sempre um estar-com-os-outros e compartilhar um mundo não é somente uma questão do aqui e agora, mas também de solo comum.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 111).

⁴⁰ “Não é fácil admitir que o humano não se dá na interioridade corporal (ainda que dependa dela e exista através dela), mas sim na dinâmica relacional.” (MATURANA, 2002, p. 107).

⁴¹ “Associando os conceitos de referência e de cultura, referência cultural passa, neste trabalho, a ser entendida como o ponto de apoio de informação, de encontro, de uma verdade aceita e vivenciada por determinado grupo e que possibilita comparação e diferenciação. A referência cultural designa a realidade em relação à qual se identifica, baliza ou esclarece algo. Assim, afirmamos: o churrasco é uma referência gaúcha; a escola de samba é uma referência carioca; a estátua do Cristo Redentor é uma referência

propulsores de diversas ordens, desde fundamentais (como a linguagem) até as de motivações localizadas (como as de grupos de interesse, exemplificadas pela artificialização de formas e turistificação do patrimônio). Como pontuamos várias vezes no decorrer desta tese, como animais simbólicos que somos, não há como separar no bem cultural a sua forma edificada dos significados que ele traz consigo.

Se associarmos o conceito de *genius loci* a essas constatações, temos que mesmo ele é o resultado de um “recolhimento” de significados causado pela forma particular daquele povo daquele lugar e daquele tempo se estabelecer (que, é claro, também é resultado de sua historicidade e de sua história). Obviamente essas transposições históricas e contextuais só acontecem por serem de interesse geral, isto é, porque elas são partes de uma “verdade” coletivamente construída: “Os símbolos que fazem a verdade manifesta constituem a cultura.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 170). É assim que a cultura transforma essas forças em significados através da simbolização (que funciona no par abstração e concretização). É através da cultura, portanto, que o homem cria raízes na realidade. Assim, os significados não são apenas produzidos pela cultura-economia-sociedade da época, mas resultam também de uma interpretação particular de um povo de um lugar e de um tempo já que eles também são mediados pela tradição. Nesse sentido, os significados são também “usados” pela cultura-economia-sociedade da época, selecionados dentro de suas várias possibilidades de se colocar em vigor.

Do ponto de vista espacial, também as valorações topológicas se estabelecem em acordos coletivos⁴². São esses mesmos “acordos coletivos” que estabelecem o que se constrói e o que permanece ao longo da história dentro da polaridade transformação/permanência. Da mesma maneira, a escolha de uma determinada tipologia representa a forma como determinada sociedade resolve estar no mundo. Esses “acordos”, diferentes para cada grupo cultural, geradores das identidades locais e da diversidade cultural estão presentes nas diferentes formas de entender e representar o mundo⁴³ e constituem a

carioca; a festa do Círio de Nazaré é uma referência paraense; o acarajé é uma referência baiana; a igreja e a lavagem do Bonfim são referências baianas.” (SANTANA, 2003, p. 33).

⁴² A expressão “acordos coletivos” – da maneira como a utilizo nesta tese – não se refere a um procedimento necessariamente democrático, mas se refere ao destino final dado por uma determinada sociedade para um bem, seja através de conselhos, poder de persuasão da mídia, garantia dos experts, etc. ou até mesmo como resultado de embates.

⁴³ “Outras culturas escolhem diferentes possibilidades figurativas de acordo com suas próprias interpretações do mundo. O padrão de malha das mesquitas de Umayyad, por exemplo, representam a visualização de um espaço desértico infinito e “cósmico”. Em comum a todas as culturas, entretanto,

imago mundi de cada cultura (conforme os vários exemplos que oferecemos no Capítulo 3).

As coisas se apresentam a nós, portanto, sempre significativamente, sejam por aqueles significados que nós próprios possuímos sobre elas, sejam aqueles intermediados pela cultura. Assim, se as coisas materiais não existem sem sua dimensão imaterial, o que significa restaurar a matéria? Como restaurar a dimensão simbólica? O problema que enfrentamos aqui é o de que, ao intervir no patrimônio arquitetônico restaurando (!) a sua materialidade, estamos também intervindo na sua dimensão imaterial, não sendo possível uma coisa sem a outra. Assim, como se dá essa intervenção? Existe uma “atualização” da dimensão imaterial que não seja empobrecedora ou esvaziadora, mas recuperadora de significados e aproximadora da cultura (transformada na sua dinâmica própria) e da sociedade (nas suas novas exigências), como elas se apresentam no momento do restauro?

Inicialmente temos que entender que “a arquitetura se atualiza a cada época e momento em que a pessoa a vê” (DOURADO, 2005). O instrumento chave proposto nesta tese para explorar essa questão é a Hermenêutica de base fenomenológica. Por ela compreendemos que há duas leituras para o edifício-patrimônio: aquela que lhe oferece a própria arquitetura do edifício e aquela que o seu *modo* patrimônio lhe adiciona. Ambas têm que ser compreendidas e trabalhadas na restauração arquitetônica de base existencial.

A nossa tese, especialmente quanto às questões culturais que interferem nesse momento do restauro, se funda sobre a noção de *compartilhamento*, conforme trabalhada aqui. Torna-se importante lembrar que um dos parâmetros embutidos na noção de compartilhamento é o de “escolha comum (ou coletiva)”. É ela que permite a sensação de estar juntos (como um acordo: concordar com) e recolhimento de significados compartilhados. Com base nisto, destacamos dois pontos quanto à questão da vertente cultural na preservação de base fenomenológica:

estão as propriedades gerais do espaço concreto e a demanda para uma organização espacial precisa, a qual serve para manifestar de maneira explanatória a função do prédio público.” (NORBERG-SCHULZ, 1983, p. 81).

- O primeiro é que a preservação/ restauro se dá através da *legitimação social em processo dialético*, o que significa que os acordos coletivos devem ser firmados a cada intervenção e que eles são o resultado da própria transformação cultural das comunidades. Essa é a condição que legitima tanto novos usos quanto métodos de intervenção e se mostra constantemente ameaçada pelos grupos de poder (políticos e econômicos) e também pelo primado do método científico (que lhes impõe “verdades” muitas vezes distantes dos desejos coletivos e de diferentes princípios de acordos);
- O segundo, decorrente até mesmo da ameaça acima identificada, pressupõe a necessária compreensão e separação do que são as condições circunstâncias (de grupos econômicos por exemplo) das raízes culturais em mutação. Claro que mesmo essa separação pressupõe acordos coletivos, mas pode influenciar nos métodos de abordagem, tornando indispensáveis as contribuições da filosofia, da crítica e da teoria da Arquitetura.

5. Fenomenologia da preservação e restauro do patrimônio arquitetural

REVISÃO 8.4: No Capítulo 3, dissemos que a Arquitetura nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual e que os espaços criados pelo homem têm significado próprio e, para serem experienciados, necessitam de serem articulados. Arquitetura seria, portanto, o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar (conceito também presente no Capítulo 3, como “estrutura” da forma). É assim que a Arquitetura materializa um domínio ético e incorpora um espaço existencial, materializa as instituições e dá corpo ao incomensurável, o fazendo em um determinado local e criando uma ligação indelével entre instituição e lugar. Como obra de arte, portanto, a Arquitetura “institui um mundo”, portanto condensa significados a partir de sua “coisidade” e de sua “fisicidade” (sua materialidade e lugar). Vimos ainda, no Capítulo 7, que a Arquitetura se diferencia das outras artes visuais em virtude de sua força sinestésica, sua força de compreensão háptica, sua força de diferença de níveis de significação e pela força de nossa capacidade intelectual de organização de totalidades, tendo, a partir disso, quatro elementos fundantes, específicos de sua modalidade artística. Em resumo, a Arquitetura: Possui um triplo caráter: *utilitas, firmitas, venustas*; institui um lugar; possui uma espacialidade sinestésica; condensa significados pela sua linguagem e ordem espacial específicas.

Ao buscarmos a natureza do fenômeno *Arquitetura*, estamos buscando inicialmente compreender aquilo que ela é e, num segundo momento, quando ela se estabelece no *modo* patrimônio, o que essa natureza enseja no processo de intervenção que nela se faz face ao transcorrer da vida.

O entendimento que a Arquitetura “dá corpo ao incomensurável” e “institui um mundo” nos mostra inicialmente a inseparabilidade entre as suas dimensões material e imaterial. No fenômeno da Arquitetura, isto se dá nas suas funções de “corporificação” (de significados) e de “admissão” (de “circunstanciar” a vida). Esses atributos que lhe são inerentes são os que fazem com que possamos realizar nossa existência em uma “paisagem habitada”, esta entendida como uma manifestação da espacialidade característica do ser e da nossa vida⁴⁴. A paisagem habitada traz consigo a marca de quem a habita, sua compreensão do mundo que a cerca e sua maneira própria de responder e dialogar com esse mundo. É portanto objeto de identificação humana por dar corpo a significados existenciais⁴⁵. É por isso que, como vimos marcando, Arquitetura não é imagem⁴⁶ porque ela não representa, ela *é*⁴⁷. E o que ela *é*? É a maneira de o homem ser no mundo, a qual se dá de forma estruturada, materializada pela Arquitetura, fazendo a vida visível⁴⁸, pois a espacialidade, por ser concreta e não abstrata, necessita ser estruturada para que a vida se realize. A Arquitetura, portanto, dá corpo também à vida.

Para Norberg-Schulz, “habitar consiste em ‘preservar’ os fundamentos⁴⁹, o que, em geral, significa ‘manter os fundamentos onde os mortais ficam: nas coisas’.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, P. 170). A afirmação do autor cria uma ponte fundamental entre habitar e preservar, mostrando que, para habitar, o homem precisa

⁴⁴ “Qualquer lugar em qualquer nível deve possuir uma qualidade figurativa, não apenas como forma edificada, mas também como um vazio que admite a vida e cria a manifestação da imagem da espacialidade do mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126).

⁴⁵ “O mundo que se recolhe de uma obra de arquitetura é, então, uma ‘paisagem habitada’, isto é, uma paisagem que pode ser ‘compreendida’ como um caso particular da totalidade terra-céu, em relação com os quatro modos do habitar. As obras de arquitetura, nos seus vários níveis ambientais, fazem dessa compreensão um fato concreto. Como coisas, elas preenchem essa função recolhadora através da sua forma corporificada. Em outras palavras, obras de arquitetura são objetos de identificação humana porque elas *corporificam* significados existenciais, tornando o mundo como ele é.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 19).

⁴⁶ Marcamos aqui também a diferença entre a Arquitetura e as outras artes visuais. A Arquitetura é diferente da pintura, por exemplo, pois aparece antes como “coisa” do que como imagem. Ela estrutura o mundo e por isso aparece antes como objeto de identificação. Em certo sentido, a Arquitetura possibilita a vida (existencial), enquanto a pintura representa a vida (imaginário).

⁴⁷ “A poesia fala por imagens, diz Heidegger, e a natureza da imagem é ‘deixar algo ser visto’. A palavra ‘figura’ sugere que a imagem arquitetural aparece como uma forma ou volume concreto, e isto, portanto, a faz pertencer à categoria de coisas. Uma figura possui uma presença concreta e participa da constituição do ambiente. Nós podemos dizer também que as figuras representam uma reconquista de arquétipos perdidos, e colocam a permanência em movimento e transformação.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 30).

⁴⁸ “É o onde, o lugar, que faz a vida visível. Ele fixa ou mantém a vida, no sentido de um registro ou imagem que subsiste, explica e convida.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

também preservar certas constâncias, tanto materiais (a *estrutura* revelada pelas propriedades formais), quanto imateriais (os significados trazidos à luz pelo conteúdo das formas), ou seja, pelo espaço (organização espacial) e caráter (atmosfera)⁵⁰. Espaço e caráter, matéria e significado são polaridades que devem ser abordadas como “constâncias” em um mundo em transformação, sempre dentro das categorias de *coisa, ordem e tempo*.

É assim, em seu modo fenomênico específico que atua a Arquitetura: ela *revela um mundo* pelo recolhimento de significados que ela condensa na sua ordem específica, *cria lugares, possibilita a vida e institui uma “paisagem habitada”*. Esses quatro fundamentos do fenômeno arquitetural configuram a base da abordagem do *restauro arquitetônico de base existencial*.

Pela “*instituição de um mundo*”, no processo do restauro abre-se a necessidade de se investigar além da forma apenas, em como ela se apresenta, os significados que ela corporifica. Como essa atribuição de significados não é uma questão imanente à forma e depende também do fruidor, o mundo instituído tem de ser compreendido na sua temporalidade, através da consciência histórica e da consciência estética.

REVISÃO 8.5: No Capítulo 3 mostramos como “as coisas têm lugar”, através do conceito de “*genius loci*” Assim, a Arquitetura se dá em um lugar e institui um lugar: é fundante (quando ela acolhe, admite e propicia), referencial (quando gera identidade e orientação), constitutiva (compõe a paisagem urbana), conforme vimos no Capítulo 7.

Pela *criação de lugares*, entendemos que a Arquitetura marca sua presença pontuando o mundo. Christian Norberg-Schulz diz que “*a criação de lugares nós chamamos arquitetura*” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 170). Do ponto de vista existencial, o lugar tem referência na condição do homem de ser ele próprio uma “individualidade localizada”, que está centrada espacialmente. Esse centramento, quando fixado (como ocorre no “lugar”), permite a mobilidade do ser sem que isso ofereça perigo à sua

⁴⁹ A seleção de significados segue quatro categorias: *thing (earth)*, *order (sky)*, *character (man)* e *light (spirit)*, as quais vêm do “*fourfold*” heideggeriano. (Conf. NORBERG-SCHULZ, 1994, P. 166).

⁵⁰ “Estrutura e significado são aspectos da mesma totalidade. Ambos são abstrações do fluxo do fenômeno; não no sentido da classificação científica, mas como um reconhecimento direto de ‘constâncias’, isto é, relacionamentos estáveis que se destacam dos acontecimentos mais transitórios.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 166).

identidade. É esse o significado de “assentar”, “se estabelecer” (*settle*), o qual está fundado exatamente na condição humana de permanecer e partir, os quais por sua vez têm a ver com as noções de interior (o mundo “aqui” dentro, que permanece) e exterior (o mundo lá fora, a possibilidade de ir). A Arquitetura encarna esses significados, pois ela “estabelece”, ela “firma”. Mas esse lugar não é um lugar qualquer, pois senão ele não conservaria a identidade e a orientação. Ele é um lugar dotado de personalidade própria, de individualidade. O entendimento dessa importância referencial e dessa personalidade própria, de sua interação com os homens deve ser objeto primordial de investigação na intervenção no patrimônio edificado.

No *propiciar a vida*, a Arquitetura realiza a sua missão. Não há como entender um patrimônio arquitetural desvinculado de seu uso, este na sua acepção maior, não apenas de função utilitária, mas de função qualificada espiritual e poeticamente, afinal, é através da Arquitetura que a vida condensa significados e o homem concretiza sua forma de viver e ver o mundo. As diversas formas que cada edifício assume dependem de sua tarefa específica e essa é uma característica intrínseca do fenômeno arquitetural que deve se realizar em qualquer intervenção que nela se faça.

Ao criar uma *paisagem habitada*, o homem impregna um lugar no mundo de características específicas e de personalidade própria, é espaço onde tem lugar a vida humana, espaço vivido, não abstrato. O edifício é o elemento básico de composição dessa paisagem habitada. Não há, portanto, como desvinculá-lo de seu contexto físico, como se fora um objeto isolado, posto que ele tem a enorme responsabilidade de criar um contexto e fazer o homem se reconhecer nesse lugar.

Esses quatro fundamentos revelam a contextualidade do ato de intervir no patrimônio ao mesmo tempo em que respeitam a individualidade do fenômeno da Arquitetura e do patrimônio dentro da vida. Cabe-nos investigar, a seguir, como esses fundamentos se aplicam à estrutura da Arquitetura, revelada pela sua linguagem e ordem.

Ao intervir em uma obra de Arquitetura, o que, como vimos, é sempre um ato *intencional, não neutro e criativo*, o que está se fazendo, na realidade, é uma reproposição da percepção: um novo objeto que emerge da ação do restauro/intervenção. A força dessa ação é medida pela atenção que se presta ao pré-existente,

reforçando ou destruindo sua presença como espaço existencial. A intenção deste capítulo é trabalhar essa questão e exemplificar com o material colhido na pesquisa nos órgãos de patrimônio, nos exemplos extraídos da prática e em toda a abordagem teórica que vimos fazendo.

REVISÃO 8.6: Ao longo da tese desenvolvemos alguns princípios para o entendimento da Arquitetura no modo patrimônio que convém ser revistos: A Arquitetura/ patrimônio não representa, ela é; a Arquitetura/ patrimônio tem com os homens uma relação cotidiana e presente que se dá pela cura, circunvisão e cotidianidade (Capítulo 1). Por isso preservar significados, significa torná-la sempre presente (Capítulo 6), incorporando a motivação, o *pro-jeto* (Capítulo 1); considerando a permanência e a mudança, a transmissão e a repetição (a mudança é característica do que está vivo), o que se restaura são as possibilidades de significados trazidos à presença pela obra (Capítulo 6). Preservação como abertura: o presente da obra é o que conta e não apenas o seu passado; quando tensionada apenas entre a imagem e matéria, a Arquitetura se perde entre a arte e a arqueologia, afastando-se do que ela é essencialmente, uma obra de Arquitetura, como tal devendo ser examinada (Capítulo 7).

REVISÃO 8.7: Aspecto importante presente recorrentemente nesta tese é a questão da *relação* como superação da dicotomia entre o sujeito e o objeto, as quais foram trabalhadas, entre outras, quanto às seguintes polaridades: Relação *próprio* e *impróprio*: desvelamento, se fazer presente, *pro-jeto*, cura. (Capítulo 1); imanência e relação: Não há imanência histórica e imanência artística, ambas são intermediadas pelo modo pessoal e impessoal, este representado pela transmissão e tradição (Capítulo 5); a presença do sujeito modifica o objeto. Por intermédio de Viñas, abordamos os conceitos de inércia icônica, preconceito histórico, fetichismo material, garantia dos *experts* e percebemos a autonomia do significado (Capítulo 6); a Arquitetura é sempre contextual (quanto ao lugar e ao contexto social, Capítulo 7); a própria base ética evocada como fundamento do restauro é contextual pois diz respeito às relações que se estabelecem *in loco*, remetendo à necessidade de formação (técnica, filosófica, crítica) e ao entendimento do individual na perspectiva do todo como formadores dessa base ética sólida (Capítulo 7).

São formas de relação, a seqüência abertura-vivência-contexto-diálogo (Capítulo 2): abertura da forma (abertura de significados e da singularidade expressiva de cada modalidade da arte); Abertura do tempo (coexistência presente); vivência (co-existência, acontecimento, condensação de significados, intensificação, referência interna com a vida). A experiência vivencial se destaca da continuidade da vida e com ela volta a se integrar; sempre ocorrendo em um contexto relacional. Tem a ver com a idéia da *fenda* desenvolvida neste capítulo; contextos: sócio-cultural (modo impróprio, tradição) e físico. Daí se retirou que o problema central da preservação seria a *transposição de contextos*; diálogo é a forma como o patrimônio se destaca da homogeneidade do espaço-tempo e deixa falar as forças que congrega. Daí a necessidade de se desenvolver uma intervenção crítica.

REVISÃO 8.8: Com relação aos conceitos de *verdade* e *autenticidade*, desenvolvemos os seguintes aspectos:

- Em conseqüência da *abertura* que se dá na pre-sença; não existe uma única verdade, mas várias verdades, as quais se dão no pacto relacional entre o ser e o objeto. Além disso e também por isso mesmo, a significação não acontece isoladamente, mas sempre em um contexto (Capítulo 2);
- A autenticidade está em como a obra se apresenta (em função do que dissemos sobre a obra de arte, que ela não representa, ela é uma verdade) e no seu caráter de abertura. Nesse sentido, a “aura” bejaminiana não estaria em uma suposta “imanência” da obra, mas no seu acontecimento transmitido e intermediado pela tradição. Há varias acepções de “estados autênticos”: original, prístino, pretendido pelo autor, atual. É assim que o entendimento contemporâneo tem trabalhado em uma

noção de autenticidade como sendo uma correspondência entre o objeto material e seu significado. Os elementos da autenticidade, nesse sentido, se apresentam de forma ampliada, incorporando não apenas a matéria e a imagem, mas também idéia e função (Capítulo 5);

- Quando os significados são “selecionados” (por forças econômicas, políticas ou “técnicas”) eles impõem uma “verdade” e diminuem a abertura da obra (Capítulo 5);
- Na discussão entre verdade e leitura, vimos que a idéia de verdade tende muitas vezes a ser confundida com uma suposta objetividade da história e imanência da imagem (Capítulo 5);
- A verdade não é imanente à obra da arte, mas aparece na *relação* (Capítulo 6).

REVISÃO 8. 9: O que seria preservar/ restaurar? Pelo exposto no Capítulo 5, vimos que a preservação *não* é: manter o bem intocado; manter uma suposta matéria “original”; supor uma verdade histórica a ser mantida; recuperar o momento original da criação; atuar só na matéria, sem intervir no imaterial; Por outro lado, no mesmo capítulo, vimos que preservar *é*: manter a existência do bem, na sua capacidade de presença; manter a capacidade do bem de pontuar a existência; manter a capacidade de atração de bem e de, através dele, possibilitar um pro-jeto do ser; manter a abertura de significados; reconhecer a identidade em transformação; conservar o que é estável dentro da mutação; respeitar a expressividade própria da modalidade artística; reconhecer a expressividade do acontecimento arquitetural; possibilitar o acontecimento do mundo instituído pela obra; manter a sua manualidade; respeitar a autonomia da obra.

No Capítulo 3, vimos que as formas de intervenção podem ser de negação ou reforço da ordem instituída pela Arquitetura e que, quando se fala da *firmitas* ou da matéria, é importante estender o conceito de duração da obra além da dimensão apenas física, mas também da imaterial. Toda intervenção em uma dimensão (*firmitas, utilitas* ou *venustas*) significa intervir nas outras.

Pelo exposto, a tarefa do restaurador seria a de garantir a abertura dos significados e a possibilidade de seu acontecimento. A forma não pode ser considerada uma alegoria do que foi, pois ainda é. Preservar atine ao material e também ao imaterial. Cada modalidade de expressão artística, pela sua ontologia própria, precisa também ser abordada de maneira particular. Quanto à Arquitetura, há que se considerar seu significado conferido pela sua maneira própria de acontecer no mundo (imaterial), especificidade artística, uso (Capítulo 3).

No Capítulo 5, discutimos a questão da preservação como co-criação. A preservação seria a manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados, no presente de seu acontecimento. Reforçamos a idéia de manutenção da capacidade fundante da obra, segundo o modo próprio de sua forma de expressão artística. Mostramos ainda que, para a fenomenologia, não há a separação entre instâncias estética e histórica. Três pontos se colocaram como importantes questões da preservação/ restauro: permanência (congelamento), continuidade (sempre íntegra) e conhecimento (verdade). Sobre esse tema, através do que chamamos “Paradoxo da redoma”, mostramos, no Capítulo 6, que não há conservação sem sua utilização. A conservação, portanto, não é neutra e restaurar é refazer, é intervir.

Ainda no Capítulo 6, discutimos criticamente as tendências do restauro centrado na imagem. Mostramos que, para Brandi (que centra seu pensamento no objeto e na imagem), a imagem era abordada mais de maneira contemplativa do que fenomenológica (apesar de não parecer assim em uma primeira leitura de seus ensaios) e que, para ele, restaurar era recuperar a forma (pois é nela que se encontra a realidade pura). Discutimos ainda as tendências do restauro hoje: através das cartas internacionais e das críticas às elas, identificando três principais tendências: a “central” (restauro científico/ crítico), a de “pura conservação” e a de hiper-manutenção.

Dessas constatações, retiramos que o que se restaura é (Capítulo 6): a *aletheia* da *aletheia*: o restabelecimento da verdade. A função do restauro é permitir a abertura da pre-sença, apresentar o ente ao ser; permanência e mudança: a restauração nunca é neutra; preservar significados, torná-la presente; a mudança é característica do que está vivo; mudar o tempo de duração da peça; recuperação da potencialidade de desvelamento da verdade. Não há como restaurar uma suposta dimensão atemporal da obra, posto que isto ela nunca teve. Recompôr uma obra de arte é restabelecê-la no ciclo da temporalidade.

Identificamos como pressões para a transformação: mudança de uso, mudança de significado simbólico, mudança de relações físico-espaciais e colocamos (Capítulo 7), quanto à especificidade da Arquitetura, que o que nela se restaura é: espaço preenchido e articulado, com seus usos específicos; tem missão no uso (tarefa arquitetônica) e na referência ao passado (mediação entre passado e presente); a tríade arquitetural; pela postura existencial, temos que o lugar não é moldura, mas centro condensador de significados.

5.1.A ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DO ESPAÇO

Como vimos anteriormente, a Arquitetura “corporifica” e “admite”: é o lugar de a vida ter lugar. Mas para corporificar e admitir, é preciso estruturar o espaço, a partir de elementos existenciais que o materializem. Inicialmente o espaço é caracterizado como um “contenedor da vida” (“*being within*”) ⁵¹.

REVISÃO 8.10: No Capítulo 1, vimos que a espacialidade conforme vivida pela *pre-sença* se dá em um mundo pré-estruturado pela nossa condição existencial, vertical, direcionada e individual. No Capítulo 2, falamos sobre a não neutralidade do espaço por ser ele um campo de possibilidades, percebido como significativo (o que reforçamos no Capítulo 3 ao dizer que, apesar de sua imaterialidade assim o fazer parecer, o espaço não é um “nada”). Para que essas propriedades aconteçam de forma intencionada, o homem precisa ordenar o espaço e lhe fazer reconhecível (através das funções de *abrigar, centralizar e condensar*).

O espaço existencial é, portanto, diferente do espaço geométrico e do espaço pictórico. O espaço geométrico é antes entendido do ponto de vista da abstração e sua ordem é matemática, portanto antes um modelo da realidade do que ela própria. O espaço existencial não é vivenciado dessa forma pois dois pontos no espaço não têm a mesma qualidade dependendo da carga simbólica e da relação corporal que temos com cada um deles. Não é também um espaço pictórico que remete à virtualidade da experiência espacial, mas um espaço sinestésico concreto⁵². São, portanto, elementos constituintes básicos do espaço existencial, o *lugar*, o *caminho* e a *envolvência*.

⁵¹ “De início, o espaço é experimentado como um senso genérico de estar dentro, e somente através de um conhecimento mais profundo ele se desenvolve como uma imagem estruturada e coerente.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 56).

⁵² “Edifícios, portanto, não apenas ganham este ‘diversificado estar-entre’ (*multifarious between*) por causa da sua forma construída, mas também porque eles fazem visualizar as propriedades espaciais de uma dada situação. Qualquer caso de admissão, então, representa um certo modo de estar entre terra e céu.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 25).

O *lugar* é marcado espacialmente pela idéia de “*centro*”. Extremamente correlato à nossa própria presença no mundo (centrado em nós próprios: “*penso logo existo*”) ou como dissemos anteriormente de “individualidade localizada”, o centro é o constituinte básico do espaço existencial. O centro representa aquilo que é conhecido, aquilo que temos referência, aquilo que, cotidianamente vivenciamos. De certa maneira, é assim também percebido o patrimônio: como “centro de referência” (e por isso a sua perda nos desestabiliza) e como “lugar do cotidiano” (e por isso reforçar a presença do patrimônio no contínuo da vida reforça suas propriedades). O centro funda a experiência do dentro e do fora (*envolvência*) e da chegada e partida (o *caminho*). Ao fundar a individualidade, o centro se caracteriza pela forma como o ser se *assenta*, se *eleva* e *como recebe a luz*.

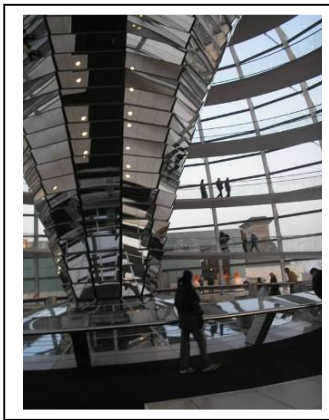


FIGURA 8.4: Lugar e centro: Reichstag (Berlim, Alemanha), Projeto de restauro: A) Norman Foster, 1994-99 (Foto Flavio Carsalade): a intervenção recuperadora do prédio reforça a idéia de centralidade que a cúpula traz consigo. B) Torre no Brügges Minnerwater Park (Foto: Flavio Carsalade): materialização da idéia existencial de centralidade

Caminho (ou eixo) é, portanto, complementar à experiência de centro e se apresenta como uma possibilidade de movimento. Ele é quem institui as direções. Sua característica básica (pela *Gestalt*) é a de *continuidade*, a qual se apresenta como dinâmica e se contrapõe à estaticidade. É daí que surgem as experiências de tensão e ritmo⁵³ e daí também a experiência da sucessão de temas que ocorre nos diferentes percursos que realizamos pela vida⁵⁴. O caminhar é que possibilita a experiência da paisagem habitada e do transcorrer da vida, como contraparte da estaticidade do *lugar*. De certa maneira, possibilita também a experiência da alteridade, através da vivência de diferentes temas.

⁵³ “Em qualquer caso, o movimento ao longo de um caminho se distingue por um certo *ritmo* o qual forma um complemento à tensão conectada com a vertical. Tensão e ritmo são propriedades gerais da orientação humana no mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 24).

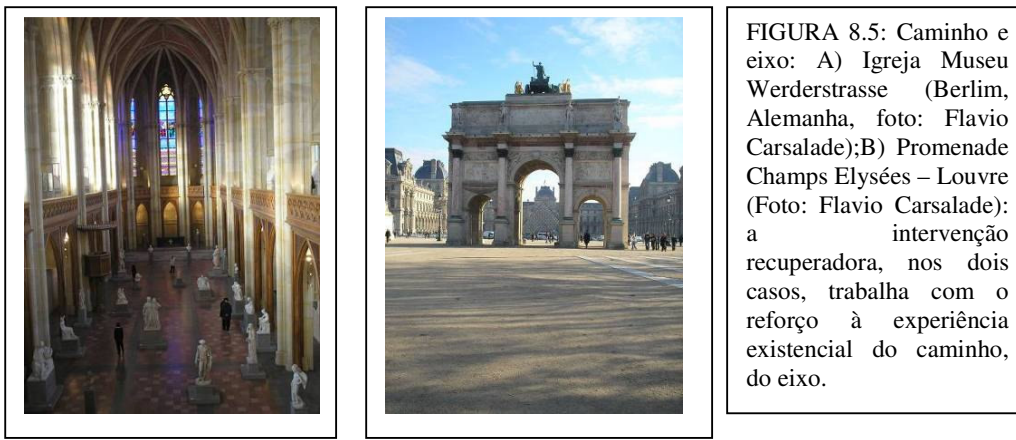


FIGURA 8.5: Caminho e eixo: A) Igreja Museu Werderstrasse (Berlim, Alemanha, foto: Flavio Carsalade);B) Promenade Champs Élysées – Louvre (Foto: Flavio Carsalade): a intervenção recuperadora, nos dois casos, trabalha com o reforço à experiência existencial do caminho, do eixo.

Também como uma complementaridade da experiência de *centro* (como *envolvência*) e do *caminho* (como possibilidade de movimento a partir do centro) aparece a experiência de *região* (ou *domínio*), como sendo o espaço de entorno percebido a partir do centro. O limite entre a centralidade e a região é marcado pela envolvência e pela noção de relação (também propiciada pelo movimento), os quais, por sua vez, instituem a linguagem, pois a linguagem é a maneira como a envolvência se dá e também como nos relacionamos com o domínio em volta. Quando estendemos a nossa experiência de *lugar* para a de *região* (paisagem habitada), esta é muitas vezes percebida como sendo uniforme e possuindo um caráter, uma “atmosfera”⁵⁵.

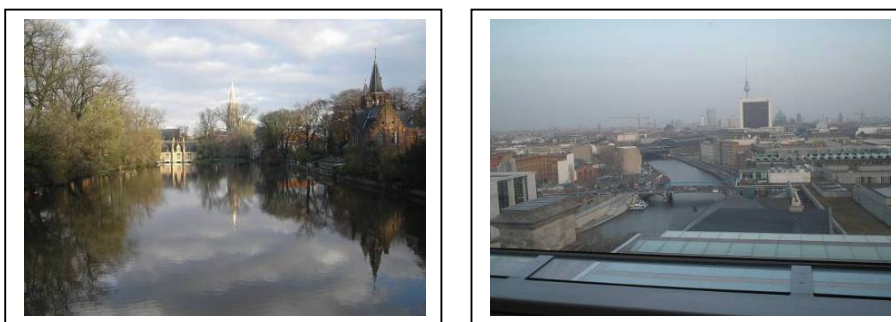


FIGURA 8.6: Região e domínio: A) Minnerwater Park (Brügger, Bélgica, foto: Flavio Carsalade) B) Vista aérea de Berlim (Foto: Flavio Carsalade). Interferir na região é respeitar o *genius loci*.

⁵⁴ “Continuidade, portanto, significa algo mais que sucessão linear; ela também significa que a variedade deve aparecer como variações de ‘temas’ locais cotidianos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 56).

⁵⁵ “Os elementos constituintes de um domínio obviamente possuem tensões e ritmos, mas como tal, o domínio é distinguido por um *Stimmung* ou ‘atmosfera’. Nós já apontamos que a atmosfera é um objeto

Compreender o objeto arquitetural que vai se submeter ao restauro significa saber reconhecer esses elementos constituintes básicos do espaço e identificá-los na obra. Não há como confundir ou deliberadamente tratar um *caminho* como um *lugar* ou ainda destruir a leitura de uma *região* sem subverter a ordem arquitetural preservada no bem. Da mesma maneira, há que se ter uma sensibilidade para o contexto e a atmosfera do lugar onde o bem se instala, sob pena de comprometer seu jogo de relações. Por outro lado, ao se assentar, erguer e receber a luz de uma determinada forma, o bem incorpora sua personalidade e sua existência e esses, mais que detalhes, lacunas ou filigranas formais, são, hierarquicamente, na sua *gestalt*, o que mais contam para a individualidade da coisa manifestada pela Arquitetura.

5.2. ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DA LINGUAGEM ARQUITETÔNICA

Segundo a abordagem de Christian Norberg-Schulz, são elementos da linguagem na Arquitetura: tipos de temas arquiteturais/ elementos típicos (*tipologia*), a forma construída (*morfologia*) e o espaço organizado (*topologia*).

A função da linguagem arquitetônica é dar à construção uma qualidade figurativa (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 120), a presença do ser. Na consistência de sua lógica semântica, os substantivos da linguagem da Arquitetura (abrigados sob o conceito de *tipologia*⁵⁶) podem ser definidos como figuras espaciais com vizinhança concreta (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126). Se por definição, substantivo é o que identifica as coisas, “a palavra que dá nome ao ser”, quando a Arquitetura cria suas “coisas” e, através delas propicia o “habitar” do homem (aqui entendido na sua acepção maior do habitar significativamente de “*Construir, Habitar, Pensar*”), ela faz com que, de fato, o

geral de identificação e compreendemos que a orientação dentro do domínio a qual pertence, completa o ‘ser-no-mundo’ do homem.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 26).

⁵⁶ O conceito de “tipo” é recorrente na literatura especializada. Para Gracia, seria um conjunto de edifícios que apresentam em sua estrutura formal uma série de constantes ou invariantes (GRACIA, 1996, p. 126). Nesse sentido, tem um quê neo-platônico que também se aproxima do entendimento de Quatremère de Quincy (conf. GRACIA, 1996, p. 144), que procurava distinguir tipo e modelo. Para ele, tipo seria menos a imagem de uma coisa a imitar e mais a sua idéia, a qual deveria servir de regra ou modelo. Modelo seria algo que se deve repetir tal qual é, enquanto o tipo poderia gerar obras que não se pareçam entre si: “tudo é preciso e dado em um modelo; todo é mais ou menos vago no tipo”

homem habite na linguagem da Arquitetura, afinal, conforme já nos apontou Heidegger, a linguagem é a “casa do ser”. A *tipologia* diz respeito, portanto, aos modos de habitar e se manifesta como uma imagem ou figura⁵⁷. Essas imagens ou figuras correspondem, portanto, a seres e nomes o que, na Arquitetura remetem a dois tipos básicos: temas arquiteturais (“casa”, “prédio público”, “escola” etc.) e elementos típicos (por exemplo, “torre”, “domo”, “base”, etc. e outros arquétipos). Por extensão, o termo *tipologia* também pode compreender uma especificidade maior da “coisa arquitetônica” como por exemplo a ligação indelével entre a instituição e o prédio que a sedia, o ser específico de uma instituição. A tipologia apresenta, portanto, duas propriedades: a de uma forma reconhecível como uma “coisa” (“thing-like build form”, no original de Norberg-Schulz) e a de um espaço organizado, as quais, juntas, criam aquilo que chamamos de “lugar”.

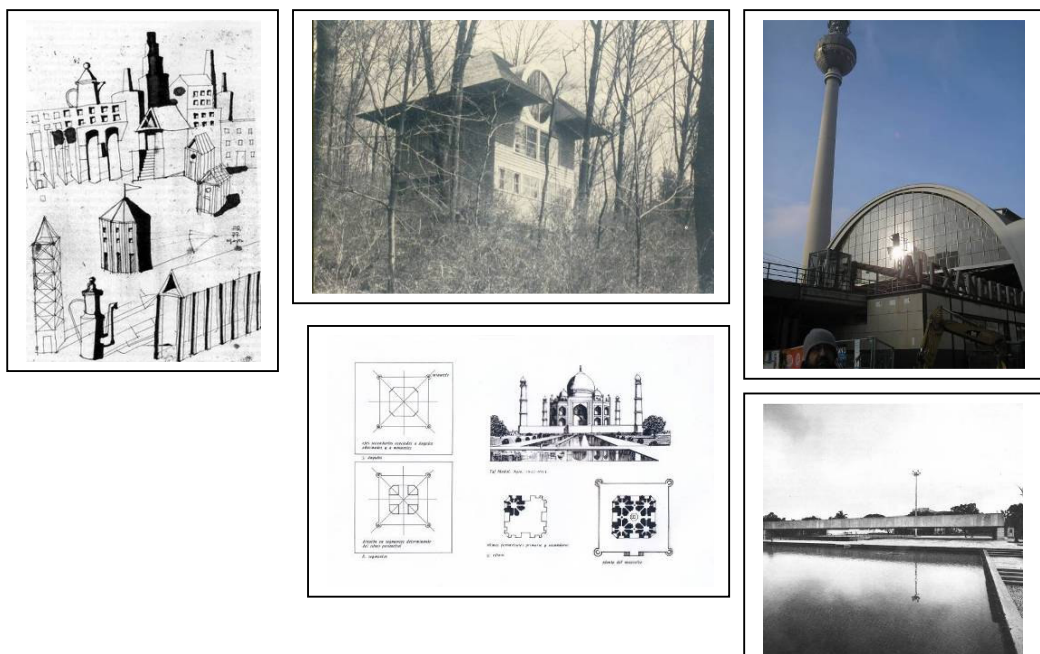


FIGURA 8.7: Tipologia (da esquerda para a direita: Tipos como unidades formais (croquis de Aldo Rossi); Tipo como acontecimento arquitetônico (temas arquiteturais: casa): Residência (Arq. Robert Venturi, fonte: JENCKS, 1980); Tipo como acontecimento arquitetônico (elementos típicos torre e cúpula): Taj Mahal (Fonte: BAKER, 1998) e Berlim Alexanderplatz (Foto: Flavio Carsalade); E) Tipo como “sede do ser” (Kahn): Museu da Escultura (São Paulo), projeto: Arquiteto Paulo Mendes da Rocha (Foto do autor)

⁵⁷ “Para entender a natureza da tipologia, é suficiente se referir aos modos gerais de estar entre terra e céu. Devemos lembrar também que ela sempre tem lugar como ‘algo’. Não nos referimos às manifestações locais e temporais, mas antes às categorias do habitar coletivo, público e privado. Assim, devemos investigar os aspectos do ser-no-mundo coletivo, do estar público no mundo. Evidentemente essas são variações dos arquétipos gerais ou representam escolhas entre eles. A torre, então, é primariamente usada como uma forma pública, enquanto a topologia urbana encerra e serve a coletividade. [...] A

Intervir na tipologia significa, portanto, atuar em dois níveis:

- Em primeiro lugar, reconhecendo a característica individual do “ser” dos elementos arquitetônicos. Uma torre, por exemplo, não pode ser metamorfoseada ou desprovida de sua função existencial, um domo tem que ser reconhecido como tal e uma base não pode perder sua característica de ligação com a terra;
- Em segundo lugar – e esse é o grande problema arquitetônico do restauro – é o reconhecimento do *tema arquitetural em mutação*, posto que em grande parte das vezes, o edifício tem alterada a sua função original. Quando a nova função corresponde à original, a tipologia se mantém e esse problema não aparece. Mas, quando um novo uso se impõe, no processo de restauro, na “*integração pétreia do antes e do agora*”, há que se evidenciar o caráter híbrido⁵⁸ do novo tipo, sem o qual estaríamos deformando o ser que a Arquitetura em um primeiro momento criou.

Se a tipologia se apresenta como o substantivo, a *morfologia*, por sua vez, corresponde ao adjetivo, aquilo que caracteriza o substantivo, é o “como” da forma construída e corresponde à sua articulação formal. Na abordagem existencial da Arquitetura esse “como” se manifesta na maneira do edifício se *colocar (assentar)*, se *erguer* e se *abrir*, ou seja, como ele se *apresenta* entre o céu e a terra. Conforme já discutimos no Capítulo 3, o termo *assentar* tem a ver com a sua relação com a terra, *erguer* tem a ver com sua relação com o céu e *abrir* tem a ver com as suas relações com o ambiente que o circunda. Portanto, *assentar*, *erguer* e *abrir* tem a ver com o tratamento da base, das paredes e do teto, todas possibilitadas pelos limites da forma (e, por conseqüência, com seu contexto):

O estar situado se incorpora através do tratamento da base e da parede. Uma base massiva e côncava une o edifício ao solo, ao passo que uma ênfase na direção vertical tende a fazê-lo “livre”. Verticalmente, linhas que se levantam, e certas formas como uma silhueta serrilhada, expressam uma relação ativa com o céu e um desejo de receber luz. A relação dentro-fora é antes de tudo expressa através do tratamento das aberturas nas paredes. Assim se encontram terra e céu e o modo no qual o homem “está” na terra se incorpora através desse encontro. Mas o encontro de terra e céu não é somente feito manifesto pelas tensões verticais. “Terra” e “céu” também implicam em propriedades concretas como texturas dos materiais, cor e luz. Em geral, a morfologia estuda a estrutura concreta dos

compreensão geral está guardada nos tipos, enquanto o conhecimento circunstancial se expressa pela figura arquitetural concreta, a qual põe o tipo em obra.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

⁵⁸ Segundo o professor de filosofia Charles Feitosa, “o termo ‘híbrido’ significa ‘mistura de espécies diferentes’ e está relacionado com a expressão grega *hýbris* (‘desmedido’, ‘excesso’). O híbrido não é o resultado da fusão de dois diferentes em um terceiro ser, único e homogêneo, mas sim um ser caracterizado pela interferência das diferenças, nas suas tensões e ambigüidades” (nota esparsa).

pisos, paredes e coberturas, ou em resumo, os limites espaciais. O caráter de uma forma é determinado pelos seus limites.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

Essa abordagem dos componentes arquitetônicos tem reflexos profundos no seu entendimento e na intervenção que sobre eles se realizam:

- A base é a maneira como o edifício se relaciona com a terra e, conseqüentemente, com o espaço público em torno. Ao se alterar a base está se modificando também a forma de relação do prédio com seu contexto. O reconhecimento dessa condição é fundamental para que a intervenção tenha o sentido de, por exemplo, magnificar o objeto (se nela se separa o objeto da rua por intermédio de diferentes tratamentos, seja no pavimento do espaço circundante ou no rebaixamento do nível topográfico do entorno) ou de torná-lo contínuo ao plano da vida;
- A aparência a pode ser abordada quanto a dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, é a transição do dentro e do fora e em segundo lugar é maneira como o edifício se mostra. Ao se trabalhar sobre a fachada quanto ao primeiro aspecto, há que se perceber que, na maneira como ela se constitui antes da intervenção, ela propõe uma determinada relação entre exterior e interior que pode é claro, ser negada ou reforçada no momento da intervenção. Independentemente da ação de negação ou reforço, entendemos que o trabalho sobre a pré-existência deve ser norteado pelo respeito a ela e, se por exemplo surge a necessidade de aberturas maiores, há que se respeitar o modo como ela anteriormente propõe suas aberturas, ou seja, neste exemplo, se a parede faz ressaltar a massa, a abertura de grandes panos pode destruir sua “massividade”. Quanto à fachada como “maneira de se mostrar o edifício”, bastante correlata ao primeiro aspecto, há que se compreenderem os elementos arquitetônicos que compõem a morfologia da fachada tais como sua perfuração, seu ritmo horizontal, sua tensão vertical⁵⁹. A alteração nesses elementos não se apresenta como a “*integração pétrea entre o antes e o agora*”, mas como uma destruição dos valores pré-existentes.
- As paredes, elemento primordial da *envolvência* necessária à presença do edifício e à definição do lugar tem também a função de conferir escala⁶⁰. São elas o

⁵⁹ “Os meios usados para colocar essas diferentes interpretações em obra são perfuração (movimento em profundidade), ritmo horizontal (como na ênfase barroca no intervalo central) e tensão vertical (para preparar a explanação incorporada do interior).” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 78).

⁶⁰ “Devemos também dizer que o ‘encorpamento’ tem lugar nos limites os quais definem o espaço onde a vida tem lugar, primeiramente nas paredes. Assim discutimos a parede de um assentamento, as paredes de

componente básico de como a fachada se mostra e de como se dá a envolvimento. Nelas é importante considerar, além da sua forma de abrir, também o seu tratamento plástico muitas vezes associado a alguma ornamentação. Estes, embora não definam o modo de concretização da vida que o prédio faz, contribuem para aprofundar essas relações⁶¹. Apesar de se apresentarem como elementos subordinados, grande parte das vezes atuam no sentido de gerar uma ambiência (como nos *vitreaux* góticos) ou de reforçar mensagens simbólicas ligadas a diferentes períodos históricos (como na ornamentação “republicana” dos prédios da Praça da Liberdade em Belo Horizonte), ou ainda para auxiliar na criação de ritmos e tensões. A consideração dos ornamentos no processo de intervenção, portanto, pode ser trabalhada tanto no âmbito do restauro pictórico convencional quanto no âmbito do restauro arquitetônico;

- A cobertura, além da função de proteção também percebida existencialmente, revela a relação do edifício com o céu e com os homens. Se plana, indica uma relação mais abstrata com o clima (embora em algumas manifestações vernaculares seja um indicativo das condições de pluviometria), se curva incorpora o celeste, se pontuda reforça a ligação terra-céu⁶².

A morfologia, ao qualificar, confere caráter ao ser arquitetônico⁶³. É ela quem define o modo como o edifício se apresenta, característica essencial do bem e que marca a sua maneira de ser-no-mundo, a qual, se modificada ou desrespeitada cria um outro ser.

um espaço urbano, as paredes da casa, e vemos que elas são distintas por certas características. A parede da cidade aparece principalmente como uma silhueta, a parede urbana como uma repetição variada de um ‘tema’, a parede pública como uma ordem cotidiana e a parede privada como uma reflexão relativamente informal de um ‘aqui’ particular.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 117).

⁶¹ “Cimalhas, cornijas e bases também pertencem a esta categoria, na medida em que conferem certos tipos de tratamento às paredes, como as rusticidades. Motivos não são figuras em acepção plena na medida em que eles não incorporam um relacionamento integral entre terra e céu, mas contribuem para dar as figuras superiores o necessário contato com a realidade concreta.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 88).

⁶² “Nós mencionamos também que piso e cobertura têm um papel na definição da forma edificada. Na arquitetura vernacular então, a cobertura usualmente recorta as formas na paisagem, enquanto a cobertura do edifício público atua como um marco simbólico por exemplo, na forma de um domo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 117).

⁶³ “A qualidade figurativa não consiste em invenções excitantes, mas na manifestação das relações básicas entre terra e céu. Devemos distinguir quatro dessas relações. Primeiro, a forma edificada pode se dirigir em direção a ambos, terra e céu, por elementos claramente definidos. Esta é a solução clássica, como exemplificada pela base e cornija do templo grego. Segundo, a forma pode ter uma terminação ‘livre’ abaixo e acima. Esta é a solução romântica, como exemplificada por vários castelos medievais e por edifícios modernos ‘orgânicos’. Terceiro, a forma pode ter uma clara base mas uma terminação livre em direção ao céu. Esta é a relação característica de Praga, mas também da arquitetura de ‘plataforma’ de Utzon. Quarto, a forma pode crescer livremente além do solo mas ter uma terminação superior simples e

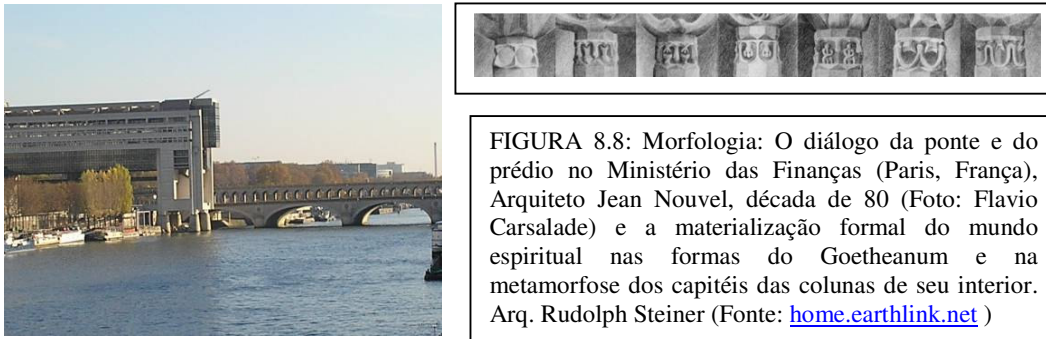


FIGURA 8.8: Morfologia: O diálogo da ponte e do prédio no Ministério das Finanças (Paris, França), Arquiteto Jean Nouvel, década de 80 (Foto: Flavio Carsalade) e a materialização formal do mundo espiritual nas formas do Goetheanum e na metamorfose dos capitéis das colunas de seu interior. Arq. Rudolph Steiner (Fonte: home.earthlink.net)



FIGURA 8.9: Acertos e desacertos: Diálogo das formas entre o edifício antigo e o novo na Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG, projeto: Arquiteto Gustavo Penna) e a nova escada de incêndio e o engrossamento da linha plana das lajes para melhorar a drenagem rompem com toda a intenção de leveza conseguida no projeto original de Eduardo Mendes Guimarães para o edifício da Reitoria da UFMG (Belo Horizonte, MG)

A *topologia* se refere à ordem espacial⁶⁴, à sintaxe da Arquitetura. Seus constituintes básicos são *centro*, *caminho* e *domínio* (ou região)⁶⁵, os quais correspondem à nossa relação existencial com o espaço. Essa relação topológica com a espacialidade, conforme vimos anteriormente, é confirmada pelos estudos de Piaget (para quem a

direta. Esta é a solução mais usada no classicismo romântico dos países nórdicos, bem como em alguns edifícios modernos, como La Tourette de Le Corbusier. Em todos os quatro casos, o estar-entre humano se torna parte de um tema figurativo significativo o qual define um modo de ser entre terra e céu.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p 122).

⁶⁴ “*Tipologia* concerne à ordem especial, e é a obra particular da arquitetura, concretizada como ‘organização espacial’. O termo ‘topologia’ foi escolhido para indicar que o espaço arquitetural deriva do lugar (do grego: *topos*) mais do que de alguma espacialidade abstrata e matemática.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

⁶⁵ “E, de fato, a história da arquitetura mostra que os edifícios públicos geralmente se baseiam em modos fundamentais de organização, tais como centralização, axialidade, e planta em malha.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 79).

forma básica de compreensão do espaço não é geométrica) e segue as conclusões da *Gestalt*, com grande proximidade com sua própria terminologia: *cluster* (proximidade), *row* (linha contínua), *enclosure* (em torno a um espaço). Como são encontrados na natureza, em geral espaços topológicos não possuem nenhuma ordem pré-definida: dessa disposição inicial extraímos significados pessoais os quais são intermediados pela cultura. Ou seja, a cultura, a partir de nossas predisposições existenciais básicas, as reúne em uma ordem significativa. O mesmo fenômeno acontece na apreensão do fenômeno arquitetural, o qual também se dá pela interação desses três elementos básicos em um todo significativo estabelecido em acordos coletivos⁶⁶, ou seja, ao propormos os nossos próprios espaços, também lançamos mão da cultura, nesse caso, impondo uma ordem ao lugar natural. Considerando o duplo caráter da linguagem, de propiciar a cultura e de fundar o ser através de seu nome, temos que a ordem arquitetural propiciada pela topologia é também linguagem arquitetural.

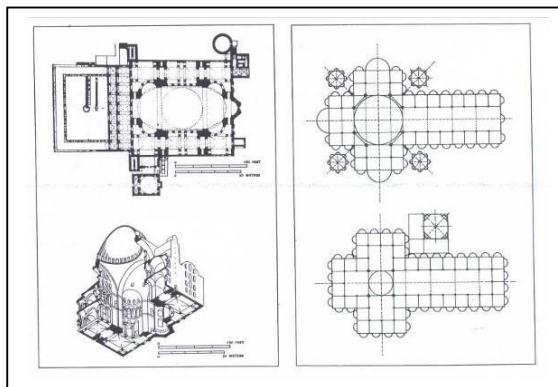


FIGURA 8.10: Topologia (espaços centrais e longitudinais em Hagia Sofia, S. Spirito e Catedral de Sofia, conforme NORBERG-SCHULZ, 1993)

A organização espacial depende de uma boa definição dos elementos⁶⁷. Para essa boa definição concorrem importantes princípios da *Gestalt* como “fechamento” e “relação

⁶⁶ “Porque então encontramos tantas disposições geométricas na história da arquitetura? A razão é que, evidentemente, um certo ‘acordo’ foi imposto na situação. Um padrão geométrico implica em centros e caminhos claramente definidos e assim numa forma compartilhada de vida. O que é assim perdido é a forma básica de encontro; o estar junto coletivo torna-se uma ordem pública, e o assentamento a expressão de uma escolha cúmplice. Esta escolha entretanto, é usualmente não arbitrária, mas representa um mundo pré-concebido, onde a natureza tanto quanto o homem estão compreendidos. Em geral, podemos dizer que o assentamento vive na tensão entre encontros como simples estar juntos e se manifestar em acordos escolhidos ou impostos. Desde que ambos aspectos são estruturas existenciais fundamentais, qualquer assentamento deve possuir tanto formas topológicas quanto geométricas de organização espacial.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 42).

⁶⁷ “A organização espacial implica na composição de elementos espaciais. Um elemento espacial pode ser qualquer tipo de fechamento delimitado pelos limites construídos ou sugeridos. Para se tornar parte de

figura-fundo”. Claro que esses dois princípios são complementares, pois um “fechamento” sempre se dá em relação a um contexto onde “se está”. No entanto, é importante ressaltar aqui os aspectos do “fechamento” que fazem com que o ser seja compreendido como um “indivíduo”, o qual também enseja as noções de individualidade, unidade e totalidade. Aqui, no entanto, há que se considerar que a unidade e a totalidade são antes instrumentos para a afirmação da individualidade do que entidades em si. Essa distinção é importante pois, existencialmente, o ser não perde sua individualidade se vê a sua unidade ou totalidade comprometida pela falta de uma de suas peças. Um homem não deixa de ser ele próprio se lhe falta um braço ou uma perna, ou se se submete a uma cirurgia reparadora. Da mesma forma, ao contrário do que supõe a “integridade albertiana”, na abordagem do restauro arquitetônico de base existencial, não é a perda de um elemento que vai comprometer a manifestação do indivíduo arquitetônico. O grande cuidado ao qual a abordagem existencial remete, no processo de restauro, é a de não se ocultar o indivíduo ou alterar a sua manifestação individual. Afinal, faz parte da individualidade do ser no tempo, a sua transformação, não a sua perda. Os limites dessa transformação são o difícil patamar que a preservação nos coloca. O que aqui se apresenta diferentemente das abordagens tradicionais é que a essência do indivíduo arquitetônico, ontologicamente, não está apenas na forma, mas na conjugação de uma série de fatores que envolvem os três aspectos da linguagem arquitetônica (tipologia, morfologia e tipologia), suas três dimensões (*utilitas, firmitas, venustas*) e também a sua dimensão imaterial. Dissemos anteriormente que, além da localização, a corporificação de um lugar é definida pela sua configuração espacial geral e articulação caracterizadora. Essas propriedades acabam por definir uma hierarquia do que se pode alterar (por exemplo, espaços internos pouco significativos, detalhes, até, por último, essas estruturas). Quando se restaura apenas a imagem essas questões não ficam claras.

O outro aspecto importante da distinção *gestaltiana* é a “relação figura-fundo” que remete à idéia de contexto. Como vimos anteriormente, o “contexto” existencial é diferente do “entorno” brandiano ou giovannoniano. Odete Dourado (DOURADO, Notas de aula, 2005) parte do entendimento de que a cidade apresenta um equilíbrio

uma composição, entretanto, ele tem de possuir uma forma própria definida.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

sempre instável - posto que a cada vez que se constrói um edifício, se reconstrói formalmente a cidade – para instituir a compreensão da “ressonância” de um edifício na cidade. Para ela, se tudo existe de uma forma relacional, integrada, a presença de um edifício se propaga na vizinhança e, portanto, restaurar seria recuperar também a dimensão contextual do edifício para que esses “elos” entre ele e o lugar voltassem a acontecer.

A consideração topológica faz com que também entendamos por que nossa dupla condição existencial e cultural estabeleça diferentes conotações em diferentes situações espaciais. A correta compreensão desses fatos faz com que, no processo de adaptação para novos usos, não invertamos focos ou diferentes significados atribuídos a diferentes posições no espaço. Certos lugares estão em nível inferior, como uma arena, por exemplo, porque “precisam” estar em níveis inferiores e outros espaços estão em nível superior, como um altar, por exemplo, porque “precisam” estar em nível superior. No primeiro caso, o da arena, a questão não é apenas de visibilidade, mas também relacionada à maneira de participação popular (é importante que o público também se veja, diferentemente dos grandes shows de rock onde além da visibilidade o que importa é a noção de “multidão”) e no segundo caso, o do altar, ainda que pequena, a diferença de nível entre o altar e a nave remete à sacralidade (algo “superior” ao campo do cotidiano dos homens)

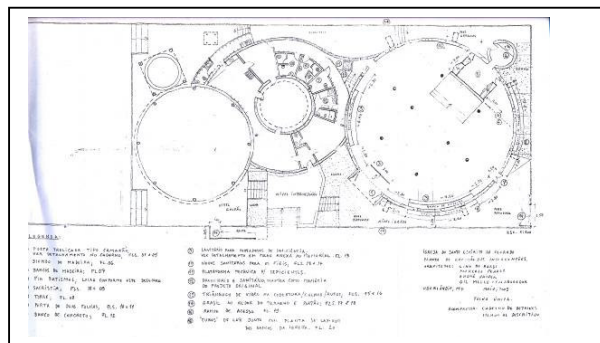


FIGURA 8.11: Igreja Espírito Santo do Cerrado: Lina quis subverter a idéia tradicional de sacralidade como algo superior e rico trazendo-a ao homem através dos materiais e configuração topológica (Foto: Flavio Carsalade e desenho: Marcelo Ferraz)

A ordem arquitetural, fundada na linguagem específica da Arquitetura, pressupõe uma *estrutura perceptiva* e uma *organização topológica*⁶⁸. Entendemos por *composição* o estabelecimento dessa ordem através da articulação dos elementos da linguagem arquitetônica⁶⁹. A composição é sempre contextual, referindo-se duplamente à instituição que pretende dar corpo e ao lugar onde se instala. A sua estrutura perceptiva e sua organização espacial respondem a essas duas demandas além, é claro, da demanda interna de seu autor. A composição traz consigo portanto, uma visão de totalidade quer seja referente às demandas, quer seja com relação aos seus elementos compositivos, os quais se articulam segundo determinadas intenções. Segundo Christian Norberg-Schulz, a composição arquitetural se faz a partir de três princípios:

- **Proporção:**

Primeiramente, qualquer composição deve levar em consideração as diferenças entre horizontalidade e verticalidade e conceber a figura em termos de ritmos e tensões ou, em síntese, proporções. Assim a parede pode “falar” da vida com a qual se relaciona, bem como a admissão horizontal das ações e a incorporação vertical dos caracteres. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

Interferir na *proporção* significa reconhecer quais são as relações propostas na pré-existência para que essa interferência não a negue, mas antes dialogue com ela;

- **Hierarquia:**

Em segundo lugar, a composição deve ser hierarquizada, até porque qualquer situação consiste de elementos principais e subordinados. Uma entrada principal, então, é mais importante que uma janela em uma série, uma ordem de colunas é mais importante que o fundo no qual ela aparece. Uma das razões pelas quais tantos edifícios do período histórico do final do século XIX aparecem como confusos está no fato de que todas as partes tiveram a mesma importância. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir no edifício significa compreender a hierarquia de seus elementos compositivos, entendendo que ações sobre elementos hierarquicamente inferiores são menos impactantes do que aquelas realizadas sobre elementos estruturantes;

- **Identidade estrutural:**

Em terceiro lugar, a composição deve possuir identidade estrutural, real ou fictícia. Assim, ela deve ser concebida como tendo uma linguagem de massa ou de esqueleto ou

⁶⁸ “Sua planta pode por exemplo, ser um quadrado, um retângulo, um círculo, ou um oval. Tais unidades geométricas não apenas têm um contorno definido mas também contêm um ‘esqueleto estrutural’ invisível de centros e eixos o qual torna possível serem ajuntados ‘organicamente’. Um eixo organizador, então, não é sempre superposto sobre a planta, mas pode pertencer aos próprios elementos espaciais, e um centro não é necessariamente introduzido como uma figura ‘estranha’, mas existe potencialmente como uma parte do esqueleto estrutural. Considerando que qualquer forma geométrica contém eixos que correm em várias direções, as possibilidades de composição são numerosas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 124).

⁶⁹ “A composição de elementos usualmente depende de uma ‘visão’ abrangente em uma figura imaginada que determina a solução.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

uma combinação de ambas. Uma forma edificada sempre tem uma “base” estrutural até porque a estrutura como tal apresenta a relação entre acima e abaixo, a qual exprime a força da gravidade. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir na identidade estrutural significa estar atento ao modo como o edifício se apresenta. Qualquer choque na sua identidade estrutural pode significar um novo objeto e não um diálogo temporal.

Finalmente, quanto à ordem, há que se reconhecer também seu método compositivo. Christian Norberg-Schulz reconhece dois: por adição e por divisão⁷⁰. No método aditivo se reconhece a individualidade de elementos que se somam para formar um todo, quase como partes autônomas, enquanto no método compositivo por divisão é o todo que enseja as partes⁷¹. A análise dos métodos compositivos nos mostra que o entendimento ontológico do fenômeno arquitetural pressupõe uma epistemologia própria no seu trato que se estende, á claro, inclusive à sua manifestação no *modo* patrimônio. Não há como lidar com o restauro arquitetônico sem um profundo conhecimento de teoria *da* Arquitetura e de seus processos formativos.

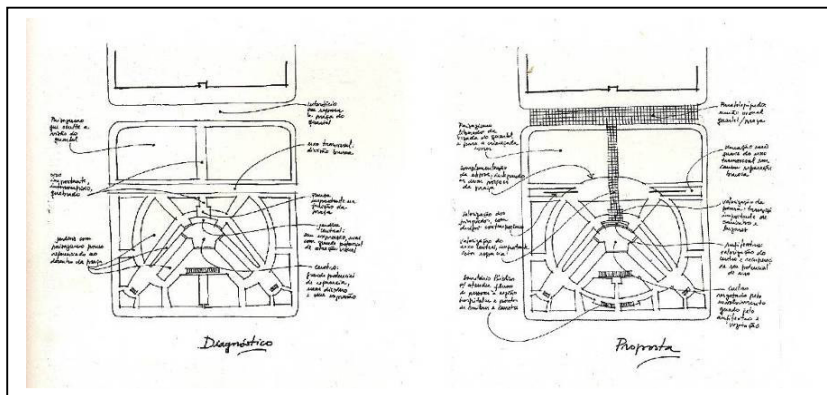


FIGURA 8.12: Restauro da Praça Floriano Peixoto (B. Horizonte/ MG. Arquitetos: Antônio de Pádua Fialho, Flavio Carsalade, Paulo Henrique Lopes, 1996): respeito à estrutura espacial instituída pela ordem arquitetural.

⁷⁰ Não confundir com as formas subtrativas e formas aditivas de CHING, 1982. Embora a “forma aditiva” de CHING se pareça com o método aditivo de NORBERG-SCHULZ, a forma subtrativa de CHING diz respeito a uma forma que parece ter “perdido” um pedaço, enquanto o método de divisão de NORBERG-SCHULZ diz respeito à sub-divisão de uma totalidade percebida como tal.

⁷¹ “Enquanto os edifícios da Renascença podem ser entendidos como uma adição de elementos espaciais relativamente independentes, o Barroco privou as partes de sua independência dando a elas uma forma que parece sem sentido isoladamente. Na arquitetura barroca, a totalidade é por assim dizer dada anteriormente e só depois ‘dividida’. É portanto, também possível criar elementos que participam de uma seqüência espacial ou de grupo interdependente, por exemplo, deixando-os alternativamente contrair e expandir, um método que nós encontramos nas obras de Borromini, Guarnini e seus seguidores. Outra possibilidade é fazer dois elementos distintos se interpenetrarem, enquanto uma zona ambígua é formada a qual, ao mesmo tempo pertence a ambos os elementos. Conhecemos também totalidades que exibem uma certa articulação, mas onde é difícil ou impossível reconhecer os elementos. Nesses casos podemos dizer sobre uma ‘fusão’. Parece portanto correto expandir o conceito de ‘divisão’ para incluir ‘pulsção’, ‘interpenetração’ e ‘fusão’, e de agrupá-los todos juntos sob o termo ‘integração’.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 124).

5.3. ABORDAGEM QUANTO AOS MODOS DO HABITAR

Christian Norberg-Schulz identifica, em “*The Concept of Dwelling*”, quatro modos de habitar: *Assentamento*, *Espaço Urbano*, *Instituição* e *Casa*. Cabe examiná-los face à importância que cada um desses modos apresenta para o restauro arquitetônico. O simples fato de se reconhecer quatro modos diferentes da manifestação arquitetural nos leva à suspeita de que também para cada um deles cabe uma abordagem específica e diferenciada.

O *assentamento* (*settlement*) diz respeito ao habitar no espaço “natural” e como o homem responde a ele. O assentamento humano principia, portanto, com o reconhecimento do lugar natural e da sua forma de ser, como um lugar em que céu e terra estão profundamente interligados criando uma totalidade indiferenciada. Como vimos anteriormente, o homem responde ao lugar natural, adaptando-o ao seu modo. No *modo assentamento*, a *tipologia* cria o lugar individualizado⁷², a *morfologia* “condensa” o caráter local em uma imagem preta de significados e a *topologia* dá legibilidade ao lugar. Construir o novo num contexto existente é sempre uma forma de novo *assentamento*. Pressupõe reconhecer as características tipológicas, morfológicas e topológicas da pré-existência, aquilo que lhe confere caráter e nela atuar. Não há intervenção que se faça que não altere o contexto.

⁷² “No passado, entretanto, os lugares eram entendidos como ‘coisas’, possuindo tanto características gerais como individuais. Assim eles eram reconhecidos como objetos de identificação humana, ou espaços de habitação, no verdadeiro sentido da palavra. Este fato é claramente revelado pelas *vedute*, as quais ilustram as topografias antigas [...]. Em geral, as *vedute* tinham o propósito de agarrar a essência do lugar e fixar a sua qualidade em uma imagem característica..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 45).



FIGURA 8.13: Interferência no settlement: Rua em Brúgges, Bélgica (Foto: Flavio Carsalade) e o Instituto do Mundo Árabe, Paris, França, arquiteto Jean Nouvel, 1987: tentativas de manutenção do espírito do lugar. A primeira exagera nas proporções, enquanto a segunda mentem a escala e as definições da morfologia urbana parisiense.

O *espaço urbano* revela as dimensões existenciais do encontro e da escolha⁷³, em suma: o *compartilhamento*. Estes conceitos são importantes para a questão patrimonial pois sugerem a relação entre o individual e o coletivo, o modo próprio e o impróprio. A paisagem urbana é o encontro de individualidades que interagem em um modo social. Ela é o resultado do *encontro* desses indivíduos que, conjuntamente, escolhem uma forma da cidade se apresentar fazendo, então, que paisagem urbana seja única para cada lugar. Esses significados impregnados na paisagem urbana constituem o “*urban gathering*” como uma interpretação do *genius local* (que por sua vez é como o homem visualiza o mundo e o constrói na sua particularidade)⁷⁴. Atuar na paisagem urbana significa reconhecer o caráter de cada lugar e, embora essa ação seja localizada na maior parte das vezes por iniciativas individuais, ela se dá na perspectiva do todo. No *modo espaço urbano*, intervir quanto à *tipologia* significa reconhecer a imagem da cidade. Quanto à *morfologia*, atuar aí significa identificar a sucessão dos vários temas urbanos, a continuidade das “paredes” que proporciona a silhueta urbana, a hierarquia de seus espaços⁷⁵. Na *morfologia*, alguns pontos se destacam como “cruzamentos”⁷⁶ e

⁷³ “Encontro e escolha são, portanto, as dimensões existenciais da cidade. Através do encontro e da escolha nós ganhamos o mundo e, lembrando as palavras de Wittgenstein: ‘Eu sou o mundo’. Quando nós temos um mundo, nós habitamos no sentido do que ganhamos uma identidade individual dentro de um companheirismo complexo e frequentemente contraditório.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

⁷⁴ “Em geral, podemos dizer que os significados que são conferidos por um lugar constituem seu *genius loci*” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 170).

⁷⁵ “Densidade, variedade e continuidade são propriedades gerais. Para entender a forma urbana, eles devem estar relacionados aos tipos primordiais de espaços urbanos, os quais, baseados no que foi dito

“praças”, estas, muitas vezes, recolhendo os significados que dão personalidade à cidade⁷⁷. Os limites da *morfologia* do espaço urbano são o céu (superior) , as paredes (limites verticais representados pelo casario) e o chão (limite inferior representado pelo pavimento das ruas). Quanto à *topologia*, seus elementos são a sucessão de micro-cosmos (as coisas que, em série, se nos apresentam) e de marcos urbanos (conforme já detectava Kevin Lynch). Nos termos da *Gestalt*, o domínio é em princípio um domínio (*cluster*), a rua uma seqüência (*row*) e a quadra um fechamento (*enclosure*) (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 66)⁷⁸.

PARALELO 8.2: DIRETRIZES DE PROTEÇÃO DOS CONJUNTOS URBANOS TOMBADOS DE BELO HORIZONTE

(Trabalho realizado pela PRAXIS Projetos e Consultoria Ltda., com consultoria de Flávio de Lemos Carsalade)

A) METODOLOGIA

A metodologia adotada para a definição de mecanismos de proteção dos conjuntos urbanos tombados de Belo Horizonte buscou reconhecer as suas características materiais e imateriais, de maneira a balizar a sua dinâmica através de diretrizes de proteção. Quanto aos elementos físicos foram observados, por exemplo: a altimetria dos imóveis existentes, afastamentos frontais e laterais e os usos neles instalados. Quanto à imagem urbana, foram registrados os elementos notáveis da paisagem em cada conjunto, tais como eixos, visadas e perspectivas, marcos referenciais e âncoras, sendo estes últimos caracterizados pelo seu poder de polarização exercido sobre a população em geral e de outros aspectos diferenciais que lhe conferem identidade. Quanto aos elementos imateriais: foram identificadas as diferentes formas de apropriação dos espaços e de unidades espaciais definidas pela prática coletiva de seus usuários (“pedaços, manchas, pórticos e trajetos”), baseada em uma leitura antropológica do espaço urbano (conforme o Professor José Guilherme Cantor Magnani).

Com base nas informações coletadas, os conjuntos urbanos foram caracterizados quanto ao uso, ocupação, imagem urbana e apropriação dos espaços. Identificadas as principais características que conferem identidade a cada um deles, definiu-se o que se convencionou chamar “argumento do conjunto”, reunindo elementos considerados fundamentais para a constituição do patrimônio cultural a ser protegido e valorizado.

A definição de diretrizes e escolha dos instrumentos adequados a cada um dos conjuntos urbanos deu-se, ainda, a partir da confecção de um mapa síntese no qual todos os condicionantes para a proteção aos bens tombados e de interesse cultural foram cruzados com situações consolidadas e tendências de uso e ocupação do solo, aspectos mercadológicos e legais, dentre outros fatores que concorrem para a formação do espaço construído da cidade.

B) EXEMPLO: CONJUNTO URBANO DA RUA DOS CAETÉS

sobre centro e caminho no primeiro capítulo, podem ser definidos como *praças e ruas*.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 55).

⁷⁶ “A interseção de ruas, ou cruzamento, é de particular interesse no espaço urbano. Primeiramente ela implica numa possível mudança de direção, isto é, um tipo de escolha mais geral. Depois, ele amortece o movimento contínuo da rua..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 60).

⁷⁷ “Em qualquer caso a praça preenche a função caracterizadora do assentamento. Ela representa o significado de estar juntos, fato que é provado pela raiz comum das palavras inglesas ‘town’ e ‘tun’, esta última denotando o pátio de uma fazenda nas línguas escandinavas .” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 61).

⁷⁸ “Todos reconhecemos neste ambiente urbano um alto grau de congruência formal, apesar de tratar-se de um cenário com intervenções individualizadas e distanciadas entre si historicamente. Todas apresentam, todavia, a aceitação da lógica superior do contexto.” (GRACIA, 1996, p. 80).

Estes quarteirões correspondem em quase sua totalidade à zona concebida no plano original de Aarão Reis como área de concentração de atividades comerciais, sendo uma das primeiras regiões da cidade a serem ocupadas e consolidadas. O conjunto destaca-se pela grande variedade de tipologias de edificações comerciais e de serviços cujas soluções e estilos arquitetônicos testemunham diferentes fases da evolução urbana de Belo Horizonte (a grande maioria constituída por edifícios de até quatro pavimentos, construídos nas décadas de trinta e quarenta, de inspiração *art-déco* e neoplasticista). Em meio à altimetria predominantemente horizontal que caracteriza o conjunto destacam-se também exemplares dos primeiros prédios comerciais verticais, tendo em comum com os anteriores o uso comercial no andar térreo e salas nos demais pavimentos.

Apesar de a diversidade tipológica ser uma das características marcantes deste conjunto, tendemos a percebê-lo como predominantemente homogêneo. Esta homogeneidade que lhe é atribuída deve-se principalmente aos seguintes aspectos:

- Concentração de usos comercial e de serviços, com predominância de estabelecimentos de comércio popular e de miudezas;
- Concentração de estabelecimentos de hospedagem, bares e restaurantes populares justificados pela proximidade das Estações Rodoviária e Ferroviária do centro comercial tradicional da cidade, fazendo da região local preferencial tanto para pessoas vindas do interior para compras e outros serviços quanto para populações de bairros da periferia em busca de lazer e diversão;
- Apropriação dos espaços predominantemente por população de baixa renda com destaque para usuários de transporte coletivo. O grande número de transeuntes, vendedores ambulantes, pontos de ônibus e mercadorias expostas nas calçadas conferem ao conjunto caráter de mercado;
- Volumetria horizontal do conjunto marcado pela predominância de construções de até quatro pavimentos, desprovidas de recuos frontais e laterais e com altas taxas de ocupação (em torno de 80% dos lotes);

São seus principais “pedaços”:

- Pedaço da Rodoviária: localizado nos primeiros quarteirões da Avenida Oiapoque e ao longo da Rua Curitiba, concentra atividades e transeuntes polarizados pela estação rodoviária;
- Pedaço da Rua Guaicurus: desenvolve-se ao longo desta via e de suas transversais principalmente a partir da Rua Rio de Janeiro. Neste trecho convive o comércio atacadista, funcionando em galpões e em andares térreos e edificações utilizadas como casas de prostituição, e hotéis de alta rotatividade nos pavimentos superiores;
- Pedaço da Avenida Santos Dumont: além dos estabelecimentos comerciais típicos da Rua dos Caetés que se estendem ao longo desta via e transversais, destaca-se a grande concentração de pontos de ônibus e camelôs agravando o congestionamento das calçadas;
- Pedaço das ruas Tupinambás e Rio de Janeiro: estas ruas, nos trechos correspondentes ao conjunto, tiveram seu espaço quase totalmente apropriado por pedestres, o que é possível devido ao trânsito restrito ao nível local. À noite, devido à ausência de usos que propiciem alguma animação, tornam-se locais desertos e propícios à marginalidade;
- Pedaço da Avenida Amazonas: esta avenida constitui-se numa das principais vias de aproximação da Praça da Estação, sendo, à noite, apropriada por usuários de bares, com mesinhas transbordando para além do espaço das calçadas.

Além destes “pedaços” o conjunto é também caracterizado pela presença de eixos notáveis que além de terem sido concebidos como elementos marcantes do traçado original de Aarão Reis, oferecendo perspectivas diferenciadas que devem ser valorizadas e recuperadas, constituem-se de trajetos preferenciais, tanto de veículos como de pedestres

Considerando-se as características gerais do conjunto descritas no item anterior, pode-se concluir que sua identidade deve-se fundamentalmente: aos usos de comércio e serviço tradicionalmente instalados na região, sua intensa utilização por populações das classes média e baixa e à manutenção de seu patrimônio construído, cujos exemplares de Arquitetura para fins comerciais de várias épocas convivem harmonicamente segundo uma altimetria predominantemente horizontal. Estes aspectos constituem, portanto, a razão de ser ou o argumento do conjunto, o qual justifica as seguintes diretrizes de proteção:

- Desenvolver junto a proprietários de imóveis e usuários da área sentimento de valorização do patrimônio cultural da Rua dos Caetés e adjacências;
- Criar novas alternativas para o pleno desenvolvimento da vocação comercial e de serviços da área, privilegiando atividades que propiciem o funcionamento dos estabelecimentos também em horário noturno, tais como hotéis, bares e restaurantes;

- Promover a despoluição visual das fachadas das edificações através da adoção de normas para a veiculação publicitária;
- Melhorar as condições de conforto para os pedestres e disciplinar a utilização das calçadas por ambulantes, pontos de ônibus e instalação de mobiliário urbano;
- Promover a recuperação, a restauração e a valorização das edificações tombadas e demais imóveis de interesse cultural;
- Manter as características volumétricas do conjunto como forma de evitar a descaracterização de sua imagem urbana;
- Restaurar e valorizar os eixos e visadas notáveis existentes.

A partir dessas considerações, foram definidos como algumas ações e instrumentos de proteção:

- Definição de modelo de assentamento básico para o conjunto com as seguintes características: obrigatoriedade de afastamentos frontais e laterais nulos para volumes com altura máxima definida pelo mapeamento cultural; obrigatoriedade de utilização de marquise projetada sobre o passeio com altura máxima de 4,5 metros; possibilidade de verticalização no miolo dos quarteirões, concentrando-se o potencial construtivo na parte posterior do lote segundo alturas máximas definidas pelo mapeamento cultural;
- Incentivo à criação de galerias comerciais com acesso para mais de um logradouro, através do desconto das áreas de circulação do cálculo do coeficiente de aproveitamento previsto para a área;
- Incentivo à instalação de hotéis, restaurantes e equipamentos culturais através da concessão de Bônus Cultural seja na forma de redução das alíquotas do “Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza” ou da liberação da restrição imposta pela altimetria básica, possibilitando o aumento do potencial construtivo originalmente definido para o lote;
- Tratamento diferenciado da Rua dos Caetés contemplando: a melhoria das condições de conforto nas calçadas, através da recuperação física do piso e de ampliação do espaço destinado à circulação dos pedestres. Para isto sugere-se a criação de áreas para o comércio ambulante nos locais hoje ocupados por estacionamentos. Denominadas "faixas verdes", em substituição ao "faixa azul", permitirão a localização de barracas de camelôs cadastrados ao longo do meio fio, fora do espaço dos passeios; a transferência dos atuais pontos de ônibus localizados ao longo da via para a Rua Guaicurus, onde deverão ser criadas estações de transbordo; a implantação de paisagismo e mobiliário urbano compatível com a escala das edificações e exiguidade de espaço disponível para a circulação de pedestres; a implantação de um projeto de iluminação especial que valorize a Arquitetura local.

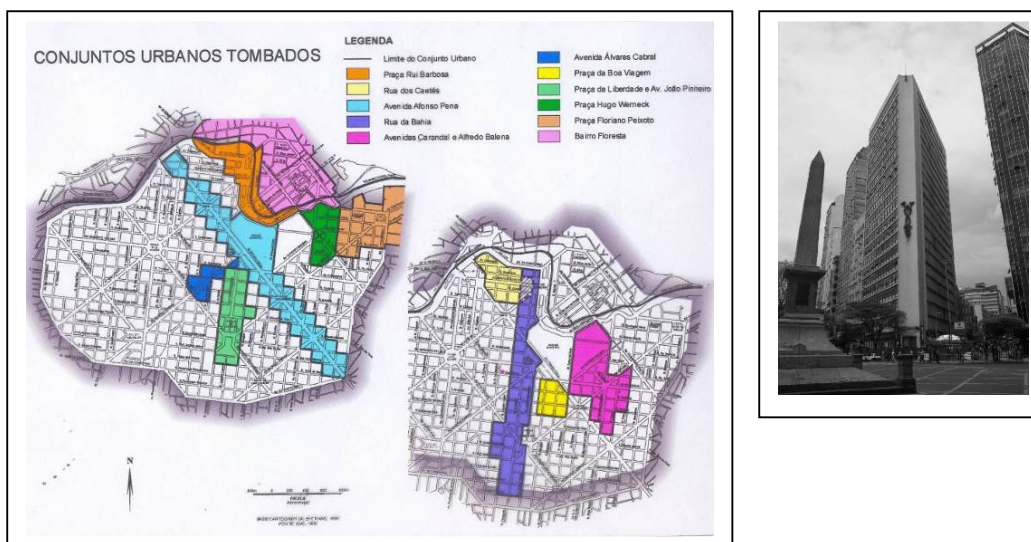


FIGURA 8.14: Conjuntos urbanos tombados de Belo Horizonte (Fonte: “Concurso Ruas da Cidade”) e a verticalidade “orgulhosa” da Avenida Afonso Pena (Foto: Flavio Carsalade)

O termo *instituição* compreende os prédios públicos ou os que sediam o trabalho e o lazer. Por pontuar a cidade, um prédio público não é um símbolo abstrato, mas participa do seu cotidiano. A sua utilização ou o seu reconhecimento não são neutros, pois também participam da “construção” de seus significados urbanos, na medida em que eles são tanto o lugar da *vita activa* quanto da *vita contemplativa*⁷⁹. Este aspecto formador da *instituição* o liga enormemente ao *modo* patrimônio, pois o edifício institucional referencia o nosso mundo tornando possível a nossa orientação e identificação. A sua destruição ou descaracterização significam uma perda do *espaço urbano* e do nosso próprio mundo de referências. *Tipologicamente*, preservar a *instituição* é preservar a sua significação que se dá através da sua *morfologia* e da sua própria *tipologia* (seus tipos compositivos) e topologia interna. *Topologicamente*, preservar a *instituição* é preservar sua pontuação na paisagem urbana, os campos interativos que ela cria e o mundo habitado.

A *casa* apresenta dois compromissos importantes, um com o mundo pessoal e outro com o mundo coletivo. A tarefa inicial da *casa* é materializar nosso mundo pessoal⁸⁰ e para tanto foram concebidas sua *tipologia*, *morfologia* e *topologia*. Quanto a esse aspecto, o grande problema contemporâneo da restauração do ponto de vista existencial é que, na maior parte das vezes que nelas se intervêm, elas se tornam uma *instituição*. Se for assim, o que significa *preservar* uma casa? A questão pode ser abordada sob vários aspectos. Um primeiro deles se refere ao compromisso coletivo da casa individual na composição da paisagem habitada e na manutenção do *genius loci*. Outro aspecto, também relacionado ao *genius loci*, é que, ao ser criada, a própria casa já manifestava a compreensão do mundo circundante que o homem fazia desse lugar e este é também importante fator a ser preservado. Quanto ao aspecto da intervenção na casa em si, o diálogo com a *tipologia* (aqui entendida com relação aos tipos compositivos), com a sua *morfologia* e com a sua *topologia* pré-existentes pode resultar em uma “*integração pétrea entre o antes e o agora*” que preserve o reconhecimento da sua materialidade anterior através da transparência do novo uso. Talvez seja este também o princípio que faz com que consigamos fazer persistir o habitar, apesar das diferenças da

⁷⁹ “O edifício público portanto está relacionado tanto com a *vita activa* quanto com a *vita contemplativa*; ele é uma imagem integral e, como tal, tanto uma meta quanto um ponto de partida. Aqui o homem descobre a inspiração necessária para desenvolver suas ações com um sentido de propósito e significado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 71).

habitação no passado (que ensejaram esse determinado tipo arquitetônico) e na contemporaneidade (que enseja adaptações e novos modos de morar).

A abordagem existencial do restauro, portanto, nos oferece uma possibilidade de superar as questões meramente visuais ou as ambigüidades históricas para resgatar a autonomia da Arquitetura e inseri-la na dinâmica da vida, missão para a qual ela, afinal, existe. A abordagem existencial aponta para uma necessária contextualização, a qual pode ser definida como sendo:

aquela que, sem utilizar os recursos da mimesis superficial nem a analogia direta, estabelece uma rara simbiose com o contexto; prolongando-o ou revalorizando-o mediante um esforço de indagação formal orientado a partir do contexto mesmo; tratando de salvar o conflito entre a individualidade dos objetos e as leis estabelecidas na construção da cidade. (GRACIA, 1996, p. 309-310).

6. Conclusão

Considerando que o problema do restauro e da intervenção em paisagens notáveis feitas pelo homem é um problema filosófico, procuramos usar o ferramental da fenomenologia para investigar a questão. Assim, procuramos explorar os conceitos nela envolvidos (Arquitetura, patrimônio, preservação, restauração) para investigarmos a sua natureza fenomenológica e os seus limites de aplicação.

Em uma primeira investigação do fenômeno Arquitetura (nesse momento ainda despida de sua legitimação social como “patrimônio”) tivemos que ela se distingue ôntica e ontologicamente das outras artes visuais. Ela é espaço articulado para o “habitar” (aqui entendido de modo amplo, nas suas vertentes simbólicas e funcionais). Assim, dissemos que a Arquitetura nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual (que também é o tema de “*Construir, Habitar, Pensar*” de Heidegger) e que os espaços criados pelo homem têm significado próprio e, para serem experienciados, necessitam de serem articulados. Arquitetura seria, portanto, o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. É assim que

⁸⁰ “‘Antes de ser jogado no mundo’, Bachelar escreve ‘o homem é colocado no berço de uma casa.’” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 89).

a Arquitetura materializa um domínio ético (LANGER) e incorpora um espaço existencial (NORBERG-SCHULZ), materializa as instituições e dá corpo ao incomensurável (KAHN), o fazendo em um determinado local e criando uma ligação indelével entre instituição e lugar. Como obra de arte, portanto, a Arquitetura “institui um mundo”, cria uma ordem espacial onde a vida acontece. Portanto condensa significados a partir de sua coisicidade e de sua fisicidade (sua materialidade e lugar). Em resumo, a Arquitetura:

- Possui um triplo caráter revelado pela tríade vitruviana;
- Institui um “lugar” dentro do mundo real, humano e de um contexto físico concreto;
- Por sua espacialidade cria uma interioridade sinestésica;
- Condensação seus significados de forma própria decorrente dessas três particularidades acima.

Face à essa especificidade da Arquitetura, se entendermos a função básica do restauro como sendo a recuperação da *integridade* da obra, à qual “*nada se pode acrescentar retirar ou alterar sem torna-la pior*” (Alberti), teremos graves problemas metodológicos no processo de restauro, especialmente se entendermos por integridade estética, a recuperação da imagem e por integridade histórica, o congelamento da matéria. É impossível ao fato arquitetônico se comportar como uma forma fechada, levando ao fato inexorável de que os princípios teóricos e metodológicos do restauro arquitetônico devem se basear no fato de *que ele é realizado sobre uma obra de arte em transformação, dentro da relatividade diferenciação de valores das culturas*.

A partir desse entendimento, compreendemos que a questão do restauro/ intervenção do bem arquitetônico não se restringe apenas à imagem e à matéria, mas também a dois eixos fundamentais: *à dimensão imaterial articulada pela matéria e às dimensões específicas do fenômeno arquitetural*. Quanto a essas dimensões temos:

- O *uso*, o qual não se restringe apenas aos aspectos funcionais, pois a arquitetura conforma uma poética e uma expressão simbólica ao uso, ao *propiciar* a vida;

- O *espaço*, o qual não é percebido como um “nada”, mas, ao contrário, *articula* o movimento e a vida, possui uma ordem e uma linguagem próprias e particulares;
- O *lugar*, o qual diferencia o *continuum* espacial e que situa geograficamente a instituição, está sempre inserido em um contexto (o qual propicia relações específicas e irrepetíveis). Ou seja, a arquitetura, se dá em um lugar, ela institui um lugar e, com a mudança dos tempos e dos fruidores, esse lugar é sempre outro;
- A *tríade vitruviana*, onde “restauro” deve incidir de forma ampla: seja no uso (*utilitas*), nos materiais e na sua técnica construtiva (*firmitas*) ou na sua plástica/simbologia (*venustas*). Como a arquitetura é a síntese dos três, também não há como intervir em uma dimensão apenas sem interferir nas outras. O restauro tradicional, imiscuído com o restauro de outras formas de expressão artística, tem o seu alcance reduzido quando se refere à arquitetura porque atua fundamentalmente na *venustas* e mesmo aí de maneira reduzida, pois despreza as dimensões da topologia e da tipologia para se concentrar apenas na morfologia e, mesmo nela, de forma idealista, centrada na imagem. Quando se refere à *firmitas*, o restauro tradicional também se restringe à matéria considerada histórica e não em toda a dimensão que ela tem para o fenômeno da manifestação arquitetural.

Dessas considerações, pudemos começar a delinear aquilo que, em restauro, é específico da arquitetura, ou melhor, do que realmente se “restaura” em arquitetura. Começamos por dois princípios explicitados por GADAMER quanto à arquitetura no tempo: o primeiro, *a tarefa arquitetônica* e o segundo, a mediação entre passado e presente.

Complementando a contribuição da hermenêutica, utilizamos também a base *existencial* proposta por NORBERG-SCHULZ, onde:

- Se considera a estrutura psico-física do ser humano e a natureza do *da-sein* heideggeriano;
- Se considera a existencialidade do homem em um lugar geográfico particular e em uma condição cultural específica;
- Se reconhece a questão da tradição e da relatividade cultural dos valores no momento do restauro;
- Não se desvincula a materialidade dos significados (dimensão imaterial);

- Se reconhece que a arquitetura no *modo* patrimônio é marco e formadora do ambiente, portanto propiciadora do “nosso” lugar e do nosso movimento nos três níveis existenciais (centro, caminho e domínio). Como marco (*landmark*) diferencia o cotidiano do espaço-tempo, se apresentando como um lugar de reconhecimento e de diferenciação, um campo aberto de significados. Como formadora do ambiente, ela forma o lugar onde me reconheço e onde habito.
- Atua sobre o lugar, o caminho e a envolvimento, considerando elementos topológicos, morfológicos e tipológicos;
- Tem especificidades quanto ao modo de habitar (assentamentos, espaços urbanos, instituições e casas).

Heidegger ressalta que: “permanecer com as coisas é a única maneira pela qual, em qualquer momento, se realiza a permanência do quaternário [...]”. Quando o homem permanece com as coisas à moda do quaternário, ele “salva a terra, recebe o céu, espera pelos divinos e inicia os mortais” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 468).

É assim que, de certa maneira, permanecer com as coisas é salvar o mundo. A preservação do patrimônio arquitetônico é, portanto tarefa nobre e necessária para o nosso ser-no-mundo. A preservação conecta nossos modos de existência, pessoal e impessoal, coloca o nosso ser individual na perspectiva do coletivo e nos traz a terra, dando-nos raízes. Por outro lado, simultaneamente, nos lança no tempo e nos remete à nossa historicidade, resgatando o nosso passado em sua força presente e nos propondo nosso destino. Preservar o patrimônio arquitetural é preservar a nossa maneira particular de habitar no mundo.

Mas preservar o patrimônio é, sobretudo, um exercício de ética, fundado no respeito à pré-existência e através dele, um respeito ao futuro, na nossa capacidade de ser, mas também de possibilitar as várias existências. Significa, portanto, o respeito à alteridade e à mudança, mas sem nunca perder de vista os aspectos relacional e contextual fundados na pré-existência e na coletividade que a consciência hermenêutica nos mostra como inseparável da condição humana.

Piaget entende que a mudança demasiada faz tender ao egocentrismo e, a partir daí, Christian Norberg-Schulz acredita que a alienação contemporânea tem a ver com a

muda aceitação à mudança preferencialmente. A preservação nos aponta o caminho do equilíbrio entre ser e tempo, indivíduo e cultura/ sociedade, permanência e mudança. Os bens arquitetônicos são onde a vida encontra seu terreno propício e onde nos reconhecemos. As suas perdas excessivas e o mau uso da preservação dos bens arquitetônicos através da sua banalização remetem igualmente a uma “perda do lugar” e a uma “perda da história”⁸¹. Cabe a nós, arquitetos interessados na preservação e restauradores, entendermos com clareza nosso papel e, através da Teoria da Arquitetura e da profunda reflexão crítica, contribuirmos também para essa tarefa coletiva de “salvar o mundo”, a qual acontece a cada momento, por todo o tempo.

⁸¹ “Mais que tudo, o conceito de lugar une a arquitetura moderna com o passado. ‘Em ambas, acima e abaixo da superfície do século, há uma nova demanda para a continuidade. Torna-se claro novamente que a vida humana não é limitada pelo período de uma única vida’ (Giedion). Quando nós vemos a arquitetura desse ponto de vista, nós ganhamos uma compreensão maior e uma direção para o nosso trabalho. Esta direção não é ditada pela política ou pela ciência, mas está existencialmente enraizada na nossa vida cotidiana no mundo. Seu propósito é nos libertar das abstrações e da alienação e nos trazer de volta às coisas. [...] somente quando compreendemos nosso lugar nós podemos ser capazes de participar criativamente e contribuir com sua história.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 201-202).

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madri: Alianza Forma, 1988. 150 p.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. 71 p.

_____. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 2004. 631 p.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004. 262 p.

_____. *Ser e Tempo*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 2004. 325 p.

_____. “A Origem da Obra de Arte” in *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Publishers, 1975. p. 17-87.

_____. “Construir, Habitar, Pensar” in *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

_____. *Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. 260 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. 145 p.

_____. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979. 240 p.

_____. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1984. 213 p.

_____. *Louis I Khan: idea y imagen*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981. 133 p.

_____. *The concept of dwelling*. New York: Electa/ Rizzoli, 1993. 140 p.

_____. O Pensamento de Heidegger sobre Arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.): *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006. p. 461-473.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983. 358 p.
 _____ . *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 186 p.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987. 99 p.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporânea de la Restauración*. Madrid: Sintesis, 2003.
 205 p.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 30-45.

AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS JAPAN. *Administration of Cultural affairs in Japan/ Fiscal 2003*.

AMORIM, Luis Manuel do Eirado; LOUREIRO, Claudia. O Espaço da arquitetura como objeto de conservação e restauro. In: XVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. Goiânia: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 264 p.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp, 1980. 504 p.
 _____ . *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. 230 p.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d. p.177.

BAKER, Geoffrey H. *Analisis de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

BARDESCHI, Marco Dezzi. *Restauro: punta e da capo*. Milano: Stampa, 2000. 230 p.
_____. *Conservazioni e metamorfosi, cosmogonie, bestiari, architettura 1978-1988*. Firenze: Alinea, 1990.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Org.). *A Filosofia de Walter Benjamin: Destruição e Experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 303 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Ulpiano. Patrimônio: Identidade cultural e valor econômico. In: XVII CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2003.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. S/L: Publ. Europa-América, 1974.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 168 p.

BOLTSHAUSER, João. *História da Arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UFMG, 1969. v.V. 1420 p.

BONELLI, Renato. Restauro (Il restauro architettonico). In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venezia-Roma, 1963. vol. XI.

BOOMER, Kent C.; MOORE, Charles Willard. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili, 1982.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: *Cultura brasileira: tradição/ contradição*. Texto esparso.

BOSI, Eclea. *Lembranças de Velhos*. São Paulo: EDUSP, 1983. 402 p.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 113-123, jul-dez. 1999.

_____. Arquitetura e Elétron. In: CARSALADE, Flavio de Lemos. *Arquitetura: Interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001. p.11-16.

_____. Monumentalidade e Cotidiano. MDC. MÍNIMO DIVISOR COMUM, 2006, Belo Horizonte, Oficina3 Consultores Associados, 2006.

_____. Arquitetura e Filosofia, Eupalinos contra Sócrates. *Suplemento Cultural*, Belo Horizonte, n. 1286, p. 3-8, jan 2006.

_____. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 375 p.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 192 p.

CALDEIRA, Altino Barbosa. *A Igreja do Carmo de Mariana*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq027>>

CAMPOS, Márcio C. *Novas arquiteturas sobre a cidade antiga. O caso de Viena, Austria*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>>

CARBONARA, Giovanni. *La Reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni Editore, 1976. 213 p.

CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes. *Ideologia x Políticas de Preservação Cultural*. Salvador: UFBA, 2004. Mimeografado.

CARNEIRO, Ana Rita de Sá et al. The Economically and Ecologically Sustainable City. In ZANCHETTI, Silvio (Org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: A Theoretical Framework*. Recife: CECI, 1999. p.33-40.

CARSALADE, Flavio de Lemos. Interdisciplinaridade da pesquisa e os projetos institucionais na área do barroco. In: *O território do barroco no século XXI*. Ouro Preto/ Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000. p.475-488.

_____. *Arquitetura: Interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001. 110 p.

_____. Culture as a methodological key. In: ZANCHETI, Sílvia Mendes et al. *Interfaces on the integrated urban conservation: bridging disciplines and cooperative action*. Recife : Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada CECI, 2004. Gravado em disco rígido.

_____. *Ensino de Projeto de Arquitetura: Uma visão construtivista*. 279 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

_____. A Sede da Arquitetura. In: CARSALADE et al. *A Alma da Pedra. Anotações sobre os assentamentos humanos para o terceiro milênio*. Belo Horizonte: Oficina Mineira de Edições, 1991. p.21-27.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Alternativas contemporâneas para políticas de preservação. *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 134-138, jul-dez. 1999.

_____. Nas encruzilhadas do desenvolvimento: a trajetória da preservação do patrimônio em Ouro Preto. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Urbanização brasileira: redescobertas*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 186-219.

CAUQUELIN, Anne. “Paisagem, retórica e patrimônio”. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, p. 24-27, jul-dez. 2003.

CESCHI, Carlo. *Teoria e Storia del Restauro*. Roma: Mario Bulzoni, 1970. 226 p.

CHAGAS, Mário. A memória da política e a política da memória. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 141-171.

_____. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 95-108.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 125 p.
- _____. Merleau-Ponty: vida e obra. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos Seleccionados*. Rio de Janeiro: Abril, 1984. (Coleção Os Pensadores) p. VI-XV.
- CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gilli, 1982. 397 p.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001. 283 p.
- _____. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 333 p.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São paulo: Perspectiva, 1979. 178 p.
- CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). *Nossa diversidade criadora*. Campinas, SP: Papirus, Brasília: Unesco, 1997. 416 p.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992. 279 p.
- DEPARTMENT OF CITY PLANNING, THE. *The Urban Design Plan: The comprehensive plan of San Francisco*. San Francisco: The Department of City Planning, 1971. 155 p.
- DOURADO SILVA, Odete. *História do Restauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Notas de Aula.
- _____. *História do Restauro*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 2005. Notas de Aula.
- _____. Preservação: a ética das intervenções. In: IEPHA/MG. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. p. 43-59.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. Texto II. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo O Passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-33.

ECO, Umberto (org.). *A história da beleza*. São Paulo: Record, 2004. 438 p.

_____. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lúmen, 2000.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane*. USA: Harcourt, Brace & World, 1959. 256 p.

ENGLISH HERITAGE. *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future: An English Heritage Discussion Document*. London: English Heritage, 1997. 11 p.

FATHY, Hassan. *Construindo com o povo*. São Paulo: Salamandra, 1973. 235 p.

FEFERMAN, Milton Vitis. *Transferências imagéticas na arquitetura*. <Disponível em www.vitruvius.com.br.>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 1781 p.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 254 p.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 156 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1997.

_____. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GALEFFI, Dante Augusto. *Hermenêutica do restauro (Uma leitura heideggeriana como restauração da questão esquecida: o restauro como “cura”)*. 1994. 242 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

GAZZOLA, Piero. "Restoring Monuments: Historical Background" In UNESCO. *Preserving and Restoring Monuments and Historic Buildings*. Paris: Unesco, 1972. p. 15-30.

GIEDION, Sigfried. *Constance, Change and Architecture*. 1961.

GIOENI, Laura. *Genealogia e Progetto: Per una riflessione filosofica sul problema del restauro*. Napoli: La Buona Stampa, 2002. 158 p.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. 125 p.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ IPHAN, 1996.

_____. Patrimônio como categoria do pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29.

GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la natureza e en las artes*. Barcelona: Poseidon, 1977.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido*. Madri: Nerea, 1996. 322 p.

GUADET, Julien. *Elements et Theorie de l'Architecture*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1909.

GUÁQUETA, Mônica Cruz. *O olhar: imagem e significado*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>.>

HLADIK, Murielle. Une architecture de 'l'impermanence'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 338, Jan-Fev, 2002, p. 78/79.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: AEROPLANO, 2000. 116 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. 208 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995. 343 p.

JEUDY, Henri Pierre. O processo de reflexividade. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 28.

_____. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 157 p.

JOKILEHTO, Jukka. *Considerations on authenticity and integrity in world heritage context*. *City & Time* 2 (1). < Disponível em URL: <http://www.ct.ceci-br.org>>

_____. Management of Sustainable Change in Historic Urban Áreas. In: ZANCHETI, Silvio Mendes (Org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: a Theoretical Framework*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999. p. 61-68.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. 316 p.

_____. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 360 p.

KAPP, Silke. Contra a integridade. *mínimo denominador comum – Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte: Oficina 3, 2006. n. 2. p. 8-11.

KHOLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma na cidade*. Brasília: UNB, 1996. 253 p.

KROEBER, A. L.; KLUCHOLN, Clyde. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Mass: Harvard, 1952.

KROEBER, A. L.; PARSONS, Talcott. *The Concept of Culture and of Social System*. *American Sociological Review*, 1958. v.23.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002. 322 p.

LA REGINA, Adriano. *Preservação e Revitalização do Patrimônio Cultural na Itália*. São Paulo: FAUUSP, 1982.

LA REGINA, Francesco. *Restaurare o Conservare*. Napoli: Edizioni Clean, 1984. 191 p.

LACERDA, Norma. Os valores das estruturas ambientais urbanas: considerações teóricas. In: ZANCHETTI, Silvio et al. *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: Editora universitária UFPE, 2002. p. 59-64.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 116 p.

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LE DUC, Viollet. *Restauração*. Cotia/ SP: Ateliê Editorial, 2000. 70 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Unicamp, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978. 93 p.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação*. <Disponível em [http:// www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp).>

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. 123 p.

MACHADO, Jurema de Souza. Preservação: A ética das intervenções. In: INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. p. 13-29.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. O lugar da diferença. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 64-73.

MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MALARD, Maria Lucia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 143 p.

MARCONI, Paolo. *Antico e nuovo in architettura: ricostruzioni recenti e future di edifici monumentali in Europa*. <Disponível em www.iuav.it/anticoenuovo>

_____. *Perché, cosa, come si restaura*. Trieste: Museo Revoltella, 2004.

MARIANI, Anna. *Pinturas e Platibandas*. São Paulo: Mundo Cultural, 1987. 240 p.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 355 p.

MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco. *A questão do patrimônio: arquitetura, memória e gestão da cidade*. In: XXIX Simpósio Nacional de História, maio 1997.

MERK, Elizabeth. Halle/Saale a case study about poetry and participation. In: ZANCHETTI, Sílvia Mendes et al. *Interfaces on the integrated urban conservation: bridging disciplines and cooperative action*. Recife : Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada CECI, 2004. Gravado em disco rígido.

MILET, Vera. *A teimosia das pedras*. Olinda; Prefeitura de Olinda, 1988. 241 p.

MONTES, Maria Lúcia. Arte pública e cultura brasileira. In: SESC (org.): *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 274-289.

NEUMANN, Erich. *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Cultrix, 1968. 323 p.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978. 54 p.

NUNES, Benedito e CAMPOS, Maria José (Org.). *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 181 p.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Atica, 2000. 128 p.

PAIXÃO, Fernando, *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 103 p.

PARSONS, Talcott . *Societies*. Londres: Prentice-Hall, 1967.

PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. *Preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: IPP/ Prefeitura de Juiz de Fora, 1983.

PESSOA, Fernando. *Seleção poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1971. 288 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno*. Rio de Janeiro: Ulisseia, 1989.

PIAGET, Jean. *Psicologia da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de cultura, 1967.

PONTUAL, Virgínia. “A Referência Cultural e o Planejamento da Conservação Integrada” in ZANCHETI, Silvio (Org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI, 2002. p. 99-104.

RAHULA, Walpola. *What the Buddha taught*. New York: Grove Press, 1974. 151 p.

RAJA, Rafaele. *Arquitetura pós-industrial*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAPOPORT, Amos. *Vivenda y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

READ, Herbert. *A Redenção do Robô*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. 155 p.

_____. *A Educação pela Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 396 p.

_____. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 202 p.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 309 p.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: Safian, 1955.

RYKWERT, Joseph. *A Casa de Adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 255 p.

SANT'ANA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-55.

_____. A recuperação do centro histórico de Salvador: origens, sentidos e resultados. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 44-59.

SANTANA, Mariely. *Bonfim: Alma e festa de uma cidade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. Gravado em disco rígido.

SERAGELDIN, Ismail et al. *Historic cities and sacred sites*. Washington: The World Bank, 2001. 420 p.

SETTE, Maria Piero. *Il restauro in Architettura: Quadro Storico*. Milano: Utet Libreria, 2001. 222 p.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In: SESC (org.): *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 155 p.

TARRAGÓ, Salvador e INZALSA, Elsa. *Notas sobre as obras de ampliação do Museu Picasso de Barcelona*. <Disponível in: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>>

TEIXEIRA COELHO. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TOKORO, Isao. The grand shrine of Ise: Preservation by removal and renewal. In: SERAGELDIN, Ismail et al. (Org.). *Historic Cities And Sacred Sites*. Washington: The World Bank, 2001. p. 22-29.

TOURRAINE, Alain. *Como sair do liberalismo*. Bauru: EDUSC, 1999. 159 p.

TYLOR, E. B. Primitive Culture. In KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002. 322 p.

UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World heritage Committee and World Heritage Centre, 2005.

UNESCO, ICCROM e ICOMOS. *Carta de Nara*. Nara, 1-6 de novembro de 1994.

VAN HOLTHE, Jan Maurício. *Quintais urbanos de Salvador- realidades, usos e vivências do século XIX*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000. 70 p.

VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. New York: Dover Publications, 1960.

WICK, Rainer. *A Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANCHETI, Silvio Mendes (org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: a theoretical framework*. Recife: Editora Universitária UFPe, 1999.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. 219 p.

FONTES

Arquivos de projetos das seguintes instituições:

GEPH - Gerência de Patrimônio Histórico da Prefeitura de Belo Horizonte

IEPHA/ MG - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais