

Flávio de Lemos Carsalade

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL

A noção de patrimônio cultural contemporânea é muito mais ampla do que aquela que se fazia há poucas décadas, quando ela se estabelecia apenas sobre os pilares da história e da arte, época em que a excepcionalidade artística ainda tutelava o reconhecimento histórico. Os tempos mudaram, mas as raízes de formação do pensamento patrimonial ainda definem com bastante intensidade o tratamento que é dado aos bens patrimoniais. A abordagem que se pretende fazer aqui é, antes, uma maneira de investigar as diversas faces do conceito de patrimônio e as consequências que elas têm nas estratégias de preservação, evitando-se mascará-las como se houvesse uma unidade de pensamento supostamente estabelecida pelas “cartas internacionais” ou que certas tensões, como, por exemplo, a opção entre instância estética ou instância histórica, já tivessem sido superadas pela história do restauro.

VISÃO DE MUNDO: PRINCÍPIOS CORRENTES DE PRESERVAÇÃO

Ao analisarmos a história do restauro, ou seja, da intervenção consciente em contextos materiais históricos reconhecidos como documentos importantes para a humanidade, temos que seus primórdios como “ciência” remontam ao século XIX, período marcado pela maioria dos historiadores como fundante, a partir das diferenças de pensamento entre Viollet-le-Duc e Ruskin. Sua consolidação como campo de conhecimento se deu ao longo do século XX, por meio de sucessivas contribuições de teóricos e das “cartas internacionais”, as quais funcionaram como pactos procedimentais, mas são, também, e talvez principalmente, recomendações técnicas.

A consolidação moderna de uma consistente “teoria da restauração” foi realizada pelo italiano Cesare Brandi (1906-1988), a partir das contribuições sobre o tema que já vinham sendo debatidas na Europa desde o século XIX. A sua teoria se estabeleceu sobre os dois pilares acima

citados, a história e a arte, levando-o a discorrer sobre uma instância histórica e uma instância artística aplicáveis aos objetos a serem restaurados. Dois conceitos fundamentais para o entendimento contemporâneo do patrimônio – a cultura e a memória – não foram explorados, mas, apesar disso, a prática contemporânea aplica a teoria brandiana indiscriminadamente aos bens a serem preservados, desconhecendo que toda ela foi estabelecida apenas com relação às obras de arte, hoje apenas uma parcela de nosso vasto patrimônio.

Além disso, a separação entre uma instância histórica (na maior parte das vezes, relacionada à matéria) e artística (na teoria brandiana, associada à imagem) possibilita também uma separação entre imagem e matéria, o que muitas vezes aponta para uma atitude simplista que reduz o trabalho de restauro a mera adaptação da matéria à obra de arte em sua exigência formal, desconhecendo envolventes da memória e da cultura.

É claro que as teorias da restauração são profundamente marcadas pelas correntes filosóficas e diferentes visões de mundo que marcaram o período do seu desenvolvimento, especialmente o positivismo do século XIX e o paradigma da infalibilidade da ciência que dominou o século XX. Ao longo da história do restauro, conviveram também outras correntes filosóficas idealistas ou materialistas. Não nos aprofundaremos muito na história da filosofia – o que seria conveniente, mas extenso demais para os limites deste artigo. Parece-nos que duas direções de visão têm tido influência decisiva na história do restauro, a partir das distinções entre instância histórica e instância artística,

imagem e matéria. A primeira direção aponta para três paradigmas, quais sejam o *objetivismo histórico* (a matéria como prova inequívoca do passado), a *imanência da arte* (a imagem dotada de uma aura única e reveladora, imutável) e a *estabilidade da cultura* (a identidade e os costumes como padrões imutáveis caracterizadores de um determinado povo). A segunda direção de visão aponta para certa confusão do que seja a *natureza da arquitetura* – arquitetura aqui entendida de forma ampla como todo e qualquer agenciamento espacial feito pelo homem, englobando, portanto, a paisagem, a cidade e o edifício, se é que é possível separá-los assim. Passemos a examinar esses pontos de vista.

O *objetivismo histórico* pode ser abordado sob dois ângulos. O primeiro diz respeito à epistemologia da própria disciplina da história; e o segundo, ao par autenticidade/verdade, que documentaria inequivocamente a historiografia.

Quanto às questões epistemológicas, embora a história contemporânea questione a ideia “objetiva” de verdade histórica, essa noção está de tal modo arraigada no senso comum e na patrimonialidade “agregada” aos objetos, que se confunde com a impossível busca de recuperar os fatos passados como realmente aconteceram, contrariando a constatação de que o discurso histórico é essencialmente dedutivo e as suas explicações são antes “avaliações” que “demonstrações”. Por um lado, é impossível uma reconstrução integral dos fatos *exatamente* como ocorreram, pois, na realidade, a história agrupa fatos em função do método e do historiador, sendo, portanto, por um lado, extremamente

influenciada pelo momento em que é escrita, e, por outro, as fontes que supostamente “documentariam” objetivamente os fatos podem ter sido manipuladas pelo poder (documentos “oficiais”) ou pela opinião (fontes jornalísticas) ou ainda pelo filtro do narrador (indeterminação da memória).

Quanto às questões relacionadas ao par autenticidade/verdade – temas que por si só ensejaram congressos e cartas internacionais –, podemos sinteticamente dizer que, muitas vezes, esses conceitos também partem da ilusão sobre um suposto “documento histórico”, objetivo, palpável, como se também ele não fosse sujeito a manipulações e desvios e sobre os quais só temos acesso a certas partes de sua própria história. Assim, temos que a prática tem muitas vezes colocado a sua atenção mais no *objeto* de estudo e esquecido do *sujeito* que o estuda, como se a “verdade” ou “autenticidade” de um documento ou de um patrimônio não dependesse fundamentalmente da interação entre o que é observado e quem o observa. Qualquer que seja a sua forma, no entanto, o documento antigo constitui um acervo patrimonial, posto que é herança e tem sua origem em um tempo que não volta mais, mas, independentemente de seu valor de “verdade”, ele é objeto do passado, com potencial próprio de expressão. Isso não quer dizer, no entanto, que ele é certamente o documento comprobatório da história e nem que ele é “original” de um determinado fato histórico ou de um único momento específico de criação: ele deve ser absolutamente relativizado como sobrevivente do passado, mas sem a aura de documento incontestado de uma história “real”.

O ponto de vista da *imanência artística* entende a obra de arte como provida de uma “aura” ou de uma expressão metafísica que automaticamente se revelaria à humanidade com toda a expressividade nela contida, como uma “epifania”, segundo os dizeres de Cesare Brandi. Sem querer desmerecer a clara expressividade da obra de arte e a sua consistência própria ou a sua coerência de totalidade, devemos nos lembrar, no entanto, de que as questões de restauração se aplicam *sobre a recuperação* da obra de arte e aí entram vários outros fatores “externos” à obra, tais como seu grau de deterioração, a sua importância para a cultura dos diferentes grupos sociais em tempos diversos (aliás, como já dizia Riegl em 1903¹), a legibilidade da obra em função do deterioro e das diferenças culturais e das formas de legibilidade desejáveis, diferentes formas de tratamento de lacunas, isso tudo sem falar das vertentes arquiteturais, em que esses problemas se mostram ainda mais complexos, conforme veremos adiante.

O ponto de vista da *estabilidade da cultura* trata a cultura, a responsável pela identidade dos povos, como se fosse imutável e cuja perda levaria ao deterioro de uma determinada civilização. Também aqui se confundem conceitos. Se, por um lado, é clara a função identitária da cultura e a importância da preservação de seus valores para a coesão dos povos, por outro lado, isso não significa que a cultura seja imutável e que a identidade seja fixa. Estamos submetidos a processos de transformação de crença e

1. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

valores, tanto como indivíduos quanto como grupos, e uma análise, ainda que breve, sobre as transformações culturais, mostraria como um mesmo povo, em diferentes épocas, valoriza ou vê de maneira diferente o mesmo bem cultural. A situação se mostra ainda mais forte se estendermos a nossa observação a um período histórico mais largo, quando podemos observar que as intervenções na preexistência só muito recentemente valorizam sua bagagem histórica e documental.

O estudo dos paradoxos que a problemática do restauro traz consigo e do seu desenvolvimento histórico, bem como a observação ao longo do tempo do que seja “patrimônio histórico, cultural e artístico” – a própria mistura de três vertentes tão diferentes já se apresenta muito complicada –, nos mostra que “patrimônio” é um conceito difuso, relativo e circunstancial e que a “patrimonialidade” não está apenas na matéria, mas também depende de quem a define e nos valores em que crê – sua visão de mundo, portanto.

Quando se discute a *natureza da arquitetura* sob esse arcabouço paradigmático, os problemas se tornam ainda mais complexos. Profundamente influenciadas pela noção de restauro da obra de arte, as questões de restauro arquitetônico foram trabalhadas como se a arquitetura fosse uma arte visual e desde um ponto de vista relativo a um conceito de integridade visual, de que a obra seria um todo fechado do qual nada se poderia retirar ou acrescentar – para a sobrevivência dos artefatos arquitetônicos, seria uma tarefa impossível. A aplicação dos métodos de restauro da obra de arte na

arquitetura tem levado a distorções, à criação de híbridos descaracterizados e até mesmo a ações de restauro tipológico, esses falsos tanto quanto à história, quanto à arte. Há que se reconhecer, portanto, que os princípios adequados às intervenções arquiteturais não podem se confundir com os preceitos adotados para as artes visuais, e, embora se possa compartilhar alguns deles, a arquitetura deve desenvolver seus próprios princípios de restauro em função de sua natureza peculiar.

Para ilustrar essa diferença relativa a outras artes visuais, podemos dizer que a arquitetura é uma arte que se faz em função do uso e é feita para servir e materializar as sociedades. Portanto, sua sobrevivência no tempo depende da sua capacidade de manter essa propriedade. Tanto o edifício quanto a cidade e a paisagem estão em constante transformação, diferentemente de um quadro ou de uma escultura.

A CRÍTICA AOS PRINCÍPIOS DE RESTAURO

Alguns pontos críticos dessa visão de mundo aplicada à intervenção/restauro da arquitetura são claramente evidentes:

- O fenômeno artístico é um “acontecimento” que envolve tanto o objeto artístico como seu fruidor, e tanto um como o outro são sempre outros: o primeiro pela ação do tempo e das intervenções sobre ele realizadas, o último pelas diferenças de maturidade e bagagem pessoal ou pelas transformações sociais e culturais;
- A história como “pura” é uma concepção ilusória de que as coisas podem permanecer

inalteradas. Isso se revela com muita clareza no paradoxo da Nau de Teseu, eternamente ancorada no porto, mas tendo sempre suas peças deterioradas substituídas, o que, no limite, levaria a uma mudança total da matéria e ao questionamento da “autenticidade” do monumento;

- O patrimônio como sendo eternamente ameaçado (conforme já nos mostrou José Reginaldo Santos Gonçalves²) e com ele ameaçadas a nossa identidade e a autenticidade do bem, uma preocupação também com a conspiração do documento, o que levaria, ao fim e ao cabo, a uma “magnificação” do bem a ser preservado;
- A impossibilidade da conservação da imagem e da história, como se as coisas pudessem ser conservadas imutáveis, o que remete ao paradoxo da redoma, exemplificado pela conservação dos documentos em papel, caso em que o máximo de preservação ocorreria na completa reclusão do documento à luz, o que, é claro, lhe retiraria toda a sua função social e cultural.

A partir dessas constatações, temos que alguns perigos se apresentam à compreensão/ interpretação (e seu rebatimento na preservação) que necessitam ser apontados para a crítica metodológica³:

- O perigo historicista acontece quando colocamos o “*contexto no lugar do texto*”,

2. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

3. Os cinco primeiros perigos foram trabalhados a partir daqueles apresentados por Carlos Antônio Leite Brandão (BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. In: *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, nº 1, jul.-dez. 1999, pp. 115 e 116). A eles, acrescentamos os últimos três.

ou seja, quando tentamos entender o bem patrimonial não como ele se apresenta hoje a nós, mas como ele era e se portava no contexto no qual nasceu. Esse é o perigo que conduz ao embalsamento e à mumificação do bem, e que também conduz à sua apropriação excessivamente setorial (geralmente pela indústria do turismo) e que, ao tentar lhe recuperar a “verdade” do significado, acaba por lhe retirar quase toda ela;

- O perigo psicológico acontece quando, na preservação, procuramos interpretar a intenção do autor ou o espírito da época em uma forma de congenialidade que é mais pretenciosa do que possível;
- O perigo objetivista⁴ acontece quando se procura derivar o sentido do bem a ser interpretado a partir apenas dele próprio, “*tornando-o independente do autor, do contexto e do intérprete*”;
- O perigo relativista, próximo ao historicista, acontece quando obliteramos nosso modo próprio de interpretação pela tentação de relativizar sempre a obra ao seu contexto original. Por esse perigo substituímos a fruição/intervenção do presente pelo excesso de zelo pelo suposto documento;
- O perigo subjetivista acontece quando a balança pende para o lado do leitor/restaurador que impregna o bem patrimonial com sua própria e exclusiva interpretação ou quando, no processo de intervenção, minimiza a presença da sua historicidade para fazer valer sua própria intencionalidade;
- O perigo positivista acontece quando se acredita poder trabalhar o bem apenas pelo método científico, sobre supostas bases

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



“seguras” que a ciência ou o método analítico pudesse lhe fornecer;

- O perigo idealista aparece, no patrimônio edificado, naquilo que tange ao culto à imagem ou à matéria como se elas fossem, respectivamente, os centros da expressão artística ou da historicidade do objeto;
- O perigo do senso comum aparece na suposta “verdade” superficial assimilada coletivamente ou na superficialidade do gosto ou do juízo comum.

Do exame desses perigos, podemos verificar que a compreensão estética e histórica não se dá a partir de uma congenialidade, nem a partir de algo que seria imanente ou transcendente ao próprio objeto, nem ainda sobre o esforço analítico, mas sim da consciência da filiação da obra a nosso mundo. A crítica brasileira tem estado atenta a essas questões e, em alguns momentos, procura substituir a visão imobilista por uma visão mais aberta, mas há, a nosso ver, ainda muito a caminhar e muito a se buscar. Podemos apontar algumas direções como propostas de abertura de caminhos para a reflexão.

Em primeiro lugar, podemos trazer à tona a crítica da dimensão material desapegada da sua dimensão imaterial, baseada na constatação que fizemos anteriormente da indissociabilidade entre matéria e sujeito. Parece-nos que não há como atuar no material sem atuar no imaterial, e que as transformações do bem necessariamente não concorrem para a perda de seu significado, mas, muitas vezes, o reforçam. A comprovação dessa assertiva pode ser encontrada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador. As sucessivas

transformações históricas só fizeram o templo se mostrar ainda mais presente e adequado às transformações históricas da sociedade⁵.

Em segundo lugar, é importante reforçarmos a crítica da cidade como obra de arte, um pouco como fez Aldo Rossi, que a entendia como artefato cultural sempre em transformação. Para ele, a cidade pode ser uma obra de arte, pois confere sentido e condensa significados, mas sua natureza seria diferente das outras obras de arte, pois calcada em um processo de transformação contínuo. Assim, para nós, 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. A cidade seria, então, *função do espaço e do tempo*, o resultado da dialética entre permanência e transformação dentro do jogo da história.

A terceira crítica importante seria àquela da recomposição da integridade da obra de arte, o que, tantas vezes, tem levado a uma conservação estilística ou mesmo a uma inadequação à vida moderna, cujo custo é, muitas vezes, a própria morte do bem ou sua deterioração por inservível ou por perda de significado. Henri-Pierre Jeudy⁶ nos tem alertado que nossas práticas, quanto à gestão patrimonial, levam-nos a uma uniformização dos bens, resultando em museificação (no sentido de perda

5. SANTANA, Mariely Cabral de. *Alma e festa de uma cidade: a devoção e a construção da Colina do Bonfim*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

6. JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

de presença na vida atual e isolamento) e conseqüente redução de seu potencial simbólico. Por outro lado, há uma tendência de “magnificação” e supervalorização de tudo que é considerado patrimônio, levando a distorções de significado e de tratamento físico dos bens, muitas vezes dotando-os de atributos e presença que não são condizentes com sua forma ou história. Tudo isso, ainda segundo Jeudy, levaria a um “totalitarismo patrimonial” baseado na aniquilação da alteridade ao tentar assimilá-la e reinseri-la, “tratada”, na vida social.

Ao mudar a cultura, transformam-se os valores e transformam-se, também, é claro, as atitudes quanto ao patrimônio. Assim, parece *que o que se preserva, na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de mudar junto com as mudanças socioculturais.* Essa concepção se choca com a aceção de imutabilidade do bem a ser preservado, pois também ele, como a tradição e a cultura, está em constante transformação. Não há, portanto, como buscar a essência do objeto de restauro em uma ideia imutável de “objeto” que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, que se caracteriza pela transformação. Não há esse objeto a-histórico “essencial” – além do que, isso seria uma contradição com seu valor como “patrimônio histórico”, conferido exatamente por estar inserido na história. Mesmo a ideia de uma transmissão “neutra”, independente da cultura e da tradição, não se sustenta, ainda mais que sabemos que as palavras “tradição” e “traição” têm a mesma raiz etimológica.

A questão da preservação se centra agora, portanto, no conceito de *transformação*, ou seja, como manejar essa transformação de maneira que não se rompa a delicada tessitura entre a tradição e a contemporaneidade, pois, ao intervir no bem patrimonial, nós o estamos modificando, sempre. Afinal, pela tradição, ele já nos chega alterado, pela cultura ele, nos chega tematizado e, pelo tempo, com sua significação “original” perdida.

Assim, para examinar com consciência o conceito de preservação, resta-nos que a grande dificuldade epistemológica do restauro está na evanescência de seu objeto de aplicação. Afinal, a que se aplica o restauro? O que se restaura? A palavra *restaurar*, de origem latina, traz consigo a ideia de recobrar, reaver, recuperar, recompor. Ora, pelo que vimos até agora, estas são ações impossíveis com relação ao bem patrimonial, posto que, ao interirmos na sua matéria, seja na sua estrutura, seja na sua aparência, não o estamos recuperando, mas modificando. Além do mais, preservar e restaurar, apesar de serem conceitos interligados, não são exatamente ações associadas e nem sempre complementares, pois restaurar significa intervir em um bem, ao passo que preservar significaria apenas, em princípio, a sua transmissão através do tempo. A interligação biunívoca entre as práticas de preservação e restauração, portanto, só teria sentido se fosse indispensável a sua recuperação para a transmissão do bem – e o seu vigor no presente –, o que já vimos não ser também sempre necessário. A ação de restaurar, portanto, se aplica apenas quando há um objetivo precípua de superar a destruição

causada na transmissão daquele bem que, sem a ação do restauro, perderia totalmente o seu potencial de significação⁷. Restaurar, portanto, parece ser uma ação interventiva que visa a recolocar o bem patrimonial no jogo do presente por meio da recuperação de suas próprias perdas e é, portanto, sempre um processo de ressignificação e daí uma recriação que se faz sobre a matéria que conseguiu sobreviver ao tempo.

Essas premissas poderiam nos dar a ilusão de que, então, ao desaparecer efetivamente o objeto do restauro, desapareceria também o seu objetivo, o que, é claro, não faz sentido. Essa digressão nos leva a compreender que a ação de restaurar está presente na dimensão existencial do ser, mas deve ser mais repensada quanto aos seus objetivos do que quanto aos seus objetos (sobre os quais a história da restauração sempre versou). No entanto, não é pelas dificuldades epistemológicas relacionadas ao objeto do restauro que estariam liberados os limites de ação do restaurador. Essas dificuldades só nos mostram que, na realidade, ao aprofundarmos nossa investigação sobre patrimônio, preservação e restauro, não estamos “reduzindo” a aplicabilidade desses conceitos, mas ampliando-a, e, com isso, também redimensionando o “objeto” do restauro. É essa a tarefa que se nos apresenta neste momento e convém começarmos por algumas distinções conceituais importantes, por exemplo, entre preservação e restauro ou entre conservação e restauro, entre outras.

Assim, o que se preserva não é:

- O bem “intocado”, pois, se o não tocarmos, ele se degrada e, ao nele tocarmos, acabamos por modificá-lo;
- A matéria “original”, como aparece no paradoxo da Nau de Teseu;
- A forma “congelada” do bem, posto que é impossível parar a ação do tempo e de cada geração sobre o bem;
- Uma suposta “verdade” histórica, posto que esta não existe objetivamente;
- O seu momento “original” de criação, posto que esse já passou e só poderia ser acessado por uma suposta congenialidade, esta também impossível;
- A intervenção apenas na matéria, sem com isso intervir na dimensão imaterial;
- A redução de seus significados ou de sua complexidade;
- E nem se dá por meio de um método exclusivamente científico, universal e neutro (que pende para o lado do objeto), mas também nem tão aberto que desconsidere elementos compartilhados coletivamente (o que penderia para o lado do sujeito) e nem se faz a partir de um entendimento “globalista”, em que o objeto artístico é entendido de maneira global, sem levar em consideração as especificidades de cada expressividade artística.
- A partir disso, entendemos que, na realidade, o que se preserva é:
 - A “existência” do bem patrimonial, na sua capacidade de se fazer presente;
 - A sua capacidade de pontuar a existência, referenciando-a, a sua especialidade no espaço e no tempo;
 - A sua capacidade de nos atrair e possibilitar uma elaboração sobre ele;

7. O que também já vimos, por meio de Riegl, ser impossível, pois mesmo uma ruína é preche de significados.

- A fruição do presente, instituída pela memória, e as possibilidades abertas pelo passado: não é o retorno ao passado, mas a sua vivência no presente;
- A abertura de significados que a obra de arte (e de resto, mesmo o bem patrimonial não dotado de caráter artístico) “fixou” na matéria e no lugar, e não apenas pelas características objetivas (formais e físicas) do objeto, portanto as suas dimensões material e imaterial;
- A identidade em transformação: a capacidade de mudança do bem, mantendo o equilíbrio dos modos pessoal e impessoal, dentro da dinâmica do tempo e da cultura.

INVESTIGAÇÃO DE SAÍDAS

A saída para uma compreensão contemporânea da preservação passa, a nosso ver, por uma profunda e franca análise dos métodos e princípios empregados, bem como por uma capacidade de despojamento quanto a práticas bastante sedimentadas e bastante arraigadas. Se não está consolidado, até o momento, um modelo alternativo que possa substituir as práticas vigentes, pelo menos é possível fazer a sua crítica e estabelecer possíveis direções a investigar. Conjuntamente com o desenvolvimento dessa chave conceitual, há que se desenvolver a compreensão de que a arquitetura não é uma arte visual, mas tem um estatuto próprio a ser considerado, que influencia as práticas de intervenção e, como a paisagem, profundamente relacionado com as práticas sociais.

Outra possibilidade de investigação é o aporte, para a área de patrimônio,

dos instrumentos e práticas ligados às questões de sustentabilidade que, com seu desenvolvimento recente, apontam para a solução de problemas típicos não só da área ambiental, mas também, com muita pertinência, da área cultural. Fazem parte de seus preceitos o respeito à preexistência, o encontro das agendas social, patrimonial, econômica e ambiental, o reconhecimento de que não se busca um estado idealizado e imutável, mas que, na realidade, a sustentabilidade é um processo, diz respeito à manutenção do caráter e da personalidade locais, bem como entende a importância da legitimação social dos atos de conservação.

Essas duas possibilidades de investigação podem ainda ser fundamentadas pelos estudos da intersubjetividade e pelo aporte da hermenêutica. A análise da intersubjetividade nos faz reconhecer que é necessário fazer circular as informações e formar uma sociedade consciente, o que pressupõe um entendimento amplo da realidade e o compartilhamento de decisões, entendendo que a patrimonialidade não está apenas no objeto, mas é também um ato social, o que aponta para uma ética de intervenções baseada na negociação, equilíbrio, discussão, diálogo e consensos.

A contribuição da hermenêutica de Gadamer⁸, de base fenomenológica, também pode ser uma importante referência teórica. Essa base fenomenológica nos faz compreender as relações que estabelecemos com o bem patrimonial, associadas ao conceito de *cura*. A *cura* é um conceito de

8. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2004.

