

Breno Guimarães Mendes

DIALÉTICA INTEMPESTIVA
Dimensões Pós-Históricas do Patrimônio

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura | UFMG
2018

Breno Guimarães Mendes

DIALÉTICA INTEMPESTIVA
Dimensões Pós-Históricas do Patrimônio

Tese de Doutorado apresentada ao Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU | UFMG) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura | UFMG
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

M538d Mendes, Breno Guimarães.
Dialética intempestiva [manuscrito]: dimensões pós-históricas do patrimônio/ Breno Guimarães Mendes. - 2018.
338f. : il.

Orientador: Flávio de Lemos Carsalade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura - Teses. 2. Patrimônio histórico - Teses. 3. Fenomenologia - Teses. 4. Estética arquitetônica - Teses. I. Carsalade, Flávio de Lemos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 363.69

Ficha catalográfica: campo preenchido pela biblioteca.

Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 31 de agosto de 2018 pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade (Orientador-EA-UFMG)



Prof. Dr. Leonardo Barci Castriota (EA-UFMG)



Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (FAFICH-UFMG)



Prof. Dr. Nivaldo Vieira de Andrade Junior (UFBA)



Prof. Dr. Marcos Olender (UFJF)



À minha querida mãe.

AGRADECIMENTOS

Manifesto gratidão a todos aqueles que contribuíram de alguma forma com a realização desta tese. Agradeço ao orientador prof. Flávio de Lemos Carsalade pelo apoio irrestrito e liberdade que proporcionou para o desenvolvimento da pesquisa. De igual modo, e com o mesmo espírito, agradeço ao prof. Leonardo Barci Castriota pelo incentivo e contribuições que deram início a esta investigação durante as preleções desenvolvidas no contexto antecedente do mestrado. Agradeço igualmente a todos os docentes participantes da banca de defesa pela leitura acurada e relevantes contribuições. Enfatizo, por fim, o inenarrável carinho aos meus familiares e à minha mãe, sem o qual nada seria possível.

*"Dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro,
tumultuosas vicissitudes desordenam meus
pensamentos..."*

Aurelius Augustinus

RESUMO

A tese determina-se a perscrutar os fundamentos projetuais, estéticos e discursivos que subsumem a criação arquitetural contemporânea em contextos conceitualizados como *históricos*, bem como seus processos *diferenciais* dimanados no *tempo espaço*. Trata-se de tatear a genealogia e o estado da arte resultantes da problemática que se descortina a partir da indagação sobre os modos de ação, diversidade, legitimidade e limites de atuação da criação de novas arquiteturas diante de um determinado *locus histórico-simbólico*. No conjunto, a pesquisa estrutura-se em três eixos precípuos. O primeiro aborda a genealogia histórica do que denominamos como *cultura patrimonial* e o problema das *copresenças arquiteturais*. Pontua-se um longo arco temporal, abarcando desde as apropriações arquitetônicas a partir do *renascimento*, a querela entre antigos e modernos, as polêmicas clássicas entre Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin, deslindando na subversão do horizonte de expectativas pelas primeiras manifestações do "modernismo ortodoxo" e na contraposição dos partidários do "contextualismo" no pós-guerra. A segunda parte elabora uma exposição do conjunto de teorias e obras arquitetônicas realizadas no panorama da segunda metade do século XX que explicitam o amadurecimento do debate e a multiplicidade de abordagens no enfrentamento da controvérsia. Por um lado, aprofundam-se as reflexões dissertadas por três proeminentes críticos e teóricos da arquitetura e da restauração: Cesare Brandi, Aldo Rossi e Ignasi de Solà-Morales. Por outro, são apresentados uma seleção expressiva de obras dentro de uma classificação de suas estratégias projetuais e trópicas, inspiradas pela analítica de Hayden White. A terceira parte objetiva expor a dificuldade ou mesmo impossibilidade de estabelecer critérios valorativos e projetuais unívocos no campo de interseção entre arquitetura e patrimônio, visto mesmo a disjunção epistemológica dos sistemas normativos fortes, a ascensão do relativismo axiológico e a dissolução do sentido da tradição na modernidade. Para a problematização destes sintomas retorna-se ao seio do século XIX, contemplando-se as críticas enunciadas por relevantes autores do período, mais precisamente Alois Riegl, Wilhelm Dilthey e Friedrich Nietzsche. Destas aproximações recai-se na formulação do conceito de *pós-história*, em especial as elaborações discorridas pelo crítico de arte Arthur Danto e pelo filósofo Gianni Vattimo, entremeados diretamente pelas contribuições de uma filosofia da temporalidade e da diferença. Compreende-se a dissolução do sentido da história como processo unitário e teleológico, sendo que as categoria da "superação", do "novo" e do "tempo como progresso" são colocadas sob suspeição. No campo da arquitetura, essas críticas serão moduladas ao escrutínio das noções de *zeitgeist* e *genius loci*. Em síntese, o fundo da investigação se abre na tensão imposta pela *diferença*, seja como resultado da dispersão do devir-tempo, seja pela dispersão do devir-espaço, consumando-se na celebração do dissenso e da pluralidade, não somente como fundamento ético-estético-político, mas, epistemologicamente, como uma tentativa de direcionamento não metafísico para abordagem patrimonial.

Palavras-chave: Teoria da Arquitetura; Patrimônio Histórico; Preexistências; Pós-história; Fenomenologia do Tempo

ABSTRACT

This thesis aims to scrutinise the projectual, aesthetic and discursive foundations that insert contemporary architectural creation into contexts conceptualised as historical, as well as their *differential* processes that flow from *space-time*. This process concerns grasping the genealogy and the state of the art concerning the modes of action, the legitimacy and the operating limits involved in creating new architectures within a certain historical and symbolic *locus*. This research, in its completed form, is structured around three core axes. The first axis tackles the historical genealogy revolving around what is deemed heritage culture and the issue of architectural co-presences. A long temporal arc is defined, with the architectural appropriations starting at the *Renaissance* as its starting point, encompassing the quarrel between ancient and modern, the classical controversies between Eugène Viollet-le-Duc and John Ruskin. It also outlines the subversion of the horizon of expectations by the first displays of orthodox modernism and the contrast between post-war “contextualism” advocates. The second part presents an exposition of the range of architectural works and theories established within the second half of the 20th century that elucidate the maturing of this debate and the multiplicity of ways in which the controversy can be tackled. In this section, further attention is given to the reflections of three prominent critics and scholars of the fields of architecture and restoration: Cesare Brandi, Aldo Rossi and Ignasio de Solà-Morales. Furthermore, an expressive selection of works is introduced: works which are classified according to their projectual and tropical strategies, inspired by the analytics proposed by Hayden White. The third part aims to expose the difficulty (or even the impossibility) of establishing unequivocal valuing and projectual criteria concerning the intersection between architecture and heritage, due to the epistemological disjunction of strict normative systems, the ascension of axiological relativism and the dissolution of the sense within modern tradition. In order to problematize these issues, it is necessary to return to the 19th century and contemplate works of criticism enunciated by relevant authors of the time, most notably Alois Riegl, Wilhelm Dilthey and Friedrich Nietzsche. These convergences lead to the creation of the concept of *post-history*; the lead especially to the critical elaborations made by the art critic Arthur Danto and philosopher Gianni Vattimo, both directly influenced by philosophies of temporality and difference. The dissolution of a sense of history as a unitary and teleological process can be thus construed, as the categories of “overcoming”, of “new” and of “time as progress” are modulated under the scrutiny of the notions of *zeitgeist* and *genius loci*, with the contrast between Christian Norberg-Schulz and Michel Foucault. To summarize, this investigation probes the depths of the tension imposed by *difference*, be it as a result of historical-temporal dispersion, be it by spatial-cultural dispersion, and accomplished in the celebration of dissension and plurality, not only as an ethical-aesthetical-political foundation, but epistemologically as a non-metaphysical direction for the handling of heritage-related issues.

Key words: Theory of architecture; historic heritage; pre-existences; post-history; phenomenology of time.

LISTA DE FIGURAS

Fig.I: Preparação do "Poema Sinfônico para 100 Metrônomos"

- Fig.1.1: Ocupação medieval do Anfiteatro de Arles
- Fig.1.2: Anfiteatro de Arles na atualidade
- Fig.1.3 | 1.4: Alberti - Templo Malatestiano (séc. XV), Rimini
- Fig.1.5: Capitólio na atualidade, Roma
- Fig.1.6: Ilustração do Capitólio anterior ao projeto de Michelangelo
- Fig.1.7: Ilustração do Capitólio (séc.XV)
- Fig.1.8: Arco de Augusto (séc. I a.C.), Rimini
- Fig.1.9: Palazzo Orsini (séc. XVI), Roma
- Fig.1.10: Ilustração imaginativa do Teatro Marcelo
- Fig.1.11: Palácio do Conde los Corbos (séc.XVI)
- Fig.1.12: Igreja de San Lorenzo (séc. XVII), Roma
- Fig.1.13: Ilustração imaginativa do Templo de Antonino e Faustina
- Fig.1.14: Palácio Barberini (séc. XVII), Palestrina
- Fig.1.15: Santuário da Fortuna Primigenia (séc. II a.C.), Palestrina
- Fig.1.16: Ilustração imaginativa do Santuário da Fortuna Primigenia
- Fig.1.17: Ilustração do Panteão Romano no século XV
- Fig.1.18: Panteão com as torres sineiras (séc.XIX)
- Fig.1.19: Panteão em Roma na atualidade
- Fig.1.20: James Wyatt - "Limpeza" do entorno da Catedral de Salisbury (séc. XVIII)
- Fig.1.21: Ilustração da antiga Catedral de Salisbury com a torre sineira
- Fig.1.22: Ruínas do Castelo de Pierrefonds
- Fig.1.23: Viollet-le-Duc - Restauro Castelo de Pierrefonds (1861-1885)
- Fig.1.24: Catedral de Notre-Dame e o entorno medieval
- Fig.1.25: Catedral de Notre-Dame na atualidade
- Fig.1.26: Quadra medieval de Paris antes da intervenção de Haussmann
- Fig.1.27: Quadra em Paris após a intervenção de Haussmann (séc. XIX)
- Fig.1.28: Giuseppe Valadier - Contrafortes de estabilização no Coliseu (séc. XIX), Roma
- Fig.1.29: Ilustração andaime para construção do contraforte

- Fig.2.1: Nicholas Hawksmoor - Estudos para o All Souls College (séc.XVIII), Londres
- Fig.2.2: Passeig de Gràcia em Barcelona
- Fig.2.3: Avenida Central (~1920), Rio de Janeiro
- Fig.2.4: Adolf Loos - Looshaus (1911), Viena
- Fig.2.5: Erik Gunnar Asplund - Anexo Câmara Municipal (1937), Gotemburgo
- Fig.2.6: Erik Gunnar Asplund - Projeto original (1913)
- Fig.2.7: Le Corbusier - Maquete Plan Voisin (1925), Paris
- Fig.2.8: Furness e Evans - West End Trust Building (1901), Filadélfia
- Fig.2.9: Christiano Stockler - Edifício Sampaio Correia (1924), São Paulo
- Fig.2.10: Vilmos Fillinger- Edifício Martinelli (1929), São Paulo
- Fig.2.11 | 2.12: Lúcio Costa - Museu das Missões (1940), São Miguel das Missões
- Fig.2.13 | 2.14: Oscar Niemeyer - Grande Hotel (1940), Ouro Preto
- Fig.2.15: Carlos Leão - Fotomontagem do projeto original para o Grande Hotel
- Fig.2.16: Lúcio Costa - Castelo Barão de Itaipava (1924), Petrópolis
- Fig.2.17: Francisco Sousa Aguiar - Palácio Monroe (1904), Rio de Janeiro
- Fig.2.18: Giuseppe Terragni - Novocomum (1929), Como

Fig.2.19: Giuseppe Terragni - Casa del Fascio (1936), Como
Fig.2.20: Praça do Mercado da Cidade Velha em Varsóvia após bombardeio em 1939
Fig.2.21: Entorno da Praça do Mercado da Cidade Velha reconstruído, Varsóvia
Fig.2.22: Berlim após o bombardeio de 1943
Fig.2.23: Mainz após o bombardeio de 1944
Fig.2.24: Frank Lloyd Wright - Projeto Memorial Angelo Masieri (1953), Veneza
Fig.2.25: Cartum ironizando o projeto de Frank Lloyd Wright em Veneza
Fig.2.26: Ignazio Gardella - Casa Cicogna (1953-1958), Veneza
Fig.2.27: Ernesto Rogers - Torre Velasca (1958), Milão
Fig.2.28: BBPR - Manhattan Bank (1969), Milão
Fig.2.29 | 2.30: Oscar Niemeyer - Hotel Tijuco (1951), Diamantina
Fig.2.31: Oscar Niemeyer - Edifício Niemeyer (1955), Belo Horizonte
Fig.2.32: Vista aérea do Conjunto da Praça da Liberdade (1934), Belo Horizonte
Fig.2.33: Oscar Niemeyer - Fotomontagem "novo" Palácio (1968)
Fig.2.34: José de Magalhães - Palácio da Liberdade (1897), Belo Horizonte

Fig.3.1: Caspar Philips - Registro tipológico de Amsterdã (séc.XVIII)
Fig.3.2 | 3.3: Aldo Rossi - Quadra Schutzenstrasse (1997), Berlim
Fig.3.4: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1977), Paris
Fig.3.5: La Strada Novissima - Bienal de Veneza (1980)
Fig.3.6: Dennis Crompton - Ilustração da Strada Novissima (1980)

Fig.4.1 | 4.2 | 4.3: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1977), Paris
Fig.4.4 | 4.5: Daniel Libeskind - Royal Ontario Museum (2007), Ontario
Fig.4.6 | 4.7: Zaha Hadid - Sede da Administração Portuária (2016), Antuérpia
Fig.4.8 | 4.9 | 4.10: Colin Fournier e Peter Cook - Kunsthaus (2003), Graaz
Fig.4.11: Coll-Barreu Arquitectos - Departamento de Saúde Basco (2008), Bilbao
Fig.4.12: Benthem Crouwel Architects - Museu Stedelijk (2012), Amsterdam
Fig.4.13 | 4.14 | 4.15: Marcello Guido - Piazza Toscano (2001), Consenza
Fig.4.16: Egon Eiermann - Igreja Memorial Kaiser Wilhelm (1959-1963), Berlim
Fig.4.17: Ruínas da Igreja após bombardeios de 1943
Fig.4.18: José María Sánchez García - Requalificação do Templo de Diana (2011), Mérida
Fig.4.19: Templo de Diana antes da requalificação
Fig.4.20: José María Sánchez García - Requalificação do Templo de Diana (2011), Mérida
Fig.4.21: Álvaro Siza e Eduardo Souto - MIEC / MMAP (2016), Santo Tirso
Fig.4.23 | 4.24 | 4.25: Giancarlo de Carlo - Universidade Livre (1976), Urbino
Fig.4.26 | 4.27: Giorgio Grassi e Manuel Portaceli - Teatro Romano (1984-1994), Sagunto
Fig.4.28: Ruínas do anfiteatro de Sagunto antes da intervenção
Fig.4.29 | 4.30: Estudio Barozzi-Veiga - Ribera del Duero (2010), Roa
Fig.4.31 | 4.32: Max Dudler - Castelo Hambach (2011), Neustadt
Fig.4.33 | 4.34: Ieoh Ming Pei - Ampliação Louvre (1989), Paris
Fig.4.35 | 4.36: Bernard Zehrfuss - Museu Galo-Romano (1975), Lyon
Fig.4.37 | 4.38: Schneider + Schumacher - Museu Städel, (2012), Frankfurt
Fig.4.39 | 4.40: EEP Architekten - Museu Joanneum (2011), Graz
Fig.4.41 | 4.42: Gottfried Böhm – Castelo Velho e Prefeitura (1963-1969), Bensberg
Fig.4.43 | 4.44: Aldo Rossi - Ampliação Teatro Carlo Felice (1983), Gênova
Fig.4.45: Álvaro Siza - Residencial Bonjour Tristesse (1988), Berlim
Fig.4.46 | 4.47: Hans Hollein - Haas Haus (1990), Viena
Fig.4.48 | 4.49: Frank Gehry - Casa Dançante (1996), Praga
Fig.4.50: Jean Nouvel - Ópera de Lyon (1993), Lyon

Fig.4.51: Antiga Ópera de Lyon (séc.XIX)
 Fig.4.52 | 4.53: Mario Botta - Teatro Alla Scala (2004), Milão
 Fig.4.54: Dan Marin - Sede da União dos Arquitetos (2003), Bucareste
 Fig.4.55: Fotografia antiga da edificação em Bucareste
 Fig.4.56: Norman Foster- Hearst Tower (2004), Manhattan
 Fig.4.57: Hearst Magazine (1928), Manhattan
 Fig.4.58: Buckminster Fuller - Pavilhão Exposição Mundial (1967), Montreal
 Fig.4.59 | 4.60: Kisho Kurokawa - Melbourne Central (1989), Melbourne
 Fig.4.61 | 4.62: Miguel Angel - Fundación Sancho el Sabio (2009), Vitoria-Gasteiz
 Fig.4.63 | 4.64: Enric Miralles - Mercado de Santa Catarina (1997), Barcelona
 Fig.4.65: Antigo Mercado de Santa Catarina, Barcelona
 Fig.4.66 | 4.67: Ricardo Boffil - Urbanização Bairro Antigone (1979), Montpellier
 Fig.4.68 | 4.69: Robert Venturi - Anexo National Gallery (1991), Londres
 Fig.4.70 | 4.71: Robert Krier - Residencial Artklass (2001), Bilbao
 Fig.4.72 | 4.73: Duncan Stroik - Thomas Aquinas College (2009), Santa Paula
 Fig.4.74: Rafael Moneo - Anexo Banco de España (2006), Madrid
 Fig.4.75: Banco de España
 Fig.4.76: Detalhes Banco de España
 Fig.4.77: Abdel-Wahed El-Wakil - Mesquita de Houghton (2015), Joanesburgo
 Fig.4.78: Reconstrução Campanário de São Marcos (1912), Veneza
 Fig.4.79 | 4.80: Oleg Zhurin - Reconstrução Catedral de Kazan (1996), Moscou
 Fig.4.81: Stadtschloss (Séc. XVIII), Berlim
 Fig.4.82: Heinz Graffunder - Volkskammer "Congresso do Povo" (1976), Berlim
 Fig.4.83: Reconstrução Stadtschloss (~2019), Berlim
 Fig.4.84: Ignasi de Solà-morales - Reconstrução Pavilhão Mies (1984), Barcelona
 Fig.4.85: Oud - Café De Unie (1925), Roterdã
 Fig.4.86 | 4.87: Carlos Scarpa - Museu Castelvecchio (1957-1964), Verona
 Fig.4.88 | 4.89 | 4.90: Johannes Exner - Castelo de Koldinghus (1972-1994), Kolding
 Fig.4.91: Ruínas do Castelo de Koldinghus antes da intervenção
 Fig.4.92 | 4.93: Peter Zumthor - Museu de Kolumba (2007), Köln
 Fig.4.94: Gottfried Böhm - Capela (1950), Köln
 Fig.4.95: Colônia após bombardeios
 Fig.4.96 | 4.97 | 4.98: Izaskun Chinchilla - Castelo de Garcimuñoz (2013), Cuenca
 Fig.4.99 | 4.100: Renzo Piano - Anexo Fundação Pathé (2014), Paris
 Fig.4.101: Norman Foster - Reichstag (1992), Berlim
 Fig.4.102: Reichstag antes da demolição da cúpula
 Fig.4.103: Norman Foster - Reichstag (1992), Berlim
 Fig.4.104 | 4.105: Edouard François - Fouquet's Barrière Hotel (2006), Paris
 Fig.4.106 | 4.107: Marco Dezzi Bardeschi - Palazzo Benini (1993), Campi Bisenzio

Fig.A.1 | A.2: Éolo Maia - Capela de Santana do Pé do Morro (1980), Ouro Branco
 Fig.A.3 | A.4: Éolo Maia et al. - Casa do Arcebispo (1982-87), Mariana
 Fig.A.5 | A.6 | A.7: Éolo Maia et al. - Centro de Apoio Turístico (1985), Belo Horizonte
 Fig.A.8: Lina Bo Bardi - Restauração Ladeira da Misericórdia (1987), Salvador
 Fig.A.9: Lina Bo Bardi - Ladeira da Misericórdia antes da restauração
 Fig.A.10: Lina Bo Bardi - Restauração Ladeira da Misericórdia (1987), Salvador
 Fig.A.11: Lina Bo Bardi - Restaurante Coati (1987), Salvador
 Fig.A.12: Santuário do Caraça antes do incêndio
 Fig.A.13: Rodrigo Meniconi - Reabilitação Colégio Imperial (1989), Catas Altas
 Fig.A.14: Gustavo Penna - Anexo Academia Mineira de Letras (1993), Belo Horizonte

Fig.A.15: Sebastião Lopes - Colégio Promove (1996), Belo Horizonte
Fig.A.16: Avenida João Pinheiro início do século XX
Fig.A.17 | A.18: Ernani Freire e Sônia Lopes - Parque das Ruínas (1997), Rio de Janeiro
Fig.A.19: Paulo Mendes da Rocha - Pinacoteca do Estado (1993-1998), São Paulo
Fig.A.20: Desenho do projeto original da Liceu de Artes
Fig.A.21: Paulo Mendes da Rocha - Pinacoteca do Estado (1993-1998), São Paulo
Fig.A.22: Interior Pinacoteca
Fig.A.23 | A.24 | A.25: Brasil Arquitetura - Anexo Museu Rodin (2006), Salvador
Fig.A.26: Fernando Graça - Restauração Casarão do Pião (2006), Ouro Preto
Fig.A.27: Casarão do Pilão antes do incêndio
Fig.A.28: Fernando Graça - Restauração Casarão do Pião (2006), Ouro Preto
Fig.A.29 | A.30: Paulo Mendes - Capela de Nossa Senhora da Conceição (2006), Recife
Fig.A.31 | A.32: Oscar Niemeyer - Auditório Niemeyer (2010), Ravello
Fig.A.33 | A.34: Paulo Mendes - Museu das Minas e do Metal (2010), Belo Horizonte
Fig.A.35: Brasil Arquitetura - Praça das Artes (2012), São Paulo
Fig.A.36: Antiga fotografia do Conservatório de Música
Fig.A.37: Brasil Arquitetura - Praça das Artes (2012), São Paulo
Fig.A.38: Bernades e Jacobsen - MAR (2013), Rio de Janeiro
Fig.A.39: Antiga foto do Palacete Dom João
Fig.A.40: Marcelo Amorim et al. - Reconstrução Casarão Azul (2013), Belo Horizonte
Fig.A.41: Casarão antes do incêndio
Fig.A.42 | A.43: Gustavo Penna - Museu de Congonhas (2015), Congonhas

Fig.B.1: Palácio Venier dei Leoni (séc.XVIIIV), Veneza
Fig.B.2: Fortaleza de Tempesta (~ séc.XII), Noale
Fig.B.3: Prato della Valle (séc.XVIII), Pádua
Fig.B.4: Ponte da Academia (1932), Veneza
Fig.B.5: Mercado de Rialto (séc.XVI), Veneza

SUMÁRIO

PRELÚDIO	16
-----------------------	-----------

PARTE I

CAPÍTULO I: A CENTÚRIA DA HISTÓRIA E O PENSAMENTO MEMORIAL	27
---	-----------

1.1. O OUTRORA E O AGORA	27
1.2. A TOMADA DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA	30
1.3. PRECEDENTES	39
1.4. O RESTAURO E A INTERVENÇÃO ARQUITETURAL	51

CAPÍTULO II: O <i>FIN DE SIÈCLE</i> E O HORIZONTE MODERNO	62
--	-----------

2.1. O PLURALISMO ECLÉTICO	62
2.2. O CONTRASTE MODERNISTA	67
2.3. O PÓS-GUERRA	81

PARTE II

CAPÍTULO III: TEORIAS DA INTERVENÇÃO	93
---	-----------

3.1. O PROBLEMA COMO “CATEGORIA-PROBLEMA”	93
3.2. CESARE BRANDI E A NEGAÇÃO DO NOVO	96
3.3. O MÉTODO POSITIVO ESTRUTURAL DE ALDO ROSSI	105
3.4. UMA DESCONSTRUÇÃO EM IGNASI DE SOLÀ-MORALES	112

CAPÍTULO IV: JOGOS DE LINGUAGEM	122
--	------------

4.1. TIPOS E TROPOS	122
4.2. ARQUITETURA(S)	135
4.2.1. HIPÉRBOLE	135
4.2.2. HIPOSSEMIA	147
4.2.3. MIMETISMO	152
4.2.4. OCULTAÇÃO	158
4.2.5. ANALOGIA	163
4.2.6. ECLOSÃO	170
4.2.7. ENCLAUSURAMENTO	176
4.2.8. HISTORICISMOS	181
4.2.9. BRICOLAGEM	182
4.2.10. REVIVALISMO	186
4.2.11. RECONSTRUÇÃO	192

4.2.12. APROPRIAÇÃO	197
4.2.13. AMBIGUIDADE	205

PARTE III

CAPÍTULO V: DA HISTÓRIA AO RELATIVISMO HISTÓRICO	213
5.1. <i>RITORNELLO</i>	213
5.2. A TEORIA AXIOLÓGICA DE ALOIS RIEGL	214
5.3. A <i>WELTANSCHAUUNG</i> EM DILTHEY	227
5.4. NIETZSCHE E A AGONÍSTICA DA HISTÓRIA	232
5.5. A DISSOLUÇÃO DA TRADIÇÃO	238
CAPÍTULO VI: DIMENSÕES PÓS-HISTÓRICAS	246
6.1. A REDUÇÃO DIEGÉTICA DA HISTÓRIA	246
6.2. TEMPO E DIFERENÇA	256
6.3. A MORTE DOS ESPÍRITOS: <i>ZEITGEIST</i> E <i>GENIUS LOCI</i>	263
6.4. HETEROTOPIAS E HETEROCRONIAS	271
CONSIDERAÇÕES TEMPESTIVAS	281
BIBLIOGRAFIA	286
APÊNDICE A: INTERVENÇÕES NO BRASIL	296
APÊNDICE B: BIENAL DE VENEZA DE 1985	329

PRELÚDIO

"Não unificar o devir, inquietar o tempo".

Georges Didi-Huberman

O "Poema Sinfônico para 100 Metrônimos", obra do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006) concebida em 1962, apesar de sua verve provocativa, evoca uma lírica do sentido do ato musical e, mais além, do próprio *tempo*. No "*happening*" sonoro realizado em um breve flerte com o grupo *Fluxus*, cem metrônimos mecânicos são dispostos no interior de uma sala de concerto, cada qual acertado para executar um andamento próprio e distinto dos demais. *Largo, adagio, prestissimo...* Iniciada a execução, temos uma lancinante massa sonora, sucedida por uma polirritmia complexa. Marcações fortes e fracas, sínopes, confluências e dispersões percussivas aparentemente aleatórias. Na medida em que o impulso inicial de cada um desses pequenos mecanismos de relojoaria inventados no século XIX desacelera – em função da perda de tensão de suas molas – as texturas dos sons adquirem variações em constante mutação. Os tique-taques cada vez mais lentos e nítidos. Gradualmente, um a um, encerram sua contribuição na sinfonia de estalos. Ao final, resta apenas a performance solo de um único metrônomo em lentíssimo compasso, até o último movimento de seu pêndulo. O silêncio...

A poesia sonora do compositor húngaro revela uma fascinação perante a complexa articulação ou desarticulação dos tempos. Ordem e desordem. O tempo estocástico. Temporalidade e finitude. Uma ode à multiplicidade dos tempos. Dentre o vasto espectro de interesses das vanguardas musicais desde o início do século XX, a dissolução da métrica foi, e continua a ser, um campo profícuo para experimentos compositivos, da polirritmia à contrametricidade. Mas a interpretação dos "versos" de Ligeti transcende a formulação de tecnicidades,

curiosidades ou a provocação dos iconoclastas. Em sua poética, cada pulso funda um mundo próprio, mas, no mesmo átimo, na interação mútua e cambiante entre as partículas sonoras, a totalidade expressiva é continuamente rearticulada no transcurso em que se consomem as infinitas inflexões e colisões dos tempos. Apesar da distância entre o universo da música e da arquitetura, é a imagem traduzida na declamação de uma *polifonia dos tempos* que inspira o espírito da investigação que se enuncia.

Arquitetura e tempo. História e memória. Espaço e lugar. Unidade e a diferença. O novo e o antigo. O outrora e o agora. A dialética que se estabelece entre essas tensões, muito além de dualismos, é o campo complexo de abertura no qual se move a presente tese. Mais precisamente, a pesquisa estabelece o escrutínio sobre os fundamentos projetuais e conceituais que subsumem uma parcela da criação arquitetural contemporânea em contextos conceitualizados como históricos, assim como seus processos diferenciais dimanados no *tempo e espaço*. Trata-se de perscrutar a genealogia histórica e o estado da arte atinentes à problemática que se descortina frente à indagação sobre os modos de ação, diversidade, legitimidade e limites de atuação da criação de novas arquiteturas diante de um determinado *locus histórico-simbólico*. Em pesquisa pregressa, ponto de partida para a presente tese, denominou-se esta *tópica* como o problema das *copresenças históricas arquiteturais*.¹ Tal conceituação, de caráter eminentemente fenomenológico, assenta-se no entendimento de que estamos a tratar de objetos de atribuído valor histórico que, apesar de concebidos em um passado remoto, situam-se no *agora* como presenças vivas. Diferente da informação histórica discursiva, latente, espectral e que somente manifesta sua presença abstrata na consciência do

¹ Cf. MENDES, Breno Guimarães. **Conformitas: o problema das (co)presenças históricas em Arquitetura e a Teoria Patrimonial Contemporânea**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado MACPS/UFMG, 2013.

vivente, o "objeto histórico" é, de maneira concreta, um "objeto presente", articulando-se como presença em um devir histórico que o ressignifica continuamente diante de novas presenças.²

Podemos afirmar que o debate em torno das *copresenças arquiteturais* insere-se no campo das reflexões contemporâneas articuladas dentro da interlocução entre vários saberes, em especial da arquitetura e da teoria patrimonial, mas com tangências incontornáveis entre a história e a filosofia. Temos um imbricamento – ora enfático, ora tangencial – entre uma fenomenologia do tempo, uma epistemologia da história, uma estética da arquitetura, uma agonística da diferença, uma ética da memória. Compreendemos que esta discussão surge como corolário tardio da tradição do *restauro* que se desenvolveu durante o decorrer do século XIX. Nada obstante, como será aprofundado ao longo da pesquisa, o problema sobre a legitimidade e limites da inserção de novas arquiteturas em contextos denominados "históricos" começa a tomar contornos mais nítidos como objeto de debate público e especializado somente a partir das primeiras décadas do século XX, fomentado sobretudo pela subversão do horizonte de expectativas provocado pela consolidação da "arquitetura moderna" e da imposição de novas

² O conceito das *copresenças arquiteturais* é inspirado diretamente no comentário de Martin Heidegger, no qual se indaga sobre o "sentido histórico" atribuído aos objetos remanescentes do passado: "As 'antiguidades' conservadas no museu, os instrumentos domésticos, pertencem a um 'tempo passado' e se encontram também simplesmente dadas no 'presente'. Se esse instrumento ainda não passou, como ele é histórico? Será apenas porque ele se tornou um objeto de interesse historiográfico no cultivo das coisas antigas e regionais? Este instrumento, no entanto, só pode ser um objeto historiográfico porque, em si mesmo, já é, de algum modo, histórico. A questão se repete: com que direito chamamos esse ente de histórico se ele ainda não passou? Ou será que estas 'coisas' possuem 'em si' 'algo passado', não obstante serem ainda hoje simplesmente dadas? Será que estas coisas simplesmente dadas são ainda o que foram? Manifestadamente, as 'coisas' se modificaram. 'Com o correr do tempo', o instrumento tornou-se frágil e deteriorado. Mas o caráter especificamente passado, que faz dele algo histórico, não reside nesta contingência que continua se dando no museu. O que passou no instrumento? O que foram as 'coisas' que hoje não são mais? Elas ainda são o instrumento de um uso determinado – embora fora de uso. Mas se hoje elas ainda estivessem em uso – como muitos móveis herdados estão – elas já seriam históricas? Em uso ou fora de uso, elas não são mais o que foram. O que então 'passou'? Nada mais do que o mundo, no seio do qual, pertencendo a um nexos instrumental, vinham ao encontro da mão e eram utilizadas por uma presença no mundo de suas ocupações. O mundo não é mais. O intramundano daquele mundo já não é mais simplesmente dado. Como instrumento de um mundo, o que agora ainda é simplesmente dado, pertence ao 'passado'. O que significa não-mais-ser do mundo? Mundo é, somente no modo da presença existente que, faticamente, é enquanto ser-no-mundo". Cf. HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 380.

condições de produção material diante da irrupção da "sociedade urbano industrial". O enfrentamento crítico destas polêmicas, porém, torna-se substantivo apenas nas décadas seguintes aos *pós-guerras*, com a elaboração de uma teorização de maior fôlego dedicada especificamente ao enfrentamento das aporias das *copresenças arquiteturais*, emergindo dos breves comentários para se expandirem em reflexões aprofundadas dedicadas especificamente à análise crítica destas controvérsias projetuais. No contexto contemporâneo, entendemos que a problemática sobre as intervenções arquitetônicas em núcleos históricos assume uma nova perspectiva crítica, suscitada pela relativização de conceitos e diretrizes tradicionais enunciados, principalmente, no corpo doutrinal “clássico”³ relacionado à teoria patrimonial. Como decorrência, verificamos que a pluralidade de estratégias projetuais constatadas empiricamente no panorama contemporâneo não é somente decorrência direta da diversidade cultural,⁴ mas deve ser compreendida dentro do cenário de instabilidade dos sistemas normativos que se avista com maior evidência desde a década de 1960. Em conjunto com as subteses acima propugnadas, afirmamos que *o fulcro da investigação se ergue na tensão imposta pela diferença, seja como resultado da dispersão histórico-temporal, seja pela dispersão espacial-cultural, consumando-se na celebração do dissenso e da pluralidade, não somente como fundamento democrático ético-estético-político mas, epistemologicamente,*

³ Denominamos “teoria clássica do restauro” em contraposição à “teoria contemporânea”, assimilando a definição proposta por Salvador Muñoz Viñas. Cf. VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

⁴ Apesar de contraditório, não se pode perder de vista o cenário contemporâneo de violenta planificação cultural. Mesmo diante desse contexto de homogeneização, em um contramovimento igualmente incisivo, temos dispersões e diferenciações que tendem a ocorrer de forma profusa. Somente no interior de um totalitarismo dos consensos massificados poderíamos recair na distopia do pensamento único. O comentário do crítico português Helder Gomes é bastante pertinente no sentido assinalado: "Num momento em que assistimos a uma progressiva e aparentemente inelutável uniformização de normas jurídicas, princípios políticos, epistemológicos ou mesmo morais – veja-se, por exemplo, a expansão do reconhecimento dos chamados direitos humanos, com o que isso comporta de uniformização das normas morais –, a *desnormatização ou a extrema diversificação de normas e critérios estéticos parece vir em contracorrente*. Se, por um lado, ela corresponde à emergência das referidas especificidades, ela ameaça, no entanto, não acompanhar o movimento de consensualização que funda as sociedades contemporâneas". Cf. GOMES, Helder. **Relativismo axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004, p.291, grifo nosso.

dentro do campo de saber tateado, como uma tentativa de direcionamento não metafísico para abordagem patrimonial.

Para a discussão assinalada, estruturamos a tese em três tomos. A *primeira parte*, subdividida em dois capítulos, apresenta a genealogia histórica e conceitual do problema das *copresenças arquiteturais*. O *capítulo primeiro* destaca o sentido da tomada de consciência histórica verificada na passagem do século XVIII para o XIX, fenômeno que celebra a preteridade como valor estruturante, da mesma maneira como afirma para si a autonomia do presente frente o passado, fomentando a percepção de uma *história temporalizada* e de um *tempo historicizado*. É neste contexto que surge o *restauro* como "disciplina" teórica e operativa, bem como o que podemos denominar como uma "cultura patrimonial". No *capítulo segundo* prosseguimos a genealogia do problema, abrangendo da virada do século XIX às primeiras décadas do segundo *pós-guerra*. Como afirmado anteriormente, compreendemos que são as expressões da "arquitetura moderna" insurgentes nas primeiras décadas do século passado, conjugadas a seu discurso militante, que consolidam a palavra de ordem pela celebração do *valor de novidade* frente ao passado e, por consequência, sua problematização crítica e programática.

A *segunda parte* da tese se subdivide igualmente em dois eixos, apresentando, por um lado, as elaborações teóricas que se originaram em torno do problema das *copresenças arquiteturais* a partir da segunda metade do século XX e, por outro, o conjunto de obras arquitetônicas efetivamente edificadas que exemplificam como a relação entre a nova arquitetura diante de contextos históricos foi enfrentada concretamente no período. No condão, o *capítulo terceiro* confronta as reflexões elaboradas por três proeminentes críticos e teóricos da arquitetura e da restauração que se debruçaram especificamente sobre o problema em tela. Cesare Brandi, no

desejo de formular uma "teoria do restauro", contrapõe-se à possibilidade de inserção de novas arquiteturas em lugares de atribuído valor histórico. Aldo Rossi, por sua vez, avalia o problema da intervenção arquitetural como parte integrante de uma teoria urbana, defendendo que novas obras podem ser inseridas em contextos "antigos" naturalmente, como dedução lógica positiva da análise das estruturas físicas e históricas das cidades. Por fim, Ignasi de Solà-Morales, em sentido diverso, compreende a dimensão altamente arbitrária e polissêmica do exercício projetual, expressando um ceticismo diante da formulação de qualquer doutrina transcendental ou dogmática. Como espelho desta discussão, o *capítulo quarto* apresenta um conjunto expressivo de obras que exemplificam como os projetos de arquitetura assumiram concretamente expressões bastante diversificadas nos seus mais distintos contextos históricos de inserção a partir da metade do século XX. As obras de arquitetura colacionadas demonstram a multiplicidade dos *jogos de linguagem* ou, como denominamos, um panorama plural e contraditório de *estratégias trópicas projetuais*, da hipertrofia do partido do contraste aos revivalismos.

A *terceira parte* encerra a discussão percorrendo dois contramovimentos que se complementam frente à colocação do problema da *diferença* que fundamenta o conjunto da pesquisa. Um dos objetivos candentes é evidenciar a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de estabelecer critérios valorativos e projetuais unívocos no campo de interseção entre arquitetura e patrimônio, visto mesmo a disjunção epistemológica dos sistemas normativos fortes, o ceticismo diante de pretensões deontológicas dos especialistas e a percolação do relativismo axiológico no interior de uma cultura geral nas últimas décadas. Deste modo, por um lado, tem-se a explicitação da *diferença* do *dever-tempo* suscitada pela história, episteme fundamental para a percepção do heterogêneo no tempo. Por outro, vislumbra-se a *diferença* do *dever-espço* verificada no instante sincrônico, a pluralidade dos presentes no mundo da

vida. Assim, no *capítulo quinto*, em ritornelo, voltamos ao contexto do *oitocentos*, com o objetivo de apresentar, como no interior do chamado "século da história", verificam-se as premissas críticas para dissolução da própria história e sua compreensão como alteridade, os primeiros impulsos para suspensão de uma perspectiva unitária e metafísica sobre os fundamentos da historiografia. Para isso, apresentamos novamente a discussão de três autores fundamentais que, no intercurso do final do século XIX, formularam importantes provocações, contributos essenciais para a deflagração posterior de uma virada crítica analítica no campo da história e das artes que enfatizará a dimensão heterotópica constitutiva destes saberes. Alois Riegl, com a fundamentação de um sistema axiológico que abandona a perspectiva das artes e da arquitetura como valor absoluto, enfatiza a constituição destas expressões no interior histórico social. Wilhelm Dilthey, a partir da construção de sua teoria da *Weltanschauung*, aponta para pluralidade das concepções de mundos e do relativismo contido no núcleo do próprio saber *histórico*. Friedrich Nietzsche, por sua vez, elabora uma crítica veemente sobre a arbitrariedade constitutiva da história, conclamando a pulsão auto-afirmativa do presente que, em uma de suas implicações, decorre igualmente na dissolução da autoridade conformadora da tradição. O *capítulo sexto* elabora, por fim, um contraponto ao anterior. Se o despertar da consciência histórica, em sua profundidade diacrônica, desvela uma multiplicidade de sentidos e concepções de mundo, o objetivo agora é avaliar como, no instante do presente, miríades de tempos convivem entre si. Destas aproximações recai-se na formulação do conceito de *pós-história*, em especial tangenciando determinados aspectos das elaborações percorridas principalmente pelo crítico de arte Arthur Danto e pelo filósofo Gianni Vattimo, entremeados diretamente pelas contribuições de uma filosofia da temporalidade e da diferença. Tal concepção alinha-se ao espírito da investigação proposta, no sentido em que se verifica uma dissolução do conceito tradicional de história. Ou seja, simplificada, não se pode conceber o processo histórico como uma unidade narrativa,

sendo que as categorias do "progresso", da "superação, do "novo" e do "tempo como evolução" são colocadas sob suspeição ou mesmo desconstituídas. Esta dissolução reflete na compreensão da diferença do devir-tempo e do devir-espaço que serão abordadas na formulação de uma crítica às noções de *zeitgeist* e *genius loci*, conceitos caros ao discurso arquitetural.

No plano geral, podemos afirmar que a tese não se filia univocamente a nenhuma vertente teórica – ao menos no sentido de uma abordagem purista –, apresentando um conjunto heterodoxo de referências, por vezes contraditórias entre si, que transitam da fenomenologia hermenêutica ao pós-estruturalismo. Trata-se de um impulso dialético, no sentido benjaminiano,⁵ sintetizado em seu aforismo como: "A experiência compulsória, drástica, que desmente toda 'progressividade' do devir e comprova toda aparente 'evolução' como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, o despertar do sonho".⁶ A *dialética* não como regime de oposições entre teses e antíteses com equacionamento em sínteses, mas como o desvio pelo qual a história expõe suas descontinuidades e contradições, estabelece o diálogo entre os tempos, transpassando a linearidade do sentido único.⁷ A

⁵ O historiador francês Georges Didi-Huberman avalia a "dialética benjaminiana" como uma contraposição à "dialética hegeliana": "Em resumo, o modelo dialético – no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui – deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma 'linha de progresso', mas seqüências onidirecionais, rizomas de bifurcações em que, para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua 'história anterior' e sua 'história ulterior'. Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de "objeto de barbárie", cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de "catástrofe". E complementa: "O modelo dialético é apresentado por Benjamin como a única maneira de escapar ao modelo trivial do "passado fixo". Ele se expressa aqui por meio de duas palavras, cujos significados conjugam, não por acaso, os movimentos de duplo regime: *Einfall* remete à queda e à irrupção, *Umschlag* remete à reversão e ao envolvimento. A primeira palavra nos lembra que a história (como objeto da disciplina) não é algo fixo, nem mesmo um simples processo contínuo. A segunda nos lembra que a história (como disciplina) não é um saber fixo, nem mesmo uma simples narrativa causal". DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.115-116.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.434.

⁷ Igualmente em crítica ao modelo hegeliano, o filósofo francês Gilles Deleuze defende uma transgressão ao pensamento dialético, que poderíamos denominar como "contra-dialético" ou "pós-dialético". Ou ainda, assimilando as expressões de sua obra tardia, um modelo rizomático no qual o próprio Georges Didi-Huberman caracteriza a "dialética benjaminiana": "Não podemos admirar com o fato de a dialética proceder por oposição, desenvolvimento da oposição ou contradição, solução da contradição. Ignora o elemento real do qual derivam as

dialética não como a contraposição entre o passado e o presente, mas como a irrupção do passado no presente, do presente no passado, o tempo como *Distentio Animi*.

Por derradeiro, é necessário alertar que não se trata de empreender propriamente a defesa de qualquer vertente projetual, mas descortinar, em outra direção, as contradições e convergências operativas e discursivas naquilo que a hermenêutica denomina o “conflito de interpretações”, a confrontação entre exegeses "rivais" que implodem a formação de qualquer dogmática ou ontologia unívoca.⁸ De maneira mais abrangente, assimilando uma expressão de Jacques Derrida, impõe-se uma contraposição à "história da onto-teologia, isto é, o sistema funcionando como apagamento da diferença".⁹ Em perspectiva diversa, outrossim, expõe-se a aporia na qual um campo como a cultura ou o pensamento patrimonial é tensionado, isto é, originado sob a égide do processo de tomada de consciência histórica, contraditoriamente, não se verifica amiúde o enfrentamento da historicidade de seus próprios fundamentos.

forças, as suas qualidades, e as suas relações; conhece apenas deste elemento a imagem invertida que se reflete nos sintomas abstratamente considerados. A oposição pode ser a lei da relação entre os produtos abstratos, mas a diferença é o único princípio de gênese ou de produção que produz ela própria a oposição como simples aparência. A dialética alimenta-se de oposições porque ignora os mecanismos diferenciais subtis e subterrâneos de um modo diferente: os deslocamentos topológicos, as variações tipológicas". DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rés-Editora, 2001, p.237.

⁸ RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978, p.20.

⁹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.29.

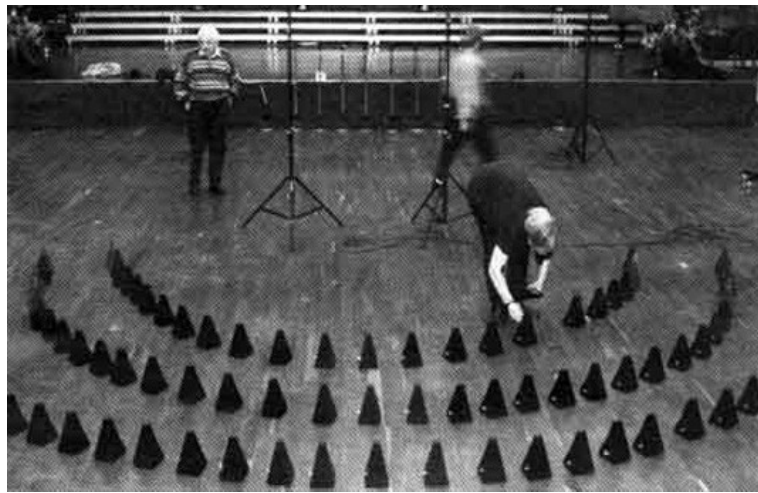


Fig.I: Preparação do "Poema Sinfônico para 100 Metrônomos"

PARTE I

“Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”.

René Char

CAPÍTULO I

A CENTÚRIA DA HISTÓRIA E O PENSAMENTO MEMORIAL

"Enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem que fulgura intermitente".

Walter Benjamin

1.1. O OUTRORA E O AGORA

As cidades são eloquentes testemunhas do diálogo que se estabelece entre os tempos. Em seu devir, as estruturas citadinas transmutam-se em uma complexa trama de interposição, justaposição, remoção e adição de elementos. Pela própria natureza do tempo – digamos, o “tempo físico” – a relação entre o *antigo* e o *novo* traduz-se como um fenômeno no qual a “novidade” manifesta a própria pulsão do mundo da vida: incessante jogo de repetição e renovação.¹ O tempo transcorre. Desta imagética decorre a percepção de que a transformação está intimamente atrelada à passagem temporal, mesmo que na aparência tudo permaneça inerte, tal como o rio de Heráclito.²

Se no plano "crono-lógico" o “novo” apresenta-se como o “inexorável”, no sentido em o que a linha temporal se reluta irretornável; antropologicamente,³ a representação do tempo, suas

¹ Gilles Deleuze discorre que repetição e renovação encontram-se dentro de uma movimentação íntima e recíproca estabelecida pela imaginação: “Extrair da repetição algo novo, extrair-lhe a diferença, é este o papel da imaginação ou do espírito que contempla em seus estados múltiplos e fragmentados. Do mesmo modo, a repetição, em sua essência, é imaginária, pois só a imaginação forma aqui o ‘momento’ da *vis repetitiva* do ponto de vista da constituição, fazendo que exista aquilo que ela contrai como elementos ou casos da repetição”. DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p.118.

² Referimo-nos, decerto, a Heráclito de Éfeso e à escola pré-socrática de Mileto que postulava sobre caráter variável das coisas (aproximadamente séculos VI-V a.C.). Em oposição a essa tese, a escola Eleática de Parmênides defendia a concepção acerca da essência invariável do ser verdadeiro e sobre o caráter ilusório de todas as transformações, que constituiu, posteriormente, uma das fontes do idealismo de Platão.

³ A própria antropologia como ciência surge a partir de uma concepção de tempo bastante específica que se descortina no decorrer da modernidade, como afirma o antropólogo alemão Johannes Fabian: "A ascensão da antropologia moderna é inseparável do surgimento de novas concepções sobre o Tempo, na esteira de uma

durações e ciclos, assumem concepções bastante diferenciadas em cada cultura, do presente imutável ao sentido do eterno retorno e da reversibilidade temporal,⁴ as sociedades frias e quentes.⁵ A própria tríplice dimensão clássica da escansão do tempo (passado, presente, futuro) não é um traço universal comum a todas as línguas e sociedades, como destaca o historiador Jacques Le Goff ao expor uma observação de cariz linguístico do semiólogo Ferdinand de Saussure:

A distinção dos tempos, que nos é familiar, é estranha a certas línguas; o hebreu nem sequer conhece o que existe entre passado, presente e futuro. O protogermânico não tem forma própria para o futuro [...] As línguas eslavas distinguem regularmente dois aspectos do verbo: o perfeito, que representa a ação na sua totalidade, como um ponto fora de todo o devir, e o imperfeito, que mostra enquanto se faz e na linha do tempo.⁶

Enuncia-se, assim, não a expressão de um *tempo físico*, mas de um tempo humano, segundo a fenomenologia, que interroga sobre como o vivente experiencia a *temporalidade*.

Na arquitetura, a relação entre o *novo* e o *antigo*, igualmente, manifesta-se de distintas formas de acordo com as variações histórico-culturais. Em sociedades nas quais a tradição constituiu

profunda secularização do conceito de história judaico-cristão. A transformação que ocorreu, envolveu, em primeiro lugar, uma generalização do Tempo histórico – a sua extensão, por assim dizer, do estágio circum-mediterrânico de eventos ao mundo inteiro. Uma vez alcançado, o movimento no espaço poderia se tornar secularizado ele também. O conceito de viagem como ciência, isto é, como o 'cumprimento' temporal-espacial da história humana, surgiu e produziu, no final do século XVIII, projetos e instituições de pesquisa que podem ser chamados de antropológicos, num sentido estrito. Precursores da antropologia moderna no século XVIII foram denominados 'viajantes do tempo', uma caracterização aceitável desde que se tenha em mente que seu fascínio pelo Tempo era um pré-requisito, tanto quanto um resultado das viagens no espaço. Seria ingênuo pensar que as concepções iluministas acerca do Tempo eram o simples resultado de indução empírica. Como o 'Mito-história da razão', elas eram construções e projeções ideológicas: o Tempo secularizado se tornou um meio de ocupar o espaço, um título que confere a seus detentores o direito de "resguardar" a expansão do mundo para a história". Cf. FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**. Petrópolis: Vozes, 2013, p.163.

⁴ Sobre as variações das concepções sobre o tempo em diferentes culturas e períodos históricos ver: HUGHES, Diane Owen (Org.). **Time: histories and ethnologies**. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.

⁵ Embora controversa, trata-se de uma definição clássica do antropólogo belga Claude Lévi-Strauss apontando para culturas nas quais a história e a memória são estruturantes, as "sociedades quentes", e as culturas nas quais a temporalidade é vivenciada numa espécie de "eterno presente": "Para codificar certos períodos da história, utilizamo-nos de muitas datas; para outros, menos. Esta quantidade variável de datas, aplicadas a períodos de igual duração, mede o que se poderia chamar pressão da história; há cronologias "quentes", que são as das épocas em que numerosos acontecimentos oferecem, aos olhos do historiador, o caráter de elementos diferenciais. Outras, ao contrário, em que, para ele - se não, certamente para os homens que as viveram -, se passaram poucas coisas, e, às vezes, nada". Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1976, p.295.

⁶ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: editora da UNICAMP, 2010, p.212.

um elemento de forte coesão social, firmando instituições, hábitos e práticas perenes, essa suposta polaridade sequer pode existir como um problema fático.⁷ Para que a dialética entre o *antigo* e o *novo* estabeleça-se como problematização, é necessário que uma determinada comunidade partilhe a consciência do passado e da passagem temporal que transcenda a vivência unidimensional do *hic et nunc* ou, apropriando-se de uma expressão de Paul Ricoeur, é necessário que se estabeleça a “conquista da distância temporal” em uma operação em que “o passado adere ao presente” ou “o passado é reconhecido em sua preteridade passada”.⁸

O problema das *copresenças arquiteturais*, como conceituado, relaciona-se desta forma diretamente à concepção de um *tempo histórico* e, por conseguinte, da própria ideia de *história* que se formou nos últimos cinco séculos e tornou-se mesmo um fundamento estruturante da cultura ocidental. Pode-se afirmar que o *tempo* se torna *histórico* na medida em que se forma uma *consciência do passado*, experiência esta constituinte da ordem do presente. Nessa relação, certas práticas e ideias externadas na cultura evidenciam a internalização progressiva da história na própria percepção geral do tempo. Exemplificando esta relação, Paul Ricoeur observa que:

[...] a história revela uma primeira vez sua capacidade criadora de *refiguração do tempo* pela invenção e pelo uso de certos *instrumentos de pensamento* tais como o calendário, a ideia de sequência das gerações e aquela, conexas, do *tríplice reino dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores*, e, por fim e sobretudo, pelo recurso a arquivos, documentos e vestígios.⁹

Tais instrumentos e conceitos, conjunta ou separadamente, contribuem para construção de uma relação efetiva e afetiva com a preteridade ou, mais além, com o próprio passado em si como dimensão substantiva: "O homem possui de verdade um passado somente se tem

⁷ Paul Ricoeur dispõe de uma concepção semelhante: “Se não tivéssemos a noção fenomenológica do presente, como o hoje em função do qual há um amanhã e um ontem, não poderíamos dar o menor sentido à ideia de um acontecimento novo que rompe com uma era anterior e inaugura um curso diferente de tudo o que precedeu”. Cf. RICOEUR, op.cit., v.3, p.182.

⁸ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2010b, p.43.

⁹ Idem, 2010a, p.176, grifo nosso.

consciência de possuí-lo".¹⁰ A ideia de sequência de gerações ou da dinâmica entre *sucessores* e *predecessores* mencionada pode ser considerada uma faceta do problema no qual se debruça, a criação de novas arquiteturas em contextos conceitualizados como históricos. Reconhece-se, assim, que o problema das *copresenças arquiteturais* é uma postura eminentemente condicionada à concepção de um *tempo histórico* que retém a percepção de um diálogo e uma interação entre os diferentes momentos da sedimentação arquitetural no espaço através do tempo.

1.2. A TOMADA DE CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

Na esteira da reflexão sobre o *tempo histórico*, a partir da dialética entre o *novo* e o *antigo*, faz-se necessário recolocar o fenômeno correlato da irrupção da *consciência histórica*, no qual acreditamos poder situar melhor a constituição do problema do *restauro* e, por extensão, das *copresenças arquiteturais*. O que denominamos *consciência histórica*, na acepção posta, é um processo de inscrição da história na cultura como uma forma de conhecimento, uma *episteme*, um modo próprio de compreensão e estruturação do *mundo-da-vida* (*Lebenswelt*). A tomada de consciência histórica é em si um acontecimento histórico, observado com mais precisão no decorrer do século XVIII e XIX, um processo mesmo revolucionário como afirma o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer:

O aparecimento de uma tomada de consciência histórica constituiu provavelmente a mais importante revolução pela qual passamos desde o início da época moderna. O seu alcance espiritual provavelmente ultrapassa aquele que reconhecemos nas aplicações das ciências da natureza, que tão visivelmente transformaram a face do nosso planeta. A consciência histórica que caracteriza o homem contemporâneo é um privilégio, talvez mesmo um fardo que jamais se impôs a nenhuma geração anterior.¹¹

¹⁰ Cf. ARON, Raymond. **Dimensiones de la Conciencia Historica**. Madrid: Editorial Tecnos, 1961, p.13, tradução nossa.

¹¹ GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2009, p. 17.

O fenômeno da *consciência histórica* diferencia-se, no contexto da investigação, do conceito assinalado de *tempo histórico*,¹² por reter este a ideia mais geral da consciência da passagem temporal e da preteridade sem, contudo, precisar um modo crítico ou uma formação da história como *Historie*.¹³ A consciência histórica transcende a simples relação com o passado, comum em distintas culturas. Trata-se de uma *episteme* sistematizadora e socialmente estruturante, um processo eminentemente característico das culturas modernas, ou mais além, de um fenômeno que deflagra em certo sentido a própria *modernidade*.

Pode-se afirmar que a *tomada de consciência histórica* não se desenvolveu de maneira unitária e linear na *cultura ocidental*, embora, como afirmado, o fenômeno tenha sido impulsionado com notável vigor no *oitocentos*. Antes, é um processo heterogêneo que assume modos específicos de internalização do "conteúdo histórico" em cada contexto societal.¹⁴ A *cultura patrimonial* e o *restauro* derivam desse progressivo movimento de percolação do sentido histórico como elemento estruturante de uma cultura geral. No sentido apresentado, pontua-se na sequência as ocorrências mais relevantes que fundamentaram este processo de transformação das mentalidades no desenvolvimento da *história* como valor fundacional, bem

¹² As duas terminologias podem mesmo se confundir dependendo da abordagem do autor, como na definição de Jörn Rüsen, “[...] se entende por consciência histórica a soma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo”. Cf. RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p.57.

¹³ Na língua alemã distinguem-se as palavras *Geschichte* e *Historie*. *Geschichte*, como a totalidade dos acontecimentos humanos no curso do tempo; *Historie*, como historiografia ou ciência da “*Geschichte*”. Em sua obra “Futuro Passado”, o historiador Koselleck apresenta o desenvolvimento desses dois termos na língua alemã e suas diferenças conceituais. Cf. KOSELLECK, Reinhardt. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2006, p.41-60.

¹⁴ Ainda contemporaneamente podemos dizer que a relação entre a cultura e a história revela-se bastante contraditória e conflituosa. Determinados críticos inclusive afirmam que no plano social mais abrangente não se verifica uma efetiva internalização do conhecimento histórico, fenômeno denominado “presentismo” pelo historiador François Hartog. Cf. HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. O historiador inglês Eric Hobsbawm igualmente afirmará que o apagamento da história é um dos fenômenos mais preocupantes da virada deste último século: “A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX”. Cf. HOBBSAWM, Eric John Ernest. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: 1995, p.13.

como o próprio surgimento da concepção de *patrimônio*, noções que surgem de maneira incipiente no contexto europeu na segunda metade do século XVIII, notadamente em países como a Inglaterra e França.

Verificam-se indícios da formação de uma *cultura patrimonial*, como denominado, a partir do século XV, observado mais visivelmente na difusão de um interesse pela *Antiguidade Clássica*, reforçado principalmente pela crença da ideia de um *Renascimento* constituído a partir da oposição a um suposto período de “decadência civilizatória”, o medieval. Em decorrência, processou-se um ímpeto de interesse pela pesquisa e coleção de objetos especialmente da Grécia e Roma Antiga, não somente na arte e na arquitetura, mas igualmente de textos e expressões outras que remetessem à grandeza de um passado considerado glorioso. Françoise Choay observa que a ideia de “monumento histórico”, ainda não definida concretamente como tal, emerge neste período:

[...] na cena do *Quattrocento* italiano, em Roma, os três discursos – o da perspectiva histórica, o da perspectiva artística e o da conservação – contribuem para o surgimento de um novo objeto: reduzido apenas às antiguidades, por e para um público limitado a uma minoria de eruditos, de artistas e de príncipes, ele nem por isso deixa de constituir a forma original do monumento histórico.¹⁵

O interesse pela preservação de “objetos históricos”, importante destacar, restringia-se em geral a resquícios da antiguidade, empreendidos por iniciativa de um estrato social ínfimo e geograficamente localizado. Acerca da especificidade deste culto direcionado aos objetos gregos e romanos, o historiador espanhol Ignacio González-Varas igualmente dispõe:

Não existiu uma visão histórica madura ou um juízo crítico que valorizasse estes objetos como testemunhos únicos da cadeia evolutiva do tempo. As artes gregas e a própria arte romana não foram observadas sob o filtro da distância histórica e, sua apreciação e valorização, e, igualmente, sua conservação, não esteve sustentada em uma apreciação reflexiva ou cognitiva dentro das nuances do pensamento histórico,

¹⁵ CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006, p.59.

de modo que não existiu um conceito de "patrimônio histórico-artístico" nas civilizações antigas.¹⁶

Decorre que desta mentalidade não se constituem efetivamente práticas deliberadas ou conscientes de preservação, sendo que muitos monumentos e obras foram sumariamente destruídos e/ou reutilizados para outras finalidades: “[...] a tomada de consciência, no *Quattrocento*, do valor histórico e artístico dos monumentos da *Antiguidade* não acarretou sua conservação efetiva e sistemática”.¹⁷ Acrescenta-se, como aponta o historiador da arte Giulio Carlo Argan, que esse diálogo com a história durante o *renascimento* por parte de artistas, arquitetos, escritores e eruditos ainda estava impregnado de grande carga mítica, assentando-se mais na idealização de um “passado clássico” fictício e grandiloquente do que sobre uma pesquisa propriamente historiográfica.¹⁸

O século XVIII se apresenta como uma inflexão, um período fecundo em ideias em torno das noções de *história* e *arte*. Verifica-se um momento fundamental para o amadurecimento da disciplina *História*, com a formação propriamente de uma *historiografia sistematizada*.¹⁹

¹⁶ GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p.26, tradução nossa. O autor ainda faz a seguinte observação sobre o medievo: “[...] durante a Idade Média não existiu qualquer tomada de distância histórica com respeito aos vestígios monumentais da antiguidade, questão fundamental para o desenvolvimento do conceito de 'patrimônio histórico'”. Ibid., p.27, tradução nossa.

¹⁷ CHOAY, op.cit., p.52.

¹⁸ “Quanto mais se aprofunda na investigação, tanto mais nos persuadimos de que, na Renascença, o chamado clássico não existe como realidade histórica, mas apenas como hipótese de trabalho”. ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.50. Todavia, essa posição não é propriamente compartilhada pelo também historiador italiano Manfredo Tafuri, que observa na Renascença justamente o momento de inflexão para percepção de um ‘tempo mítico’ para um ‘tempo histórico’: “A partir do momento em que Brunelleschi institucionaliza um código linguístico e um sistema simbólico baseados no confronto supra-histórico com o grande exemplo da Antiguidade, no momento em que Alberti já não se contenta com um historicismo mítico e explora racionalmente a estrutura daquele código nos seus valores sintáticos bem como nos emblemáticos, nesse lapso de tempo, dizíamos, esboça-se a primeira grande tentativa, na história moderna, de atualização dos valores históricos como *tradução de um tempo mítico para um tempo presente*, de significados arcaicos para mensagens revolucionárias, de “palavras” antigas para ações civis”. TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.37, grifo nosso.

¹⁹ Hayden White resume o caráter geral da historiográfica iluminista: “A tendência dominante na historiografia racionalista do Iluminismo originou-se no reconhecimento de que a história não deve ser escrita apenas para entreter ou simplesmente no interesse de promover um *parti pris* de tipo confessional ou político. Os racionalistas reconheciam que era necessário contar com um princípio crítico para guiar a reflexão sobre o registro histórico se quisessem produzir algo mais do que crônicas ou anais. Começaram em oposição consciente aos *historiens romanesques* ou *galants* do século anterior, ao tipo de história ‘recreativa’ escrita pelo abade de

Graças a esse interesse pelo passado, foram iniciados fecundos trabalhos de arqueologia com o objetivo de encontrar objetos da antiguidade então cultuada. Em 1738, as ruínas soterradas da cidade romana de Herculano foram redescobertas e iniciaram-se suas escavações arqueológicas. Na década seguinte, a cidade vizinha Pompéia foi igualmente objeto de pesquisas e escavações arqueológicas. Sobre este contexto, observa o arquiteto espanhol Francisco de Gracia:

O historicismo do Século das Luzes, manifestado no surgimento da ciência arqueológica, é potencializado dialeticamente pelos próprios estudos arqueológicos e *produzirá a primeira intelectualização do problema da sobrevivência da cidade histórica*, tornando recomendável sua preservação como testemunho documental capaz de contribuir para a erudição historiográfica, cada vez mais consubstancial à própria cultura ilustrada. Esse pensamento ilustrado será antecipado, com caráter premonitório, na busca de reconhecimento da cidade clássica, elaborando sua reinterpretação ideal à luz da razão histórica, o que servirá de incentivo para sua revalorização formal.²⁰

Toda essa reviravolta no plano das mentalidades relacionou-se com a própria abordagem reflexiva que originou as práticas de preservação e o incipiente interesse na *restauração* de exemplares históricos da arquitetura. Os estudos historiográficos, em conjunto com as descobertas arqueológicas, impulsionaram as primeiras reflexões e práticas institucionalizadas sobre o estatuto de objetos sobreviventes da antiguidade.

Da pesquisa histórica e arqueológica, temos dois movimentos imediatos e interdependentes: o surgimento da estética, como campo específico da filosofia, e a sistematização da *história das artes*, agora creditada como ciência, abandonando o caráter de comentário e crônica como em Vasari.²¹ Temos assim, em 1764, a publicação de "*A História da Arte Antiga*" de

Saint-Réal ou por Charles de Saint-Évremond, o principal expoente da teoria histórica 'libertina' e o protótipo da historiografia 'esteticista' mais tarde representada por Walter Pater e Egon Friedell. A história – reconheciam os *philosophes* – devia ser 'veraz' ou não poderia pretender 'instruir e esclarecer' o leitor no processo de o 'entreter e deleitar'. O que estava em debate, então, era o critério pelo qual se devia reconhecer a verdade. Em suma, qual era a forma que a verdade tinha de assumir? Qual era o paradigma da verdade em geral, em comparação com o qual um relato verídico das coisas poderia ser reconhecido?" WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008, p.72.

²⁰ GRACIA, Francisco de. **Construir em lo Construido**. Hondarribia: Editora Nerea, 2001, p.44, tradução nossa.

²¹ VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

Winckelmann,²² obra seminal considerada uma das referências fundadoras da disciplina. Igualmente, como afirmado, a *Arte*²³ gradativamente se constitui como conceito, adquirindo, nesse momento, importantes instrumentos filosóficos-conceituais como visto nas obras de Alexander Baumgarten,²⁴ Edmund Burke²⁵ e Immanuel Kant.²⁶ Nesse condão, inusitadamente ou não, é justamente dentro do domínio estético nas expressões da arte do século XVIII, especialmente no conflito entre os *antigos* e *modernos*, que se consolida a percepção de um tempo historicizado e o próprio conceito de modernidade,²⁷ como enfatiza igualmente Jürgen Habermas:

É inicialmente no domínio da crítica estética que tomamos consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, e isso torna-se claro quando se traça a história do conceito de “moderno”. O processo de separação do paradigma da arte antiga é iniciado nos começos do séc. XVIII pela célebre *Querelle des Anciens et des Modernes*. O partido dos modernos insurge-se contra a ideia que o classicismo francês tem de si próprio, assimilando o conceito aristotélico da perfeição ao do progresso tal como este fora sugerido pelas modernas ciências da Natureza. Os “modernos” põem em questão, com argumentos de crítica histórica o sentido da imitação dos modelos antigos, em face das normas de uma beleza absoluta, aparentemente desligada do tempo, elaboram os critérios de um belo relativo e condicionado pelo tempo e, dessa forma, articulam a auto compreensão do Iluminismo francês, como de um recomeço epocal. Conquanto o substantivo *modernitas* (juntamente com os adjetivos antitéticos *antiqui / moderni* fosse já usado num sentido cronológico desde os fins da Antiguidade, nas línguas europeias da idade moderna só muito tarde, mais ou menos a partir dos meados do séc. XIX, é que o adjetivo moderno foi substantivado, e de novo pela primeira vez no domínio

²² WINCKELMANN, Johann Joachim. **History of the art of Antiquity**. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

²³ Sobre o valor do monumento como arte, Choay afirma: “Hierarquicamente, o valor artístico do patrimônio monumental está em último lugar – condição compreensível numa época em que, salvo num meio culto e esclarecido, o conceito de arte ainda é impreciso e a noção de estética mal acaba de surgir. O termo 'beleza' aparece raramente, e como de afogadilho, nos textos relativos à conservação”. CHOAY, op.cit., p.118.

²⁴ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.

²⁵ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: UNICAMP, 1993.

²⁶ KANT, Immanuel. **Crítica do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

²⁷ O historiador alemão Reinhart Koselleck, a partir de uma abordagem que denominou como “história dos conceitos”, relata como se constituiu a formação histórica do termo “moderno” e “modernidade” no contexto alemão: “A partir do século XVIII, a historiografia fala cada vez mais de uma “época contemporânea”. O conceito de “tempos modernos”, ou modernidade” (*Neuzeit*), segundo o dicionário de Grimm, só é documentado a partir de 1870, em Freiligrath. Embora possam ser apontados exemplos anteriores – Ranke claramente evitou o conceito, se é que o conheceu –, o conceito de “modernidade” só veio a impor-se depois de decorridos cerca de quatro séculos do período que ele englobava. Lexicalmente só se implantou no último quartel do século XIX. Essa constatação surpreendente não deve provocar admiração se contarmos a naturalidade com que o conceito é usado hoje nos estudos histórico-linguísticos que tratam do século XVI. Um período qualquer só pode ser reduzido a um denominador diacrônico comum, a um conceito que enfeixe estruturas comuns, depois de decorrido certo tempo”. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2001, p. 269.

das Belas Artes. Assim se explica a razão pela qual as expressões modernidade, *Moderne*, *Modernitat*, *modernité* conservaram até hoje um cerne de significado estético marcado pela auto compreensão da arte de vanguarda.²⁸

A percepção do *novo* contraposto ao *antigo* expressa a autoconsciência de uma transformação cultural dos sentidos e afetos, submetendo o legado do passado à crítica de seus fundamentos, não mais compreendidos como naturais ou transcendentais.²⁹ É esse espírito crítico que induz o processo que irá deslindar no que vários autores compreendem como a início da modernidade no século XVIII.

Em concomitância às transformações epistêmicas e estéticas, as tensões políticas que se sucederam à *Revolução Francesa*, registrando-se atos de vandalismo generalizado contra toda ordem institucionalizada, dos quais os monumentos da antiguidade não escapavam, somado às incisivas transformações urbanas e sociais registradas no contexto da nascente sociedade industrial, que induziram a precarização dramática as condições das cidades antigas, convergem em um panorama de tensão e destruição que acaba por suscitar um contramovimento como alerta pela preservação da memória em risco. A destruição de *obras de arte e arquitetura* provocou gradualmente a organização de segmentos específicos da sociedade civil e a criação de instituições com a finalidade de resguardar os *monumentos* do passado da destruição. Tratava-se, em conjunto, da constituição igualmente de um posicionamento de afirmações nacionalistas que reverberavam na Europa, no qual a preservação da história apresentava-se como um fundamental emblema identitário a partir da consolidação dos estados nacionais na Europa.

²⁸ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Nova Enciclopédia, 1998, p.19-20.

²⁹ Em certo sentido, embora com divergências, o filósofo francês Jacques Rancière reafirma a tese de Habermas: “O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009, p.36.

No conjunto geral dessas acentuadas transformações, o final do século XVIII apresenta-se como marco simbólico desta “virada” em torno da ideia de *patrimônio e monumento histórico*, como afirma Françoise Choay:

[...] na arrancada de 1789, todos os elementos necessários a uma autêntica política de conservação do patrimônio monumental da França pareciam reunidos: criação do termo “monumento histórico”, cujo conceito é mais amplo, comparado ao de “antiguidades”; levantamento do corpus em andamento; administração encarregada da conservação, dispondo de instrumentos jurídicos (inclusive disposições penais) e de técnicas então exclusivas.³⁰

Podemos considerar todo este período igualmente como o ponto de inflexão na consolidação de uma *cultura histórica*³¹ geral na Europa: a deflagração de movimentos nacionalistas legitimados por ideologias de fundamentação historicista; a consolidação da *história* como ciência e conhecimento ilustrado; a criação de instituições de proteção e preservação; o surgimento de práticas e reflexões sobre o *restauro* de objetos pretéritos.

O panorama geral pontuado delinea o que podemos denominar como o processo de *tomada de consciência histórica* e a formação de uma *cultura patrimonial*, movimento de assimilação da história como valor, isto é, como elemento identitário, ideológico e epistêmico. Mas não somente, ontologicamente o próprio sentido de *tempo* é transmutado:

O pensamento iluminista marca uma ruptura com uma visão do Tempo essencialmente medieval e cristão (ou judaico-cristão). Essa ruptura partiu de uma concepção de tempo/espaço, nos termos de uma história da salvação, para aquela concepção que resultou finalmente na secularização do Tempo como história natural. É importante perceber que isso não só implicou uma mudança na qualidade do Tempo (sagrado versus secular) como também uma importante transformação no que diz respeito à natureza das relações temporais.³²

³⁰ Ibid., p.120.

³¹ A massificação da história torna-se tão flagrante ao longo do século XIX que é denunciada como uma “patologia”, a “doença histórica”, segundo as críticas de Nietzsche datadas do ano de 1874, como aprofundaremos na sequência do Capítulo V. Ver: NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

³² FABIAN, op. cit., p.61-62. Dentro de todo esse contexto de transformação, Johannes Fabian ainda destaca o movimento de colonização e expansão marítima, e das viagens da burguesia, que se intensificaram no século XVIII, como fenômenos fundamentais que implicaram no reordenamento da temporalidade moderna: “De fato, dentre as muitas expressões de mudança que se poderia citar, a própria transformação da passagem crucial de um homem na Terra está no *topos* da viagem. Na tradição cristã, as passagens terrenas do Salvador e dos santos foram percebidas como eventos constituintes de uma história sagrada. Para ser exato, isso havia originado muitas

Trata-se de um movimento dialético no qual a refiguração do tempo induz à reorganização da memória coletiva, no mesmo impulso que a história como saber sistematizado reelabora radicalmente a própria noção de temporalidade. Michel Foucault destaca, por outro lado, que esta reestruturação do sentido do tempo deflagra igualmente um processo de reorganização dos saberes ao final do século XVIII:

A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da Idade Clássica, mais que uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre seres vivos. E é nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado que os historiadores do século XIX se empenharão em escrever uma história enfim ‘verdadeira’ – isto é, liberada da racionalidade clássica, de sua ordenação e de sua teodiceia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo.³³

Desta virada contundente da própria estrutura social e cultural recai-se, a partir do século XIX, em uma panorama de reflexões e debates de ampla intensidade em torno dos sentidos da história e do patrimônio. Nada obstante, anteriormente será apresentado, como uma retomada deste processo, como se procedeu a relação de tensão entre o *novo* e o *antigo* a partir de um escrutínio direcionado à própria história da arquitetura.

viagens a terras estrangeiras, na forma de peregrinações, cruzadas e missões. Mas, para a burguesia estabelecida no século XVIII, as viagens se tornariam (ao menos potencialmente) fonte do conhecimento 'filosófico' e secular de todo homem. A viagem religiosa tinha sido para os centros de religião, ou para a salvação das almas; agora, a viagem secular se dava dos centros de conhecimento e poder para lugares onde o homem nada encontraria além de si mesmo. Como S. Moravia apresentou em seus brilhantes estudos, a ideia e prática da viagem como ciência, elaborada na enciclopédia de Diderot, fora definitivamente estabelecida por volta do fim do século XVIII, especialmente entre os pensadores conhecidos como 'ideólogos' ". Ibid., p.43-44.

³³ FOUCAULT, Michel. **A Palavra e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.181.

1.3. PRECEDENTES

Praticamente não se verifica em períodos anteriores ao século XIX um dilema filosófico e projetual efetivo sobre a criação de novas arquiteturas em sua relação com contexto histórico preexistente. As obras simplesmente coabitavam o mesmo espaço ou eram modificadas, adaptadas e demolidas de acordos com as necessidades que se afiguravam: “os monumentos antigos não [eram] apenas ‘reciclados’; eles também [eram], com a mesma simplicidade e desenvoltura, cortados em partes e pedaços, incorporados em seguida a construções novas, para embelezá-las ou decorá-las”.³⁴ A relação entre a arquitetura presente com obras herdadas da antiguidade ou de outras culturas processou-se de maneira geral em quatro perspectivas: como *indiferença*, seja pela “destruição inocente” ou esquecimento puro e simples; como *violência*, a partir da destruição dos registros da cultura dominada – como os persas em relação aos gregos; como *pragmatismo*, seja como fonte de matéria prima e riqueza possível de extrair de uma obra ou adaptando-a para novas finalidades.; e, por fim, muito raramente, por impulsos estéticos. Sem o desenvolvimento de uma *consciência histórica* não há sequer como valorizar um objeto histórico enquanto tal, do que decorre a relação puramente instrumental ou apática com relação aos objetos pretéritos registrada durante a maior parte da história. Neste sentido, podemos citar as ocupações do Coliseu, do Teatro Marcellus, do Teatro de Pompéia ou do anfiteatro de Arles, como exemplos significativos.

³⁴ CHOAY, op.cit., p. 40. A respeito das intervenções sobre obras medievais durante o Renascimento, González-Varas igualmente dispõe: “As intervenções sobre os edifícios e obras de arte executadas durante a Idade Média não revelam intenções imitativas, nem de complementação estilística, nem particulares preocupações teóricas. As pinturas e esculturas realizadas pelos próprios artistas medievais eram repintadas, corrigidas, completadas e adaptadas sem demasiado escrúpulo para conseguir sua adequação aos fins devocionais da nova religião ou para acomodá-las a novos cânones estilísticos”. Cf. GONZÁLEZ-VARAS, op. cit., p.133, tradução do autor.



Fig.1.1: Ocupação medieval do Anfiteatro de Arles



Fig.1.2: Anfiteatro de Arles na atualidade

A ocupação de edifícios antigos, sua adaptação para novos usos, bem como intervenções mais incisivas podem ser verificadas pontualmente, contudo, a partir do século XV. Estas intervenções eram, em sua destacada maioria, destituídas de uma verdadeira compreensão do objeto enquanto registro histórico ou de uma dimensão crítica reflexiva frente ao contexto em que se inseriam. No tocante, referindo-se aos procedimentos adotados durante o *Renascimento*, González-Varas observa que:

[...] frente à necessidade de intervir em um edifício histórico, para adaptá-lo a novas exigências funcionais ou simbólicas, para completá-lo ou para substituir alguma de suas partes, é sempre o monumento o que se coloca na visão do arquiteto, sob cuja

ótica o edifício se remodela, nunca sucedendo o contrário. Certamente não aparece um suporte teórico ou reflexivo que atenda ao valor histórico das obras de arte como condicionante da intervenção, quer dizer, não existem propriamente “restaurações” no sentido moderno e atual do termo. No campo da arquitetura, o certo é que algumas destas intervenções que transformaram eventualmente algum edifício preexistente podem ser sumamente sugestivas, mas não como “restaurações” propriamente ditas, mas como exercícios criativos autônomos, enquanto se manifestam em alguns de seus mais qualificados representantes um espírito crítico diante dos monumentos sobre os quais atuam para detectar suas carências e aplicar instrumentos compositivos sobre as quais se comprometem a “corrigir” o edifício.³⁵

Nessas intervenções *renascentistas* sobre arquiteturas medievais predomina a atualização de estilos e o *embelezamento* de acordo com os padrões de gosto da época, utilizando a antiga edificação como suporte para realizar novas “expressões estilísticas”.³⁶

Uma destas obras referenciais é a intervenção no Templo Malatestiano em Rimini (Itália), projeto do arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472), edificado a partir do ano de 1441. Nesta obra verificamos a utilização da estrutura da antiga construção medieval do século XIII como suporte para uma nova redefinição arquitetural. Teóricos, como Ignasi de Solà-Morales, avaliam neste projeto o primeiro impulso efetivamente crítico condutor de uma ação interveniente consciente do diálogo entre o presente e o passado na história da arquitetura.³⁷ Contudo, não nos alinhamos a esta hipótese, visto que é verificada apenas uma postura de apropriação sem a intencionalidade de um diálogo histórico/arquitetural consciente, reverberando a mesma tese defendida por Ignacio González-Varas. O próprio tratado de Alberti “*De re aedificatoria*” aponta para este tipo de apropriação como possibilidade de

³⁵ Ibid., p.135, tradução do autor.

³⁶ Esta posição não é compartilhada por Manfredo Tafuri, que observa na Renascença, a partir do protagonismo de Brunelleschi, um verdadeiro sentido de consciência crítica diante do contexto preexistente: “Um das mais altas lições do Humanismo *brunelleschiano* reside na sua consideração da cidade preexistente como estrutura fugaz e disponível, pronta a mudar o seu significado global uma vez alterado o equilíbrio da ‘narração contínua’ românico-gótica com a introdução de objetos arquitetônicos compactos”. TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.38.

³⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Intervenciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.18-20.

“consertar” ou "reformatar" a antiga edificação, como verificamos no Livro X: "Se a seguir devemos tratar da correção dos defeitos das obras, impõe-se que consideremos quais e de que natureza são os defeitos que podem ser corrigidos pela mão do homem. Assim, com efeito, também os médicos consideram que a maior parte do remédio depende do conhecimento da doença".³⁸ O "restauro", no contexto da obra de Alberti, significa reparo e adequação. Como pode ser observado no Templo Malatestiano, restam poucos traços da antiga estrutura existente, externa e internamente. A antiga obra foi toda revestida em cantaria, reproduzindo a linguagem classicista típica do *renascimento italiano*, apropriando-se da antiga estrutura como suporte material, sem nenhuma intenção preservativa e relacional dos antigos traços. O sentido da intervenção aponta para outra direção: a “readequação” do edifício à uma ordem ideal, conforme percebe-se nos conceitos propugnados no próprio tratado de Alberti.



Fig.1.3: Alberti - Templo Malatestiano (séc. XV), Rimini

³⁸ A terminologia "restauro", presente no livro décimo que se intitula “O Restauro de Obras”, do tratado “Da re aedificatoria”, é utilizada em outra acepção, no sentido de “conserto” e “reparo”, não somente na passagem citada, mas ao longo de todo o tratado. Cf. ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória**. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.623.



Fig.1.4: Alberti - Templo Malatestiano (séc. XV), Rimini

Seguindo uma postura semelhante à intervenção de Alberti, pode-se verificar outro exemplo que reafirma esta perspectiva de *embelezamento* e *atualização estilística* no projeto de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) para o Capitólio em Roma, construção iniciada aproximadamente em 1536. O pintor, escultor e arquiteto italiano promoveu uma contundente “*requalificação*” do espaço conformado por antigas edificações datadas do século XII e XIII. No projeto, verificamos a apropriação de duas antigas edificações existentes, o *Palazzo dei Conservatori* e *Palazzo del Senatore*, com a criação de uma “terceira” obra, o *Palazzo Nuovo*, de modo a consolidar um enquadramento clássico e simétrico. Nesta obra é flagrante a atualização estilística das antigas edificações medievais. De maneira semelhante ao Templo Malatestiano de Alberti, não avaliamos neste projeto um efetivo diálogo com as edificações preexistentes, mas simplesmente um aproveitamento dessas estruturas como suportes para a expressão do arquiteto, provavelmente por motivações de ordem pragmática e econômica, no momento em que parte da estrutura encontra-se consolidada.



Fig.1.5: Capitólio na atualidade, Roma



Fig.1.6: Ilustração do Capitólio anterior ao projeto de Michelangelo

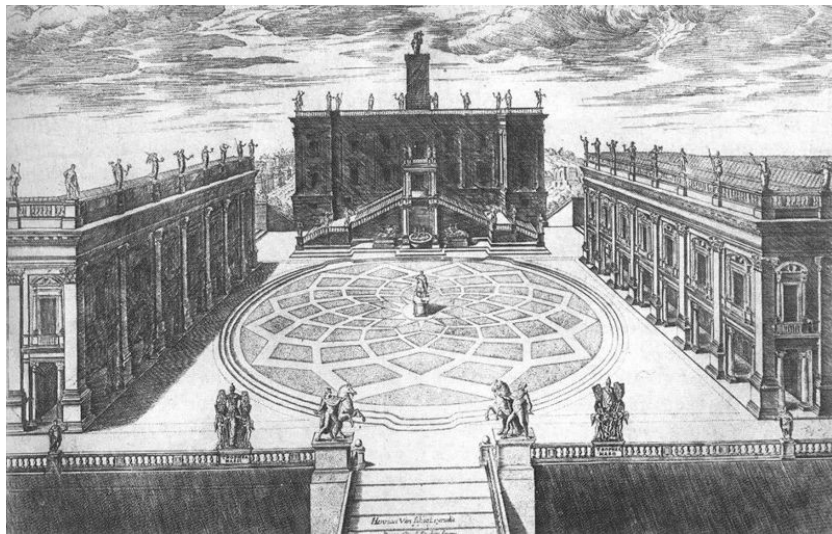


Fig.1.7: Ilustração do Capitólio (séc.XV)

Anterior ao século XVIII verifica-se exceções pontuais e curiosas em relação à lógica da atualização estilística. Tal sentido de diálogo histórico e estético consciente é um hipótese que, mesmo questionável, pode ser suscitada num conjunto excepcional de obras pretéritas. Um destes exemplos notáveis é o Arco de Augusto, remanescente do século I a.C. Parte de suas ruínas foram incorporadas como pórtico de entrada da cidadela medieval em Rimini, Itália. Observa-se uma incorporação de natureza evidentemente estética, no qual o arco destaca justamente a entrada monumental para a cidadela. Sem essa apropriação, provavelmente não haveria sequer vestígios do arco que foi estabilizado pela fortificação.



Fig.1.8: Arco de Augusto (séc. I a.C.), Rimini

Outro remanescente notável é o *Palazzo Orsini*, em Roma. Projeto do arquiteto italiano Baldassarre Peruzzi (1481-1536), pode-se perceber a sobreposição da intervenção renascentista apropriando-se das ruínas do teatro romano de Marcelo (I a.C). Foi construído um palácio em meio às ruínas romanas, sendo evidente a intenção de se apropriar destes elementos como parte da expressão compositiva da nova edificação.



Fig.1.9: Palazzo Orsini (séc. XVI), Roma

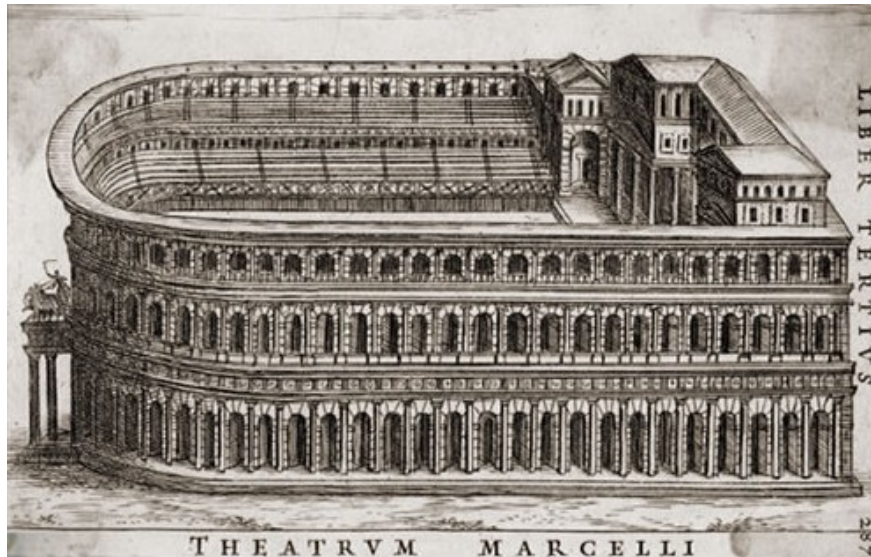


Fig.1.10: Ilustração imaginativa do Teatro Marcelo

O Templo de Diana³⁹ e o Palácio do *Conde los Corbos*, localizados em Mérida na Espanha, igualmente apresentam uma relação de apropriação com visível intenção estético compositiva. As ruínas do Templo de Diana, que remontam ao século I a.C., foram incorporadas de fato como elemento compositivo ao Palácio renascentista edificado no século XVI. Talvez seja um dos exemplos antigos mais evidentes de intencionalidade integrativa que é possível vislumbrar dentro do conjunto de obras apreciadas.

³⁹ No "Capítulo IV - Jogos de Linguagem" será apresentado igualmente uma intervenção contemporânea que requalificou todo o entorno do Templo de Diana.



Fig.1.11: Palácio do Conde los Corbos (séc.XVI)

A igreja barroca de *San Lorenzo in Miranda*, localizada em Roma, igualmente pode ser apresentada como outro exemplar no qual o sentido de apropriação com intenção estético compositiva se torna evidente. O projeto barroco da igreja foi traçado pelo arquiteto italiano Orazio Torriani (1602-1657), intervenção concluída no início do século XVII. Percebe-se a utilização de parte das ruínas do antigo templo romano *Antonino e Faustina*, datado aproximadamente de 141 d.C., utilizado como *loggia*, um pórtico destacando-se na fachada principal da edificação.



Fig.1.12: Igreja de San Lorenzo (séc. XVII), Roma

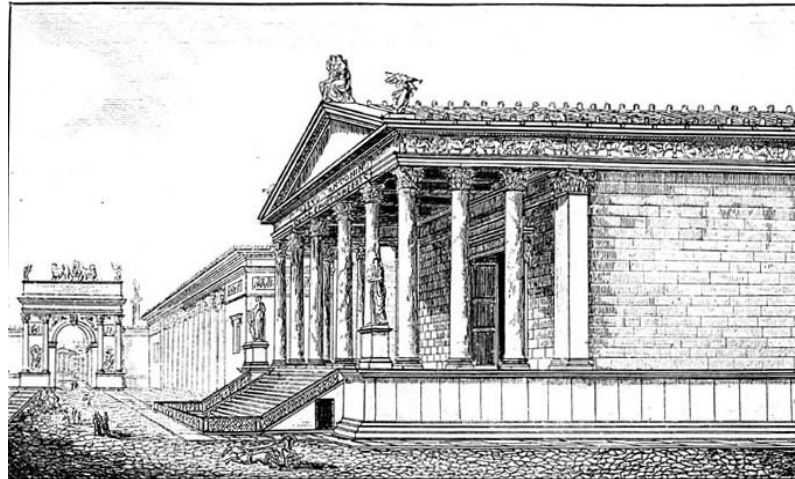


Fig.1.13: Ilustração imaginativa do Templo de Antonino e Faustina

O Palácio Colonna Barberini na comuna italiana de Palestrina, edificação barroca do século XVII, apresenta um outro tipo de abordagem relacional, com aparente proposta de uma leitura integrativa das ruínas do Santuário da Fortuna Primigenia, complexo ritualístico romano que remonta ao século II a.C. O Palácio é situado visivelmente no eixo axial de leitura das escadarias do santuário, apresentando-se como ponto de perspectiva focal. Igualmente, sua forma arqueada surge com o provável objetivo de contornar e preservar a cava teatral e parte das ruínas integradas à base do palácio.



Fig.1.14: Palácio Barberini (séc. XVII), Palestrina



Fig.1.15: Santuário da Fortuna Primigenia (séc. II a.C.), Palestrina

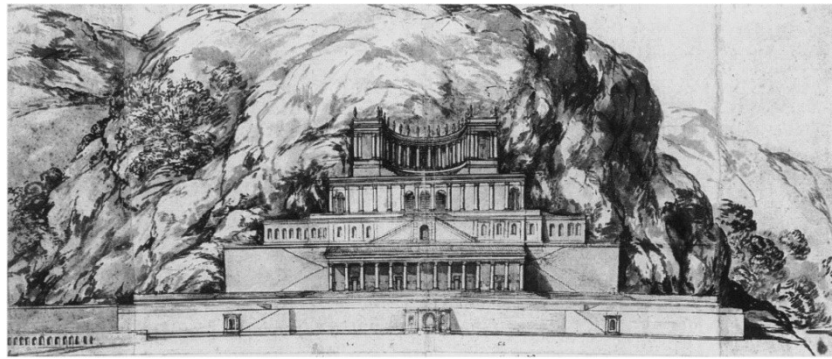


Fig.1.16: Ilustração imaginativa do Santuário da Fortuna Primigenia

Resgata-se, por fim, um exemplo clássico, as torres sineiras acrescentadas no século XVII ao Pantheon em Roma (séc. I a.C.). A intervenção atribuída ao pintor, escultor e arquiteto italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), de autoria questionada, acrescentou duas torres sineiras ao panteão. O objetivo seria adaptar o templo à iconografia e aos ritos cristãos, no período em que o espaço ainda era utilizado como igreja. Mas não somente, o "embelezamento" – embora questionável para os padrões modernos – foi outro impulso que se evidencia na intervenção, uma vez que as torres substituíram um antigo campanário medieval existente. Popularmente conhecidas como "orelhas de burro", as torres foram demolidas em 1892, com o objetivo de resgatar a volumetria original.

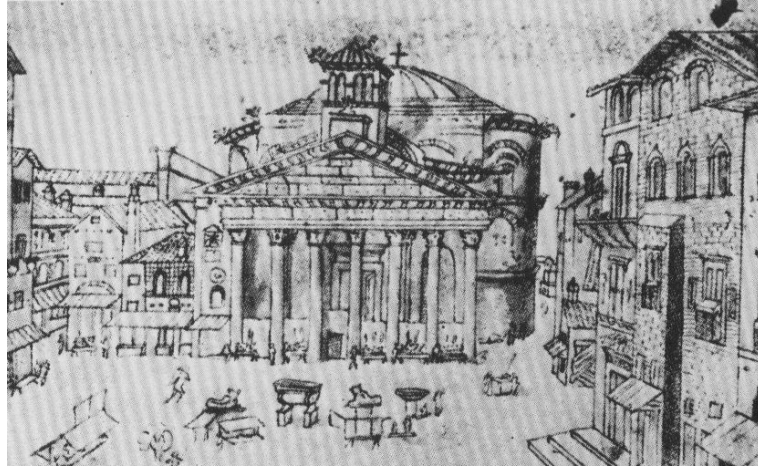


Fig.1.17: Ilustração do Panteão Romano (séc. XV)



Fig.1.18: Panteão com as torres sineiras (séc. XIX)



Fig.1.19: Panteão em Roma na atualidade

1.4. O RESTAURO E A INTERVENÇÃO ARQUITETURAL

Somente no final do século XVIII avistam-se incipientes práticas de *restauro* derivadas de um sentido de resgate da "unidade estilística" da arquitetura. Nesse período, sobretudo no contexto da Inglaterra, tais episódios de "restauração livre" se proliferam com as primeiras manifestações do neogótico. Contudo, Gozález-Vara reitera que:

[...] episódios como estes foram excepcionais ou produto da persistência da tradição construtiva local, uma vez que a prática predominante ao intervir em arquiteturas preexistentes foi sua assimilação às "linguagens clássicas" imperantes como modo de transformar e "melhorar" as estruturas arquitetônicas medievais.⁴⁰

A relação intervencionista frente a obras antigas, como exposto no tópico anterior, aproximava-se mais predominantemente da ideia moderna e “descompromissada” de “reforma” do que da sistemática da *restauração*. Não se pode considerar, por conseguinte, que existiu efetivamente uma prática consolidada de *restauro* com o devido distanciamento crítico / histórico / estético direcionado a remanescentes arquitetônicos herdados do passado, ou mesmo uma valorização sistemática enquadrando-os num estatuto especial de culto e preservação. Apenas no século XIX avistam-se as primeiras transformações efetivas, teóricas e institucionais, no campo da preservação de arquiteturas históricas, do que se depreende que o *restauro* é uma disciplina eminentemente *moderna*.⁴¹

⁴⁰ Ibid., p.135.

⁴¹ O arquiteto Viollet-le-Duc possuía a consciência do restauro como prática inovadora e moderna como podemos verificar em seu *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française Du XVe au XVIe siècle*, publicado em 1868: “Dissemos que a palavra e o assunto são modernos e, com efeito, nenhuma civilização, nenhum povo, em tempos passados, teve a intenção de fazer restauração como nós as compreendemos hoje”. VIOLLET-LE-DUC, Eugene Emmanuel. **Restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p.30. González-Varas, porém, pondera esta afirmação ao citar algumas práticas de restauro anterior ao século XIX como apontamos na nota 31. Cf. GONZALEZ-VARAS, op. cit., p.135.

A Inglaterra é apontada como o berço onde provavelmente iniciou-se o debate formal sobre as intervenções de restauro em arquitetura de atribuído valor histórico. Françoise Choay aponta inclusive uma possível data e local de "inauguração simbólica" desta prática cultural, deflagrados então na querela entre “preservacionistas” e “intervencionistas”:

Esse debate sobre a natureza e a legitimidade da intervenção, ainda acalorado nos dias de hoje, foi aberto pela Associação dos Antiquários de Londres, sendo logo seguida por outras, quando das campanhas de restauração promovidas pelo arquiteto J. Wyatt, tendo em vista um conjunto de catedrais inglesas, entre 1788 e 1791.⁴²

A partir do movimento de revalorização de obras medievais na Inglaterra, iniciam-se restaurações de obras deterioradas ou inacabadas com a implementação de complementações, demolições ou “correções” estilísticas como podem ser verificados nas catedrais inglesas de Salisbury, Lichfield e Westminster. Essas restaurações seguiam o estilo predominante da edificação, entretanto sem rigor “histórico-filológico”. A crítica a essa postura foi contundente, assentando-se no argumento de que tais restaurações eram arbitrárias e desvalorizavam as próprias obras como legítimos testemunhos da história.⁴³



Fig.1.20: James Wyatt - "Limpeza" do entorno da Catedral de Salisbury (séc. XVIII)

⁴² CHOAY, op.cit., p.93.

⁴³ Ver GONZÁLEZ-VARAS, op. cit., p.200-201.



Fig.1.21: Ilustração da antiga Catedral de Salisbury com a torre sineira

Posicionamentos antagônicos questionando a legitimidade e os limites das ações intervenientes perante o patrimônio herdado da antiguidade se notabilizaram nas décadas subsequentes pela atuação de duas figuras proeminentes na cena cultural europeia do século XIX: Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900), que irão expressar ideologias conflitantes sobre o restauro e a preservação, no que podemos considerar como as primeiras manifestações teóricas de repercussão sobre a temática. O confronto entre as posturas de Ruskin e Viollet-le-Duc estruturou-se fundamentalmente como uma divergência não de ordem simplesmente operativa, mas de natureza *ético-política*, no sentido dos preceitos norteadores dos valores, ações e o entendimento sobre o próprio objeto. Como reiterado amiúde pela historiografia especializada, o arquiteto e restaurador Viollet-le-Duc foi o grande responsável pela difusão das práticas denominadas atualmente como “restauro estilístico”, celebrado em seu clássico postulado: “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em dado

momento”.⁴⁴ Tal filosofia do restauro, amplamente difundida na Europa durante todo o século XIX, partia do princípio do resgate de uma *unidade estilística* “transcendente” à obra. Para alcançar a plenitude expressiva da arte, segue-se um método analítico, avaliando-se o estilo predominante da edificação para complementar e/ou corrigir suas imperfeições estéticas; acréscimos e soluções que fogem ao ideal harmônico são retirados e novos elementos, inexistentes na obra original, podem ser acrescentados visando maior expressividade.

John Ruskin é apresentado tradicionalmente pela historiografia como um influente e severo opositor das restaurações estilísticas amplamente difundidas na Inglaterra durante todo o século XIX. Poeta, pintor, crítico de artes e relevante agitador cultural do período, foi um dos principais responsáveis pelo movimento de crítica à industrialização e do retorno à artesanaria que irá influenciar o surgimento do *Arts & Crafts*, encabeçado por William Morris. Em sua obra "As sete lâmpadas da arquitetura"⁴⁵ de 1849, em especial seu capítulo dedicado "A lâmpada da memória",⁴⁶ verificamos uma diatribe contra o restauro na expressão de um de seus conhecidos aforismos:

[a restauração] significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída. Não nos deixemos enganar nessa importante questão; é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que já tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura.⁴⁷

⁴⁴ Este posicionamento é apresentado de forma caricaturada na maioria das obras sobre restauro. Contudo, analisando em profundidade a obra de Viollet-le-Duc, percebe-se mais sofisticação e ponderação em suas asserções. Entretanto, muitos de seus seguidores, ou mesmo uma parte de seus próprios trabalhos, como a restauração do Castelo em Pierrefonds, reforçam essa percepção.

⁴⁵ RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. New York: 1849.

⁴⁶ RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

⁴⁷ Ibid, p.79.

A esta alteração complementa: “Não falemos, pois, de restauração. Trata-se de uma mentira do começo ao fim”.⁴⁸ Para Ruskin, o *Restauro* é uma impossibilidade ontológica. Qualquer intervenção sobre um objeto antigo elimina sua autenticidade como testemunha da história. Valoriza a ruína, as pátinas como marcas da passagem do tempo no objeto. Desta forma, orienta o zelo cuidadoso das edificações pretéritas a partir da ideia de *conservação*, a única forma legítima de intervenção sobre o bem histórico.⁴⁹

Esses primeiros debates sobre o *restauro* não discorrem diretamente sobre as *copresenças arquiteturais*, na relação entre arquiteturas antigas e contemporâneas. Avaliam, na maioria dos casos, intervenções diretas sobre arquiteturas e/ou obras de arte que são complementadas ou “recuperadas” em decorrência do estado material em que se encontram. Mas desses apontamentos é possível depreender implicitamente uma incipiente discussão a respeito dessa problemática. Verificamos em algumas passagens na obra de Ruskin o rechaço peremptório a qualquer tipo de intervenção, não somente sobre o objeto, mas igualmente no contexto que estão inseridas, como podemos constatar em seu comentário a respeito das cidades antigas da França e da Itália: “Até hoje, a atração de suas mais belas cidades reside não na *riqueza isolada* de seus palácios, mas na decoração requintada e cuidadosa das menores moradias de seus períodos de maior esplendor”.⁵⁰ John Ruskin foi o primeiro a defender a preservação do patrimônio não monumental e a valorização de uma obra arquitetônica dentro do contexto urbano, do que podemos inferir dessa visão, conjugada às críticas contra a *restauração*, uma possível negação da inserção de novos elementos arquitetônicos nesses contextos das cidades antigas.

⁴⁸ Ibid, p.81.

⁴⁹ GONZÁLEZ-VARAS, op. cit., p.193-226.

⁵⁰ RUSKIN, op. cit., p.60, grifo nosso.

Da doutrina de Viollet-le-Duc é possível inferir um posicionamento ambíguo a respeito de intervenções anexas ou vizinhas às arquiteturas históricas. Sobre as adaptações de edificações antigas para novos usos, o arquiteto francês defende a postura interveniente e adaptativa, embora coadunada preferencialmente à função próxima à original: “O melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação, é satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações”.⁵¹ Especificamente sobre a pertinência ou não dos acréscimos realizados ao longo do tempo em edificações históricas, Viollet-le-Duc é dialético e não taxativo: “Em se tratando de restaurar as partes primitivas e as partes modificadas, deve-se não levar em conta as últimas e restabelecer a unidade de estilo alterada, ou reproduzir exatamente o todo com as modificações posteriores?”.⁵² Responde ponderadamente que irá depender de cada situação específica apresentada. Todavia, como demonstra a maioria de suas obras de restauração concretizadas, o arquiteto pendeu para o resgate idealizado da *unidade estilística*, eliminando anexos e inserindo novos elementos inexistentes. Sobre o contexto de inserção de novas obras, Viollet-le-Duc não discorre diretamente a respeito, mas é possível especular a partir de suas obras de restauro uma possível valorização do monumental a partir da reestruturação do entorno. Verificamos posturas com o objetivo de "potencialização estética" em escala urbana em intervenções do período, a exemplo da reestruturação do entorno de Notre-Dame ou nas operações urbanas como a de Haussmann em Paris.

⁵¹ VIOLLET-LE-DUC, op. cit., p.65.

⁵² Ibid., p.49.

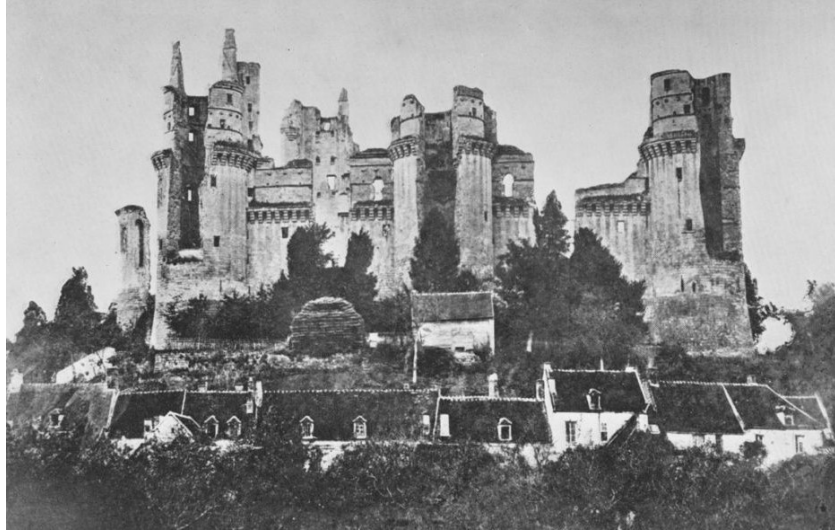


Fig.1.22: Ruínas do Castelo de Pierrefonds



Fig.1.23: Viollet-le-Duc - Restauro Castelo de Pierrefonds (1861-1885)



Fig.1.24: Catedral de Notre-Dame e o entorno medieval



Fig.1.25: Catedral de Notre-Dame na atualidade



Fig.1.26: Quadra medieval de Paris antes da intervenção de Haussmann



Fig.1.27: Quadra em Paris após a intervenção de Haussmann (séc. XIX)

No último quarto do *oitocentos* é notável o amadurecimento sobre as discussões técnicas e teóricas atinentes ao *restauro*. Neste contexto verifica-se o posicionamento bastante atual inaugurado pela ideia do *contraste* em intervenções de *restauro*, postulado pelo arquiteto e

historiador italiano Camillo Boito (1836-1914) durante a "Terceira Conferência de Arquitetos e Engenheiros Civis de Roma", realizada no ano de 1883.⁵³ Verifica-se a defesa da postura da *distinguibilidade* no restauro com o objetivo de evidenciar a diferença das partes originais da obra e de seus acréscimos contemporâneos: “é necessário que os *completamentos*, se indispensáveis, e as *adições*, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje”.⁵⁴ Verificamos uma ideologia "pedagógica" do *restauro*, que defende a diferenciação das partes visando não dissimular a obra original frente ao público. González-Varas registra que intervenções nessa direção já eram realizadas na Itália no começo do século XIX, como nos contrafortes de consolidação do Coliseu projetados por Raffaele Stern e Giuseppe Valadier. No entanto, pondera que esses tipos de soluções anteriores às ideias de Camillo Boito podem ter sido realizados, muito provavelmente, em função de limitações econômicas e imperativos pragmáticos.⁵⁵



Fig.1.28: Giuseppe Valadier - Contrafortes de estabilização no Coliseu (séc. XIX), Roma

⁵³ BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê, 2008.

⁵⁴ *Ibid.*, p.61.

⁵⁵ GONZÁLEZ-VARAS, op. cit., p.194-199.



Fig.1.29: Ilustração andaime para construção do contraforte

Ao final do século XIX pode-se afirmar que o problema das *copresenças arquiteturais* adquire seus primeiros contornos conceituais incipientes, derivando-se como corolário das teorizações sobre o *restauro* e das controvérsias sobre a preservação de arquiteturas históricas. Torna-se evidente, desde os primeiros debates públicos sobre a legitimidade e os limites que envolvem a *restauração* de objetos herdados da preteridade, os conflitos e a ausência de consensos, bem como a variedade de abordagens verificadas, que inclui um vastíssimo panorama de obras de restauro arquitetônico concretizadas durante o *oitocentos*, predominantemente na Europa.

CAPÍTULO II

O *FIN DE SIÈCLE* E O HORIZONTE MODERNO

“Ele pensa no tédio de recomeçar o passado, na loucura de inovar sempre. Ele oscila entre dois abismos”.

Paul Valery

2.1. O PLURALISMO ECLÉTICO

A cultura patrimonial e as práticas preservacionistas são, como pontuado no capítulo anterior, epifenômenos das transformações do modo de organização social e dos processos produtivos que ocorreram nos centros europeus a partir do século XVIII, consequências da industrialização e seus efeitos diretos, como a refiguração radical dos núcleos citadinos, seu crescimento populacional exponencial, conflitos sociais flagrantes e, em específico, a destruição de um precioso patrimônio arquitetônico e cultural. A “cidade finita”, como denomina Kenneth Frampton,¹ contrapõe-se drasticamente à “cidade industrial” moderna, seja pela sua organização social, seja pela sua ubíqua lógica economicista. Não obstante esse cenário de céleres transformações, a fratura entre estas duas lógicas históricas conflitantes não acarretou de imediato mudanças drásticas no léxico arquitetônico – ao menos no que se refere à sua tradição “escolástica” – durante quase todo decorrer do século XIX.

As linguagens arquitetônicas prevalentes no *oitocentos*, como o *neoclassicismo*, o *eclétismo* ou mesmo vanguardas como a *art nouveau*, eram estruturadas por um modelo de arquitetura “compositivo” baseado na remissão iconográfica e na ornamentação, mesmo quando incorporaram tecnologias e elementos seriados industriais que surgem no período. A

¹ FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.13.

inovadora "arquitetura do ferro",² que irrompe na metade do século XIX, assimilou igualmente a tradicional gramática de elementos decorativos arquiteturais, últimos resquícios de uma arte, ainda que ditos "falseados". O processo que gradativamente afastou a arquitetura de uma lógica atrelada à artesanidade ocorre em concomitância com a própria dessacralização de seus cânones, resultando em um diversificado panorama de liberdade estilística.³

O pluralismo que caracterizou a arquitetura de praticamente todo o *oitocentos* comprova não somente uma liberdade heterodoxa dos arquitetos em recorrerem aos diversos modelos históricos da arte, como também atesta a coabitação irrestrita destas múltiplas linguagens arquiteturais num mesmo contexto urbano. A convivência de estilos, ou mesmo sua combinação em uma única edificação, rompe com o "purismo" *neoclássico*, sugere uma mentalidade aberta – ou mesmo um "descompromisso ideológico" – da burguesia ascendente. Eis uma contradição aparente, visto que a abordagem "positivista" da história e da nascente *história da arte*, estruturada pelo modelo categorial dos estilos, tenha produzido certa perspectiva relativista na qual a história apresentava-se como um catálogo de formas e estilemas acessíveis livremente aos devaneios dos arquitetos e às idiossincrasias de sua clientela. Analisado mais detidamente, contudo, é o próprio desenvolvimento do estudo historiográfico que permite subverter a "autoridade dos estilos", favorecendo a diversidade e expressão individual em detrimento da tradição.⁴

² Ibid., p.25-38.

³ Sobre a relação entre pluralismo, dessacralização e perda da autoridade da tradição na *arquitetura eclética* do século XIX, ver: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Tradição e Modernidade: diferentes aproximações**. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: Conceitos, Políticas, Instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009, p.50-54.

⁴ Sobre o fenômeno da dissolução da tradição ver: **Capítulo V - Da história ao relativismo histórico**.

Em sentido mais amplo, o pluralismo *oitocentista* pode ser interpretado não como uma característica restrita à arquitetura ou às artes, mas como um fenômeno cultural de maior amplitude:

O que a atitude poliestilística do ecletismo denota não é apenas um fato artístico, mas uma *nova organização social e cultural*, que *põe fim a toda e qualquer ideia de unidade* para apontar para o *múltiplo*, o *diversificado*, para *privilegiar o instável e o relativo em detrimento do absoluto e do eterno*. Sua metodologia fundamental consiste na decupagem, na concepção da arquitetura como linguagem dotada de valores simbólicos e emotivos que deveriam ser transmitidos a todas as camadas da sociedade.⁵

Essa leitura crítica atual dirigida ao *ecletismo* abandona o preconceito atribuído à arquitetura do século XIX que seria caracterizado por uma presumida ausência de personalidade, destituída de criatividade e afeita a banalidades – visão esta construída principalmente pela “historiografia modernista”. Afastado tal preconceito, podemos afirmar que o *ecletismo* se constituiu pelo sincretismo e pela conciliação das díspares referências, agregando ao contexto das cidades sistemas de referências plurívocos.⁶

No século XVIII já é possível encontrar exemplos desta mentalidade nascente, como nos estudos do arquiteto britânico Nicholas Hawksmoor (1661-1736) para o *All Souls College* em Londres. Neste projeto verifica-se a abertura percorrida entre as várias propostas apresentadas para a mesma edificação, do estilo neo-renascentista ao neogótico. Trata-se de um indício sobre a dissolução dos cânones, uma liberdade na qual os arquitetos poderiam se valer das mais diferentes gramáticas históricas a seu bel prazer ou do encomendante. Como dito, essa postura se propagará e irá prevalecer praticamente no decorrer de todo o *oitocentos*. Os exemplos são inumeráveis, a maior parte das cidades europeias ou sob sua influência

⁵ PATETTA, Luciano. “**Considerações sobre o ecletismo na Europa**”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987, p.134, grifo nosso.

⁶ A arquitetura eclética não ficou circunscrita ao contexto europeu. Pelo contrário, assumiu um caráter cosmopolita. No Brasil, a esse respeito, são conhecidas as críticas de Mário de Andrade ao ecletismo dominante na arquitetura brasileira no início do século, considerado pejorativamente pelo escritor como um “resumo de todos os estilos”. Cf. FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987, p.281.

originadas no século XIX, inclusive no Brasil. Apenas para ilustrar o espírito dessa diversidade descompromissada, apresentamos um curioso trecho do *Passeig de Gràcia* em Barcelona, quadra onde se localiza a *Casa Batllò* de Gaudi, no qual podemos verificar uma pluralidade efusiva que alinha estilos tão diversos como o *neogótico*, o *classicismo romântico*, o *mourisco*, o *art nouveau*...

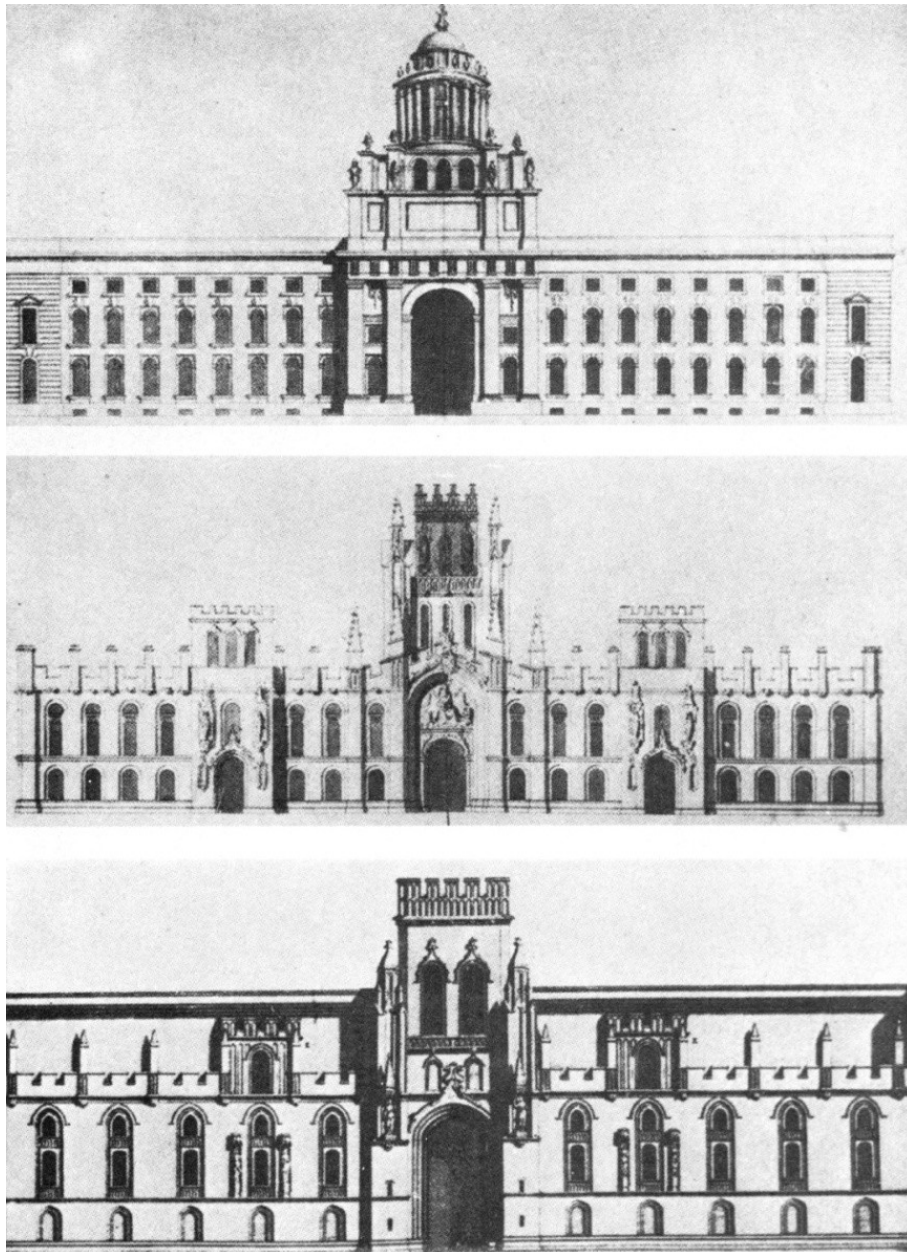


Fig.2.1: Nicholas Hawksmoor - Estudos para o All Souls College (séc.XVIII), Londres



Fig.2.2: Passeig de Gràcia, Barcelona



Fig.2.3: Avenida Central (~1920), Rio de Janeiro

A cultura plural do ecletismo apresenta uma relação estruturante relacionada à própria problemática do *restauro*, da preservação e das intervenções arquitetônicas edificadas em contextos preexistentes. Conforme observa o historiador italiano Luciano Patetta: “[...] a cultura eclética deu à problemática da restauração uma impostação nitidamente processual, aberta e dialética, de caráter altamente moderno”.⁷ Este abandono da concepção de *unidade canônica* na arquitetura parte da compreensão que tais concepções não são nada mais do que procedimentos legitimados pela tradição. A radicalidade dessa perspectiva, implícita na

⁷ Ibid., p.18, grifo nosso.

postura eclética, será sublimada durante décadas em função da imposição e militância do modernismo ortodoxo no século XX, retornando ao campo das polêmicas somente a partir dos anos de 1960.⁸

2.2. O CONTRASTE MODERNISTA

A *Arquitetura Moderna*⁹ consolidada nos primeiros decênios do século XX pode ser interpretada de fato como uma ruptura¹⁰ na história da arquitetura. Tal virada não se expressou apenas na brusca transformação da linguagem arquitetural, em sua dimensão formal, mas estava inserida dentro de um contexto amplo como reflexo da irruptiva lógica de produção material industrial capitalista, articulada a uma complexa rede de discursos sobre

⁸ A partir da década de 1960, na arquitetura e em outras áreas, o debate sobre a pluralidade e a diferença são destacadamente assumidos como uma das principais problemáticas do que certos autores denominam *pós-modernismo*. Cf. HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

⁹ Utilizamos o termo "arquitetura moderna", apesar de compreendermos que se trata de uma redução diegética da história da arquitetura, como veremos no último capítulo desta tese. Como observa com bastante propriedade o arquiteto e historiador americano Charles Jencks: "Historiadores e o público em geral pensam normalmente que existem uma teoria e uma prática unificadas, com a designação de 'Arquitetura Moderna'. Talvez, de tempos a tempos, este conceito escrito com maiúscula tenha obtido um vasto entendimento e um consenso de especialistas, o que justificaria que se chamasse a uma tal área de acordo Arquitetura Moderna. Porém, na maior parte das vezes, o seu uso é geralmente informado pela ignorância. Aqueles que o usam, ou não estão conscientes da pluralidade das tradições arquitetônicas vivas, ou esperam aglutinar esta pluralidade a um qualquer movimento integrador. Por exemplo, quando ouvimos um historiador dizer 'O Movimento Moderno', já sabemos o que vem a seguir: uma teoria que abarca tudo, uma ou duas linhas de desenvolvimento arquitetônico, uma coisa chamada 'o verdadeiro estilo do nosso século', e um melodrama a sério com heróis e vilões, que interpretam os papéis previsíveis, de acordo com o intrincado argumento do historiador. Ofuscado por esta exibição de uma trama consistente, mais o seu inexorável desenvolvimento, o leitor esquece-se dos atores que faltam e dos seus variados feitos – ou seja, do que o historiador condena ao lixo. Em parte, esta seleção e omissão de dados são desejáveis, porque criam uma certa ordem conceitual, a partir de uma enorme complexidade de pormenores. Mas, infelizmente, serve amiúde para reforçar uma ideologia – uma tradição de desenvolvimento – à custa da pluralidade viva. Cf. JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1985, p.15.

¹⁰ O conceito de "ruptura" estabelecido pelas vanguardas artísticas e arquitetônicas do início do século XX tem sido ponderado cada vez mais pela historiografia. De forma heurística, entretanto, podemos compreender esquematicamente esta "cisão" do *modernismo* a partir dos seguintes elementos: o abandono da sintaxe estilística histórica a favor da abstração formal, a assimilação das tecnologias industriais e a construção de um discurso militante verificados principalmente em manifestos e congressos internacionais. Desta forma, estamos utilizando o termo 'modernismo' para caracterizar especificamente o grupo de arquitetos alinhados à vertente racionalista da arquitetura, em especial a Bauhaus, Le Corbusier, De Stijl e aos CIAM's. Importante grifar tal questão, uma vez que a arquitetura das primeiras décadas do século XX apresenta uma enorme diversidade que não pode ser resumida às correntes "racionalistas". Neste sentido, ver: CURTIS, William. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

uma nova ideologia arquitetural que fosse capaz de abranger as imaginadas complexidades do "novo mundo".

A ideia de ruptura com o *status quo*, inspirada diretamente pelas vanguardas artísticas à época, foi protagonizada por arquitetos como Walter Gropius (1883-1969) e Le Corbusier (1887-1965), entre vários, sendo igualmente reforçada por críticos e historiadores no entreguerras.¹¹ Um dos propagandistas da nova arquitetura foi o historiador Nikolaus Pevsner (1902-1983) que em sua obra referencial *Pioneiros do Desenho Moderno*, publicada em 1936, defendia a ideia da ruptura modernista¹² como oposição à arquitetura eclética precedente, justificada pelo apreço ao ideal coletivo, sua abrangência internacional, a disposição racional e o abandono do léxico histórico a favor da abstração geométrica.¹³ À parte a tentativa dos principais mestres e divulgadores do modernismo substanciar o discurso legitimador da nova arquitetura, assumindo para a classe dos arquitetos um corpo doutrinal e um papel como agente social transformador do mundo,¹⁴ as primeiras polêmicas envolvendo a arquitetura

¹¹ Destes autores podemos destacar Nikolaus Pevsner e Sigfried Giedion na arquitetura, assim como Clement Greenberg e Meyer Schapiro nas artes.

¹² A diferenciação entre as terminologias "arquitetura moderna", "modernista", "modernidade" pode apresentar certas diferenciações entre autores, o que leva a compreender que essas modulações não podem ser encaradas em sentido unívoco. Em função da polissemia destes termos, o essencial é que estes conceitos sejam enfrentados no contexto de enunciação de cada autor para avaliação da tonalidade discursiva representada. Nesse sentido é bastante pertinente a observação da filósofa francesa Anne Cauquelin, embora direcionada ao contexto da arte: "A maior parte dos teóricos de arte 'moderna' se interessa pelo conteúdo das obras, pelo reparte das tendências no interior dos movimentos que estão analisando e pela avaliação das características que os marcam. É desse modo que o termo 'modernismo' é, para o grande crítico e teórico Clement Greenberg e para todos os críticos e historiadores que o seguem ('os greenberguianos'), oposto ao termo 'moderno', que se torna por sua vez também distinto do termo 'modernidade', se é que não chega a ser, ao final de tudo, contrário. Para Greenberg, com efeito, o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração de pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar à arte uma autonomia total, deixando bem atrás dela as referências exógenas, extrapictóricas, que ainda caracterizam a arte moderna. O que nós chamamos de modernidade (ou nossa modernidade) estaria então ao lado desse movimento de autonomização, de auto-referenciação da arte, deixando de lado ou excluindo qualquer outra significação e, sobretudo, o termo 'moderno' aplicado à arte. Com toda certeza, a necessidade de separação entre termos tão vizinhos escapa à maior parte do público não-especializado". CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹³ PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁴ Para o aprofundamento desta questão, ver o tópico "Carta de Atenas e o CIAM de 1933" in: MENDES, Breno Guimarães. **Conformitas: o problema das (co)presenças históricas em Arquitetura e a Teoria Patrimonial Contemporânea**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado MACPS/UFMG, 2013.

moderna resumiam-se para o público comum basicamente a sua expressão estética destoante no contexto das cidades, considerada impessoal, deselegante, alheia aos padrões de gosto prevalentes.¹⁵

A depuração radical da linguagem ou, sendo mais explícito, a estética modernista baseada na abstração, no abandono da lógica compositiva e na remissão a elementos ornamentais e iconográficos certamente apresentam-se como uma das principais razões constitutivas dessa arquitetura, então insurgente, provocar um grande impacto e dificuldade de assimilação do público, uma contraposição da sensibilidade vigente frente ao *horizonte de expectativas* cultural comum constituído no início do século XX.¹⁶

O episódio da construção da *Looshaus* em Viena é paradigmático no sentido apresentado, permanecendo ainda no anedotário da arquitetura como um exemplo bastante ilustrativo do conflito das percepções frente o *horizonte de expectativas* da época. A narrativa reza que, por volta de 1910, o Imperador Franz Joseph ordenou a seus súditos que fechassem as cortinas do Palácio Imperial de *Hofburg* para não visualizarem o considerado "hediondo" projeto localizado na porção posterior do palácio no quarteirão da *Michaelerplatz* em Viena. Adolf Loos (1870-1933) foi um dos primeiros arquitetos a edificar obras de depurada linguagem

¹⁵ John Ruskin expressa bem a mentalidade dominante no século XIX que associava a qualidade da arquitetura ao ornamento: "A ornamentação é o elemento principal da arquitetura". RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. New York: 1849, p.7.

¹⁶ No condão, torna-se pertinente destacar o conceito de horizonte de expectativas – discorrido pelo historiador alemão Reinhart Koselleck e pelo crítico literário Hans Robert Jauss – que aponta para um sistema intersubjetivo de espera (expectativa), o conjunto de referências culturais médio que uma sociedade possui internalizado na constituição de seu horizonte histórico. Por conseguinte, compreende-se o horizonte de expectativas como o status condicionado pelo presente, aquilo que é comumente esperado e aceito pela sociedade em certo período. Quanto maior a distância entre o que Koseleck denomina "espaço de experiência" e o "horizonte de expectativas", maior será o impacto e dificuldade de assimilar novas realidades, como decorreu por excelência com as expressões modernas, seja nas artes plásticas, na música, literatura, arquitetura. Ver: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2001. Ver também: JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

formal destituídas de ornamentos,¹⁷ possivelmente o elemento principal pelo qual seus projetos provocavam grande dificuldade de assimilação. A obra da *Looshaus* chegou a ser embargada por alguns anos por questões, argumentadas então, de inadequação ao contexto.¹⁸ Este projeto é paradigmático quando analisamos o problema das *copresenças arquiteturais*, exemplificando uma situação recorrente ao longo do século XX na relação entre nova arquitetura e as preexistências históricas como importante evento de interesse e debate público. Embora o projeto como um todo apresentasse inovações na elaboração do programa e suas disposições funcionais, o fator preponderante que provocou a reação aversiva foi notadamente sua expressão estética, alheia ao gosto dominante na sociedade vienense no início do século.



Fig.2.4: Adolf Loos - Looshaus (1911), Viena

¹⁷ Ver a clássica diatribe de Adolf Loos, “Ornamento e Crime”, publicada em 1908: LOOS, **Adolf. Ornamento e Crime**. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.

¹⁸ É possível verificar ainda a utilização de pequenos ornatos na obra. Tal situação, porém, deve-se à dificuldade de assimilação do projeto original, que foi modificado para minimizar as críticas, sendo adicionados motivos florais em toda a fachada. Cf. SCHORSKE, Carl. **Da cena pública ao espaço privado: a arquitetura como crítica cultural**. In: **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

Outra obra paradigmática para compreender a consolidação do problema das *copresenças arquiteturais* é o anexo para a “Câmara Municipal” de Gotemburgo, de autoria do arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940). O projeto foi vencedor de um concurso realizado em 1913 visando a proposição de um anexo à edificação pública. Sua conclusão, contudo, consumou-se apenas 24 anos depois, em 1937. Esta obra testemunha um período de grandes transformações na história da arquitetura nas primeiras décadas do século XX. O desenho original esboçava uma edificação eclética adjacente à original, com sutis elementos diferenciais, embora destacadamente posicionando-se como “anexo”. Após quase duas décadas, o próprio Gunnar Asplund demonstrou uma assimilação da linguagem racionalista, despojando seu projeto original dos ornamentos e dando ênfase a seus aspectos mais abstratos. O resultado final provocou polêmica, mas exemplifica uma ousada solução inaugural no que se refere à tópica das *copresenças arquiteturais*.



Fig.2.5: Erik Gunnar Asplund - Anexo Câmara Municipal (1937), Gotemburgo

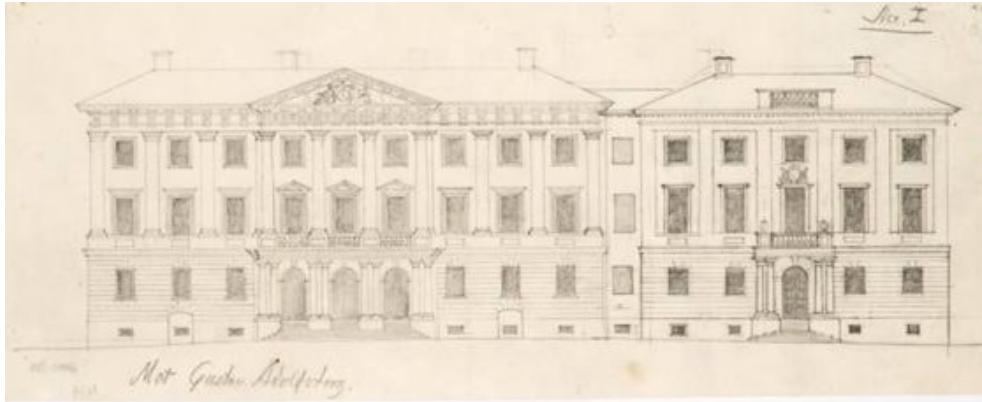


Fig.2.6: Erik Gunnar Asplund - Projeto original (1913)

As polêmicas suscitadas pela *arquitetura moderna* frequentemente são associadas por uma parte da crítica a vinculação de uma presumida ideologia anti-historicista. Esta perspectiva foi reforçada a partir da influência do importante crítico e historiador da arquitetura Manfredo Tafuri, exposta com maior clareza em um ensaio publicado em 1968, denominado “A Arquitetura Moderna e o eclipse da história”:

Querendo reagir contra a identificação indiscriminada de investigação histórica e investigação arquitetônica, contra a instrumentalização da história e a sua improdutividade, as vanguardas artísticas do século XX afastaram a história para construir uma nova história.¹⁹

A ruptura da ordem do tempo, crença fulcral no "mito da vanguarda", depende, como fundamento de sua prática operativa, da ideia da criação do novo em confronto com o existente. Neste sentido, estabelecendo a rede de influências entre as demais vanguardas artísticas, Tafuri relembra uma afirmação de seu contemporâneo e colega de cátedra, Giulio Carlo Argan, em observância a esta tese:

Os mestres da arquitetura moderna ou acreditavam sinceramente numa metodologia arquitetônica a-histórica e, portanto, num ensino não historicizado, e então tinham o dever de formular uma gramática e uma sintaxe para a arquitetura moderna, substituindo as doutrinas acadêmicas precedentes por doutrinas novas e mais atuais, com base no exemplo do que Schonberg, Brecht, Eliot e, a seu modo, Van Doesburg tentaram; ou acreditavam numa metodologia histórica do fazimento arquitetônico, incluindo o seu próprio, e tinham então o dever de formular esse novo método e, em vez de suprimir a história da Bauhaus ou de a deixar de quarentena, deveriam tornar-

¹⁹ TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.58.

se eles próprios historiadores, ultrapassando aos apodíticos enunciados funcionalistas, tecnicistas e formais, e instrumentalizando uma crítica apta a penetrar na realidade arquitetônica a todos os níveis, do planejamento do território à modinatura e ao signo mais ínfimo da imagem.²⁰

Essa relação ambígua entre o modernismo e a história transita dentro desses dois pólos aparentemente contraditórios observados por Argan e Tafuri: por um lado, a valorização da história como elemento identitário; por outro, seu reverso, na negação iconoclasta do passado. Não acreditamos, contudo, no esquematismo dessas teses, uma vez que tal postura *anti-histórica* se relaciona apenas com a retórica de algumas vanguardas e correntes específicas, como o futurismo maquinista italiano ou com certas expressões de um dadaísmo com feições niilistas, não sendo assimilada efetivamente pela maior parte dos arquitetos e artistas ditos modernistas, haja vista o próprio manifesto da “Carta de Atenas” de 1933.²¹

O *Plan Voisin*, projeto de Le Corbusier (1887-1965), concebido entre 1922 e 1925, manifesta essa condição dúbia com relação à história. *Tabula rasa*, como é frequentemente adjetivado, esse plano urbanístico continha em suas diretrizes gerais a pretensão de demolir uma extensão da malha medieval do centro de Paris propugnando o adensamento da área a partir da verticalização e desobstrução da circulação. Em defesa desse plano grandiloquente, atacado como iconoclasta, o arquiteto suíço evocava justamente a preservação da porção do núcleo histórico considerada por ele mais significativo – premissa que pode ter surgido inclusive como uma contrapartida retórica, ou não, para legitimação de seu projeto –, como podemos observar no seu próprio memorial:

O ‘Plano Voisin’, cobrindo com imóveis os 5% da superfície do solo, salvaguarda os vestígios do passado, e os coloca num contexto harmonioso: as árvores, os bosques. Pois é, as coisas também morrem um dia e esses parques ‘à Monceau’ são

²⁰ Ibid., p.35.

²¹ Na Carta de Atenas do CIAM são estabelecidos noventa e cinco tópicos aferidos a partir do estudo de trinta e três cidades de quatro continentes conforme afirmam seus subscritores. Esses dispositivos são agrupados em cinco seções: habitação, trabalho, lazer, acessibilidade e um tópico exclusivo dedicado ao patrimônio histórico. Cf. **Carta de Atenas - CIAM - Congresso de Arquitetura moderna - 1933**. In: CURY, Isabelle (Org.). **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 2004, p.21-68.

cemitérios graciosamente mantidos. Neles educamo-nos, sonhamos, respiramos: o passado deixa de ser um gesto nefasto que assassina a vida; o passado ganhou o seu lugar.²²

Na formulação de Le Corbusier verificamos que prevalece o impulso de ordem e organização, apanágio de seu urbanismo racionalista, conjugado a um otimismo tecnocrata. No contexto específico, o arquiteto suíço opõe-se à inserção de tipologias modernas no contexto da malha histórica, alegando inadequação e desestruturação mútua. Isto é, as quadras antigas não comportariam as demandas das edificações e infraestruturas modernas, bem como estas comprometeriam o caráter “pitoresco” da cidade “pré-industrial”. Na abordagem de Le Corbusier apenas o “passado mal sistematizado” se transformaria em elemento deletério, não o “passado em si”, em uma visão anti-historicista como lhe atribuem. Ademais, como aparte, cabe destacar que o contraste entre verticalização e as cidades históricas – verificado de certa forma no *Plan Voisin* – não foi propriamente condicionado pelo ideário da arquitetura moderna. Desde o final do século XIX é possível mapear o surgimento de grandes edificações verticais, contudo ainda projetadas em linguagem típicas de um ecletismo classicista.



Fig.2.7: Le Corbusier – Maquete Plan Voisin (1925), Paris

²² LE CORBUSIER. **O Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.271.



Fig.2.8: Furness e Evans - West End Trust Building (1901), Filadélfia



Fig.2.9: Christiano Stockler - Edifício Sampaio Correia (1924), São Paulo



Fig.2.10: Vilmos Fillinger- Edifício Martinelli (1929), São Paulo

No Brasil, arautos do modernismo como Mário de Andrade (1893-1945) e o arquiteto Lucio Costa (1902-1998) foram protagonistas fundamentais para a criação de políticas de preservação do patrimônio histórico e artístico, institucionalizadas principalmente na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), fundado em 1937. Nessa relação amiúde conflituosa entre *arquitetura moderna e histórica*, o próprio Lucio Costa²³ participou de dois projetos paradigmáticos desta mesma época que abriram caminho para demonstrar as possibilidades de diálogo entre as expressões de diferentes tempos. O primeiro, como autor, na intervenção paradigmática do Museu das Missões no Rio Grande do Sul, obra iniciada em 1938, no qual o arquiteto propõe a preservação das ruínas do sítio arqueológico de São Miguel Arcanjo. O segundo projeto, como intermediador, na polêmica obra do Grande Hotel em Ouro Preto, concebido por Oscar Niemeyer em 1939, substituindo a proposta original neocolonial de autoria do arquiteto Carlos Leão (1906-1983).



Fig.2.11: Lúcio Costa - Museu das Missões (1940), São Miguel das Missões

²³ O conflito entre identidade nacional e modernidade é assimilado nos próprios projetos de Lúcio Costa. Sua carreira como arquiteto é iniciada com projetos ecléticos revivalistas, a exemplo da obra renegada pelo arquiteto do Castelo do Barão de Itaipava, datada de 1924. Nos anos de 1920 torna-se um dos principais defensores do "neocolonial" como estilo representativo da identidade brasileira. Na década seguinte, assimilando os preceitos de Le Corbusier, transforma-se, em conjunto com Oscar Niemeyer, no maior representante do modernismo nacional, no qual o plano de Brasília é a sua expressão monumental. Contraditoriamente, negando sua origem, torna-se um crítico ferrenho da arquitetura que professava em seus primeiros anos, sendo curiosamente um dos principais articuladores responsáveis pela autorização da demolição do Palácio Monroe no Rio de Janeiro em 1976, um exemplar exuberante do ecletismo nacional.



Fig.2.12: Lúcio Costa - Museu das Missões (1940), São Miguel das Missões



Fig.2.13: Oscar Niemeyer - Grande Hotel (1940), Ouro Preto



Fig.2.14: Oscar Niemeyer - Grande Hotel (1940), Ouro Preto

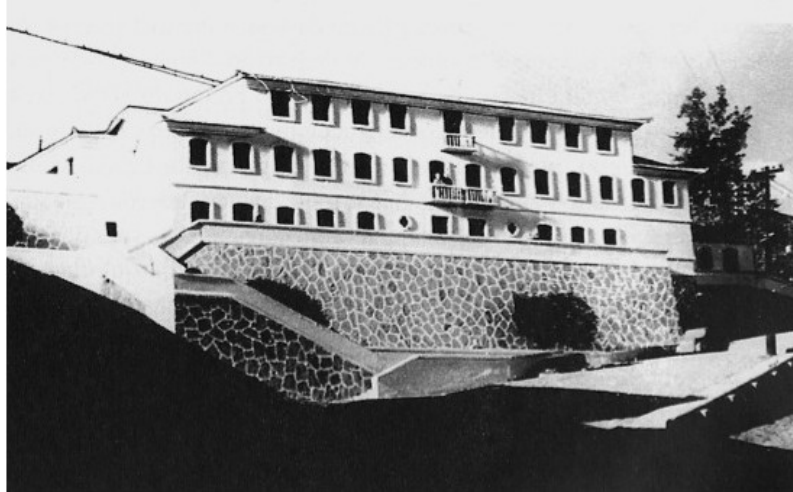


Fig.2.15: Carlos Leão - Fotomontagem do projeto original para o Grande Hotel



Fig.2.16: Lúcio Costa - Castelo Barão de Itaipava (1924), Petrópolis



Fig.2.17: Francisco Sousa Aguiar - Palácio Monroe (1904), Rio de Janeiro

A relação do *modernismo* com a história foi e continua sendo ambígua. Sem embargo, não se pode ser taxativo na tese anti-historicista como uma dimensão ideológica inerente à *arquitetura moderna*. Primeiro, porque na arquitetura, assim como em várias correntes artísticas, a “tradição do novo”²⁴ conjugou-se à “história” de forma mais recorrente do que se tenta acorrentá-la. Os exemplos são inumeráveis e percorrem desde as obras de Alvar Aalto, Lucio Costa no Brasil e o próprio Le Corbusier. Segundo, a exemplo de autores como Antony Vidler,²⁵ porque se analisa cada vez mais o "*Movimento Moderno*" como uma construção historiográfica ficcional, uma "narrativa literária". Nesse condão, qualquer generalização monolítica e categórica sobre o modernismo torna-se frágil, tendo em vista suas profusas contradições.²⁶ À parte as polêmicas, a estratégia do *contraste* foi adotada pelos arquitetos modernos no contexto das cidades antigas como uma inerência intrínseca à própria linguagem arquitetural – mesmo nos que acreditavam em sua conciliação "harmônica". Podemos mencionar como exemplos embrionários, nesse sentido, as obras concebidas pelo Gruppo 7, em especial o arquiteto italiano Giuseppe Terragni, realizadas na década de 1930. A *arquitetura moderna* partia, nessas primeiras manifestações, de uma autoafirmação da

²⁴ Expressão popularizada pelo crítico de arte Harold Rosenberg. Cf. ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

²⁵ VIDLER, op.cit. Posicionamento semelhante é externado pelo historiador francês Georges Didi-Huberman: "a história da arte como 'ciência' é incapaz de camuflar até o fim seu enraizamento literário, retórico, até mesmo cortesão, a história como 'ciência' é incapaz de recusar até o fim a ambivalência de seu próprio nome, que supõe a trama das ficções (contar histórias), tanto quanto saber dos acontecimentos reais (fazer história)". DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.42.

²⁶ Podemos verificar em certos autores e arquitetos contemporâneos inclusive, ironicamente, uma indisposição ao modernismo, assemelhada aos ataques que outrora os mesmos modernos dedicavam à arquitetura eclética. A exemplo, negando a possibilidade de êxito de a arquitetura moderna coexistir harmonicamente nos centros de caráter histórico, o arquiteto espanhol Francisco de Gracia exara críticas contundentes contra a arquitetura moderna: “Quando é assinalado que, diante do problema de como atuar construtivamente nos centros históricos, a arquitetura moderna se revelou manifestadamente incapaz de abordá-lo com possibilidades de êxito. A ideia equivocada de que deveria renunciar a sua condição enquanto tal não pode ser deduzida, entre outras coisas, porque a relação com o mundo circundante (*Umwelt*) não pode ser uma operação de mascaramento ou imitação; quando isso acontece, se trata de um sinal de insuficiência e debilidade cultural cujos efeitos não podem ser senão negativos”. GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construido**. Hondarribia: Editora Nerea, 2001, p.51, tradução do autor.

arquitetura baseada em uma filosofia que conjugava um *Kunstwollen* à crença no *zeitgeist*,²⁷ isto é, na pulsão criadora conjugada ao “dever” irrevogável de expressar o seu tempo, defendendo ainda a possibilidade de emanar um certo "espírito clássico" conciliado com a tradição.



Fig.2.18: Giuseppe Terragni - Novocomum (1929), Como



Fig.2.19: Giuseppe Terragni - Casa del Fascio (1936), Como

²⁷ Em alemão, temos: *Kunstwollen*, como “vontade de arte”; e *Zeitgeist*, como “espírito do tempo”. Os dois conceitos serão aprofundado nos próximos capítulos.

2.3. O PÓS-GUERRA

O problema das *copresenças históricas* eclode mais explicitamente como objeto de discussão pública e especializada apenas nas primeiras décadas do século XX, fomentado, como visto, especialmente pelas polêmicas provocadas pelo aparecimento e consolidação da *arquitetura modernista*. Em termos teóricos e críticos, porém, a problemática apresentava-se apenas timidamente nos comentários sobre arquitetura em periódicos e publicações da área. A *Carta de Atenas* do CIAM de 1933 foi o primeiro documento internacional de grande relevância e repercussão a abordar a questão explicitamente, embora de forma bastante sucinta, com o repúdio peremptório à emulação de linguagens arquiteturais pretéritas, incitando os arquitetos a afirmarem seu protagonismo criativo: "O emprego de estilos do passado, sob pretextos estéticos, nas construções novas erigidas nas zonas históricas, têm consequências nefastas. A manutenção de tais usos ou a introdução de tais iniciativas não serão toleradas de forma alguma".²⁸ Contudo, somente no segundo pós-guerra estruturou-se a elaboração de um pensamento teórico robusto e conceitualmente crítico dedicado especificamente à questão das preexistências arquiteturais em contextos históricos.

As motivações para a consolidação dessa discussão devem-se fundamentalmente a três fenômenos precípuos. Primeiro, o dramático cenário de destruição das cidades europeias avistado após o fim da Segunda Guerra recolocou novamente a *história*, em sua dimensão simbólica existencial, como uma preocupação central e urgente da arquitetura. Cidades com

²⁸ Ainda complementam: "As obras-primas do passado nos mostram que cada geração teve sua maneira de pensar, suas concepções, sua estética, recorrendo, como trampolim para sua imaginação, à totalidade de recursos técnicos de sua época. Copiar servilmente o passado é condenar-se à mentira, é erigir o "falso" como princípio, pois as antigas condições de trabalho não poderiam ser reconstituídas e a aplicação da técnica moderna a um ideal ultrapassado sempre leva a um simulacro desprovido de qualquer vida. Misturando o "falso" ao "verdadeiro", longe de se alcançar uma impressão de conjunto e dar a sensação de pureza de estilo, chega-se somente a uma reconstituição fictícia, capaz apenas de desacreditar os testemunhos autênticos, que mais se tinha empenho em preservar. Cf. **Carta de Atenas - CIAM - Congresso de Arquitetura moderna - 1933**. In: CURY, Isabelle (Org.). *Cartas patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2004.op. cit., p.54.

grande parte de suas estruturas arrasadas como Varsóvia, Berlim e Roterdã, entre várias, deparavam-se com a perda de um incalculável patrimônio humano e material. A reconstrução de edifícios destruídos e a recomposição dos traçados urbanos originais se apresentaram como uma bandeira identitária, retomando uma prática repudiada tanto pelos preservacionistas, como pelos modernistas ortodoxos.²⁹ Menos trágica, porém igualmente crítica, foi a explosão populacional e o grande adensamento dos centros urbanos após a guerra provocando a demanda crescente por novos espaços. Nas cidades antigas, esse problema impunha uma nova variável para a arquitetura – nem sempre contornável –, calcada no dilema entre preservação dos núcleos seculares de caráter notório diante das demandas imperativas do presente. Por fim, a inexorável e cada vez mais célere transformação dos *modos de vida* frente à perenidade e fixidez dos espaços arquitetônicos retoma o problema da constante adaptação da arquitetura como um modo de possibilitar sua própria sobrevivência. Afinal, como edificar em lugares de história e memória?



Fig.2.20: Praça do Mercado da Cidade Velha em Varsóvia após bombardeio em 1939

²⁹ Ver BULLOCK, Nicholas. **Building the post-war world**. Londres: Spon Press, 2002.



Fig.21: Entorno da Praça do Mercado da Cidade Velha reconstruído, Varsóvia



Fig.2.22: Mainz após o bombardeio de 1944

A Itália foi o principal centro no qual eclodiram inicialmente as primeiras reflexões mais substantivas apontando possíveis caminhos para o enfrentamento do dilema das *copresenças arquiteturais*.³⁰ Desde o início dos anos de 1950 o referido país foi palco de controvérsias sobre novos projetos arquitetônicos em contextos históricos, discussão que reverberará em todo mundo. Não sem razão, o patrimônio arquitetônico e artístico milenar onipresente na extensão do território italiano impõe a seus arquitetos, desde cedo, o dilema de como edificar nestes lugares impregnados de história. Em conjunto, a efetiva assimilação do “catecismo”

³⁰ Cf. MONTANER, Josep Maria. **Cultura e Arquitetura Italiana: Bruno Zevi, Ernesto Nathan Rogers e Giulio Carlo Argan**. In: MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gilo, 2009, p.95-108.

modernista em grande parte das instituições de ensino de arquitetura na Europa e na América contribuiu para tornar mais severa a autoafirmação da criação transformadora da modernidade frente à herança secular de suas cidades.

Será justamente neste cenário que o problema das *copresenças arquiteturais* e da utilização de referências ao vernáculo deixarão de ser questões periféricas e tornar-se-ão novamente o pivô de inúmeras polêmicas, contribuindo inclusive para a revisão da linha dominante do modernismo racionalista a partir dos anos de 1950. No tocante, destacam-se dois episódios que se apresentam como importantes marcos na consolidação do debate. O primeiro foi a publicação em 1953 do projeto do então consagrado arquiteto americano Frank Lloyd Wright para o Memorial a Angelo Masieri, a ser implantado no Canal de Veneza. Este projeto foi publicado com entusiasmo nos principais jornais no mundo, como o americano *The New York Times* e o britânico *The Times*.³¹ Em 1955, porém, o comitê técnico e artístico da cidade de Veneza rejeitou o projeto sob a alegação que sua arquitetura não se adequava ao contexto. Nessa controvérsia, inaugurava-se uma discussão entre leigos e especialistas com a participação de personagens como Bruno Zevi, Giancarlo De Carlo, Roberto Pane, Ernesto Rogers, esboçando-se posições favoráveis e contrárias ao projeto de Wright. Contraditoriamente, o projeto concebido no mesmo ano de 1953 pelo arquiteto italiano modernista Ignazio Gardella – membro ativo do CIAM – para a Casa Cicogna, igualmente em Veneza e com o agravante de ser limítrofe à obra renascentista da "*Chiesa dello Spirito Santo*" edificada no início do século XVI, foi plenamente executada e concluída no ano de 1958.

³¹ Para maiores detalhes ver: AINSWORTH, Troy Michael. **Modernism Contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri Memorial Debate**. Texas: Texas Tech University, 2005.

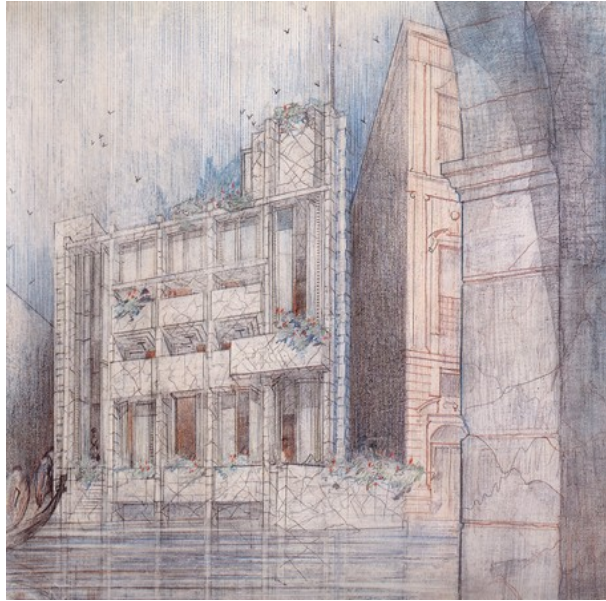


Fig.2.23: Frank Lloyd Wright – Projeto Memorial Angelo Masieri (1953), Veneza

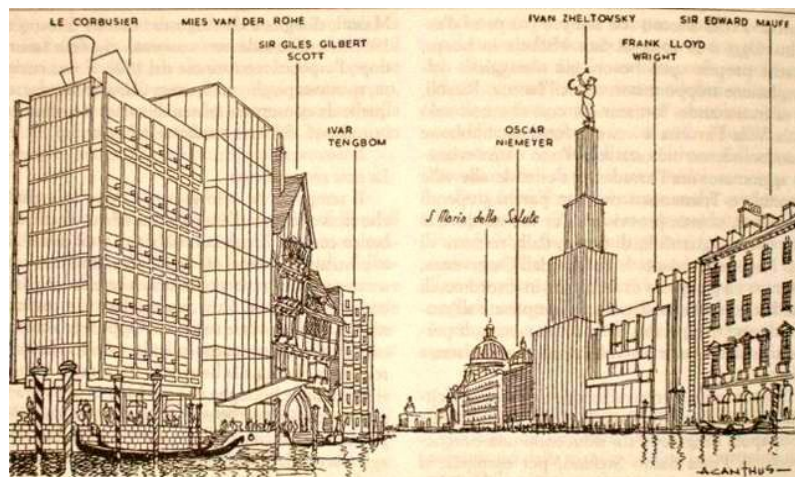


Fig.2.24: Cartum ironizando o projeto de Frank Lloyd Wright em Veneza



Fig.2.25: Ignazio Gardella - Casa Cicogna (1953-1958), Veneza

O segundo marco relaciona-se ao último arquiteto mencionado, o italiano Ernesto Rogers, principal nome a consolidar o debate sobre as preexistências, terminologia esta popularizada pelo mesmo em suas publicações como diretor do importante periódico de arquitetura *Casabella*.³² Como membro do escritório BBPR,³³ Ernesto Rogers desencadeou uma grande polêmica com o projeto da Torre Velasca, concebido em 1950, mas finalizado somente em 1958. Trata-se de um grande arranha-céu de uso misto, escritórios e apartamentos residenciais, edificado no centro histórico de Milão em uma área destruída por bombardeios durante a Segunda Guerra. Neste projeto, assim como em praticamente todas as obras do escritório BBPR, Rogers levantava a discussão sobre a possibilidade de a *arquitetura moderna* assimilar referências regionais e históricas como importante instrumento para integrar-se à cultura local. Apesar de romper bruscamente com a escala construtiva da cidade de Milão à época, a torre abandona os cânones *modernistas* fazendo menções à arquitetura do passado, referência que, segundo Rogers, seria um importante elemento para coesão, intencionando integrar uma tipologia moderna – o arranha-céu – ao contexto de uma cidade com raízes medievais. Nesse sentido, a edificação ultrapassa sua dimensão meramente objetual, questionando a própria história da cidade como um processo no qual é possível sedimentar expressões de tempos diversos. É justamente esta posição que desencadeará a discórdia tanto dos arautos do modernismo quanto dos conservadores. Para a ortodoxia moderna, a arquitetura de Rogers e de outros arquitetos italianos simbolizavam a decadência, um retrocesso na história da arquitetura moderna, curvando-se ao gosto médio popular através de referências passadistas.³⁴ Por outro lado, a arquitetura da Torre Velasca representava para

³² Periódico italiano de arquitetura, urbanismo e design fundado em 1928. Ainda hoje continua sendo uma das principais publicações internacionais da disciplina.

³³ Sigla com as iniciais dos sobrenomes dos arquitetos participantes do grupo de arquitetura italiano fundado em 1932: Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, e Ernesto Nathan Rogers.

³⁴ Esta divergência reverberou no dissenso entre a *Architectural Review* e a *Casabella-Continuità*, dois dos mais importantes periódicos de arquitetura internacionais. Em 1959, o crítico de arquitetura Reyner Banham publica na inglesa *Architectural Review* o artigo “*Neoliberty: the italian retreat from modern architecture*”, atacando a

os "preservacionistas" um objeto excessivamente moderno, inadequado e agressivo ao contexto de uma "cidade histórica". Desagradando ambos espectros da crítica da arquitetura, Ernesto Rogers se apresentava como uma terceira via no meio desta tensão, defendendo que não é necessário se opor ao legado dos "mestres modernos", tampouco negar a tradição.



Fig.2.26: BBPR - Torre Velasca (1958), Milão



Fig.2.27: BBPR - Manhattan Bank (1969), Milão

postura de um grupo de arquitetos italianos, dentre eles Aldo Rossi e o grupo BBPR. Cf. MONTANER, Josep Maria (Org.). **Textos de la Arquitectura de la Modernidad**. Madrid: Editorial Nerea, 1994.

Inauguravam-se, assim, as principais linhas gerais que irão dominar a prática e o debate sobre as diretrizes projetuais e conceituais controversas ao problema das *copresenças arquiteturais* durante a segunda metade do século XX. Neste campo de embates temos, por conseguinte, os “seguidores” dos preceitos modernistas que percorrerão duas direções. Primeiro, a defesa irrestrita da arquitetura moderna em contextos históricos, repudiando qualquer alusão formal ou estilística ao passado. O principal expoente dessa lógica no cenário brasileiro foi certamente Oscar Niemeyer que, a partir dos anos de 1950, com seu nome consolidado internacionalmente, elabora uma série de projetos mais impositivos nesse sentido. Como exemplo, podemos citar o Hotel Tijuco, edificado na cidade de Diamantina no ano de 1951, abordagem mais livre e abandonando quase por completo a estratégia analógica que pode ser percebida no projeto para o Grande Hotel Ouro Preto uma década antes. Em Belo Horizonte, o "edifício Oscar Niemeyer", concluído em 1955, propõe por outro lado um contraste ainda mais acentuado, rompendo com a escala do conjunto de palácios ecléticos da Praça da Liberdade. No mesmo conjunto arquitetônico, levando o contraste ao paroxismo, temos ainda um dos projetos mais iconoclastas do arquiteto, a proposta de demolição do Palácio da Liberdade para criação de uma nova sede para o governo, concebido no ano de 1968.



Fig.2.28: Oscar Niemeyer - Hotel Tijuco (1951), Diamantina



Fig.2.29: Oscar Niemeyer - Hotel Tijuco (1951), Diamantina



Fig.2.30: Oscar Niemeyer - Edifício Niemeyer (1955), Belo Horizonte



Fig.2.31: Vista aérea do Conjunto da Praça da Liberdade (1934), Belo Horizonte



Fig.2.32: Oscar Niemeyer - Fotomontagem "novo" Palácio (1968), Belo Horizonte



Fig.2.33: José de Magalhães - Palácio da Liberdade (1897), Belo Horizonte

A segunda vertente apresenta-se da dissensão da corrente dominante modernista, principalmente a partir dos embates verificados no interior dos próprios CIAM's no contexto dos anos de 1950, com o surgimento da postura que se denominará *contextualista*³⁵ defendendo a conciliação entre o novo e as tradições regionais. Esta estratégia projetual será

³⁵ Ver o Capítulo "A continuidade do contextualismo cultural" In: MONTANER, Josep Maria. Op. Cit., p.191-203.

notabilizada na década de 1960 pela publicação da obra teórica do arquiteto italiano Aldo Rossi.³⁶ Porém, no Brasil iremos verificar sua adoção deliberada apenas na década de 1980, como será analisado.³⁷

Na direção "oposta", verifica-se um posicionamento refratário à arquitetura contemporânea, igualmente em dois sentidos distintos. Primeiro, a adoção de projetos que partem da aplicação de sintaxes arquitetônicas históricas ou da reconstrução de obras pretéritas.³⁸ Tal prática é, ainda hoje, amiúde ignorada e detratada pela crítica e historiografia especializada, nada obstante se apresentar praticamente como uma constante durante toda extensão do século XX – inclusive, trata-se da diretriz prevalente nas políticas patrimoniais brasileiras. Por fim, opondo-se a qualquer prática interveniente, temos um posicionamento herdeiro do purismo ruskiano, no qual se defende o veto a qualquer novo projeto em cidades antigas, posição radical, mas que adquire força nos anos de 1960, especialmente com a repercussão da obra de Cesare Brandi nos meios institucionais relacionados à preservação patrimonial. Destas tendências gerais apontadas apresentam-se inúmeras variações, todavia, transitando basicamente entre esses pólos que serão aprofundados nos capítulos subsequentes.³⁹

³⁶ Ibid., p.95-108.

³⁷ Ver o "Apêndice A" desta tese, "Intervenções no Brasil", dedicado a pontuar exclusivamente um conjunto de obras paradigmáticas no contexto brasileiro.

³⁸ Apenas na década de 1970, com a ascensão das correntes denominadas pós-modernas, iniciou-se um processo de análise deste tipo de postura projetual sob um viés mais abrangente e menos despectivo, apesar de que hodiernamente ainda provoquem as mesmas polêmicas de um século atrás. Cf. JENCKS, Charles. **Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture**. London: Academy Editions, 1987.

³⁹ É possível elencar ainda uma quinta postura baseada na mais completa indiferença com relação ao contexto, realidade esta que infelizmente prevalece no panorama de grande parte das cidades brasileiras, com a ausência do planejamento urbano, uma desconsideração ao valor de projeto, a imposição deletéria da especulação imobiliária, entre inúmeros fatores. Contudo, nesta pesquisa, estamos avaliando exclusivamente as posturas arquitetônicas e teóricas que partem de uma ação construtiva, mesmo que divergentes.

PARTE II

"A vida é forma".

Peter Sloterdijk

CAPÍTULO III

TEORIAS DA INTERVENÇÃO

“A própria teoria é uma prática, tanto quanto seu objeto. Ela não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática de conceitos, e é preciso julgá-la em função de outras práticas nas quais interfere”.

Gilles Deleuze

3.1. O PROBLEMA COMO "CATEGORIA PROBLEMA"

A relação entre a arquitetura e seu contexto preexistente é uma realidade que se impõe a todo e qualquer projeto, mesmo os eventualmente acossados por uma lógica da *tabula rasa*. Deparamo-nos com uma problemática inexorável, ainda que equacionada de forma negligenciada. De fato, revela-se mesmo um prosaico truísmo: qualquer artefato arquitetural será ou foi inserido em um contexto pré-dado, seja natural, urbano, histórico, social, etc. Não existe arquitetura *ex nihilo*. Inobstante, para que se constitua efetivamente uma situação de discussão pública – amiúde com contornos de *desentendimento*¹ e/ou *diferendo*² –, fundada na resolução de uma controvérsia, no caso, a legitimidade e os limites de criação de uma nova arquitetura em contextos conceitualizados como *históricos*, é necessário que se estabeleça um

¹ O conceito de *desentendimento* não se refere simplesmente a incompreensão mútua entre as partes sobre uma determinada razão do discurso, mas a disputa sobre a propriedade mesmo da racionalidade da narrativa objeto de litígio: "Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer *falar* constitui a própria racionalidade da situação de palavra". Cf. RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.12.

² O conceito de *diferendo* ("*différend*") formulado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard aponta para uma direção semelhante ao do *desentendimento*, apresentado na nota anterior, embora com diferenças significativas: "Distinto de um litígio, o *diferendo* é um caso de conflito entre (pelo menos) duas partes, que não poderia ser resolvido equitativamente pela falta de uma regra de julgamento aplicável a todas argumentações. Que uma das argumentações seja legítima não implica que outra não seja. Contudo, se aplicarmos a mesma regra de juízo aos lados em confrontação para resolver o *diferendo* como se este fosse um litígio, teríamos um prejuízo a pelo menos um deles ou mesmo a ambos caso a regra de juízo aplicável não seja coerente. Resulta-se em dano de uma transgressão às regras de um gênero de discurso, o qual é remediável segundo essas mesmas regras. Resulta-se em prejuízo o fato de que as regras do gênero de discurso, segundo os quais se julgam, não correspondam as mesmas do discurso julgado ou dos gêneros dos discursos julgados". Cf. LYOTARD, Jean-François. **La diferencia**. Barcelona: Gedisa, 1988, p.9, tradução do autor.

processo societal que promova distinções valorativas entre lugares e objetos, condicionando seus ritos simbólicos e modos de ação.

O problema das *copresenças arquiteturais* surge, como discutido, como corolário das aporias sobre o *restauro* que se consolidaram no decorrer do século XIX. Definir tal realidade como *problematização* efetiva decorre desta "novidade epocal", o que significa afirmar que anterior ao *oitocentos* esse conjunto de questionamentos e reflexões sobre o *modus operandi*, a legitimidade e os limites sobre a criação de uma nova arquitetura em dado contexto histórico praticamente inexistiam, não fazendo sequer parte do imaginário dos arquitetos e do *ethos* vigente. O *problema* compreendido enquanto “*problema*”, isto é, analisado como “*categoria-problema*”, apresenta-se somente quando uma determinada realidade suscita discussão e controvérsia, promove um fato de interesse coletivo que incita o debate e prima por ação, ainda que por estratos sociais e instituições específicas.

A inserção de novas arquiteturas em contextos antigos estabelece, por conseguinte, uma relação interpretativa com o espaço existente e sua história. As intervenções a que nos referimos são práticas derivadas dessas premissas que se assentam no contraste consciente entre o *antigo* e o *novo*, polaridade esta que se apresenta na cultura ocidental dos últimos séculos como uma importante categoria valorativa.³ Assim, reiteramos que todo esse processo cultural objeto de análise foi deflagrado pela emancipação da *consciência histórica* e pela irrupção de uma *cultura crítica*. A tratadística que balizou o discurso (logocêntrico) da arquitetura, desde os primórdios em Vitrúvio, pode ser considerada, em uma visão

³ O crítico literário francês Roland Barthes reforça esse sentido comentando que o “novo” é uma das forças operativas da cultura ocidental nos últimos séculos: “O Novo não é uma moda, é um valor, fundamento de toda crítica: nossa avaliação do mundo não depende mais, pelo menos diretamente, como em Nietzsche, da oposição do nobre e do vil, mas do Antigo e do Novo (o erótico do novo começou a partir do século XVIII: longa transformação em processo”. Cf. BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p.50.

contemporânea, axiomática.⁴ A partir do século XVIII, inicia-se um lento “movimento” de virada no qual as “teorias axiomáticas” são gradativamente abandonadas para cederem lugar a posturas de viés “criticista”. Tal *cultura crítica* foi exponencializada na segunda metade do século XX, principalmente dentro do fomento institucional das academias e escolas de arquitetura em todo o mundo. Das abordagens semióticas, estruturalistas, gestálticas, psicologistas, hermenêuticas, desconstrucionistas, enfim, toda uma infinidade de correntes foram, de uma maneira ou de outra, confrontadas com o pensar e o fazer da arquitetura.

É lugar-comum afirmar que a *arquitetura* ou a teoria da *arquitetura* recorrem à filosofia, sociologia ou a outros campos do conhecimento e da ciência para suprir um vazio. Padeceria a “arquitetura” de uma cultura reflexiva genuína. Tal crítica é obviamente improcedente, partindo do pressuposto que existe de fato algum território disciplinar capaz de entrincheirar *epistemes* ou áreas (metáfora espacial), cada qual com seus marcos e cultura teórica próprios. Ora, as fronteiras disciplinares são apenas ficções heurísticas que ordenam práticas e discursos, sendo plasmadas historicamente. A “disciplina arquitetura”, assim, não pode ser enredada em uma fronteira estática e meta-histórica, sendo a expressão movente de práticas, conceitos e valores no espaço-tempo. Sua relação com outras “disciplinas” é uma decorrência da própria interação dos fatos e atos de cultura lançados ao mundo. Contudo, como expressão que traduz não somente uma *praxis*, mas igualmente evoca para si o papel crítico e analítico dentro de seu campo simbólico de existência, podemos afirmar que a “tradição disciplinar da arquitetura” é um fenômeno que pontua igualmente uma “novidade” histórica.⁵

⁴ Cf. KRUF, Hanno-Walter. **História da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: Edusp, 2016.

⁵ O historiador Manfredo Tafuri defende a tese que a arquitetura surge como disciplina efetiva a partir do renascimento com *Filippo Brunelleschi*. Cf. TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.37-39.

É no contexto assinalado que iremos prosseguir o capítulo, analisando as reflexões teóricas de três autores que se dedicaram ao aprofundamento do problema das *copresenças arquiteturais* ou mesmo objetivaram construir sistemas teóricos mais abrangentes para abarcá-lo a partir da segunda metade do século XX. Iniciaremos com a apresentação da postura anti-intervencionista presente na Teoria do Restauro de Cesare Brandi, seguido pela abordagem analógica de Aldo Rossi, concluindo com a crítica "pós-estruturalista" do espanhol Ignasi de Solà-Morales. Analisam-se estas teorias a partir de uma perspectiva igualmente crítica, apontando suas fragilidades e contradições. Como desdobramento, o capítulo subsequente apresentará o panorama plural composto pelas próprias obras arquitetônicas referenciais que consubstanciaram concretamente todo esse campo de polêmicas e inquietações. Como veremos, em um período aproximado de duas décadas serão formulados sistemas teóricos e abordagens projetuais profícuas. Temos, no conjunto, um arcabouço de relevantes questões que serão aprofundadas nesta *segunda parte* da investigação com a apresentação dos marcos teóricos e práticos que constituíram o enfrentamento do problema das *copresenças arquiteturais* no decorrer do século XX, explicitando a multiplicidade, o conflito de interpretações e a ausência de consenso de tais manifestações no panorama da cultura arquitetônica contemporânea.

3.2. CESARE BRANDI E A NEGAÇÃO DO NOVO

Em 1963, o italiano Cesare Brandi – então diretor do *Instituto Centrale del Restauro* (ICR) em Roma – publica a obra *Teoria da Restauração*,⁶ uma síntese teórica assimilando a maturidade de suas reflexões e experiência dedicada ao campo desde a década de 1930. Sua elaboração teórica não estava destituída de grandes pretensões, a elaboração de um arrazoado

⁶ BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê, 2004.

crítico capaz de eliminar as ações arbitrárias nas práticas do *restauro*, além de substantivar com aporte filosófico e conceitual as premissas que deveriam fundamentar estas ações intervenientes. Sua teoria é equacionada dentro da região da filosofia na qual se averigua um notável enraizamento na estética de Benedetto Croce, bem como na fenomenologia de Edmund Husserl e de Martin Heidegger. O problema das *copresenças arquiteturais* emerge, nesta obra, somente em sua parte final, como corolário direto de sua reflexão sobre o *restauro*. Entretanto, é necessário avaliar o conjunto de sua teorização para compreendermos como Cesare Brandi negou a legitimidade da criação de qualquer nova obra de arquitetura em contextos históricos a partir de sua concepção de cidade como unidade artística.

Cesare Brandi inicia sua teoria a partir de uma concepção “inovadora” do que compreende por *restauro* dentro do horizonte contextual de sua formulação: “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”.⁷ Neste *axioma* estão sintetizados vários conceitos fundamentais para a elucidação da amplitude de sua teoria. Inicialmente, percebe-se que o conceito de “obra de arte” apresenta-se como elemento estrutural condutor pelo qual se fundamenta todo seu entendimento sobre o que constitui o ser do *restauro*. Sem o “juízo de arte” não é possível que ocorra o *restauro*, estabelecendo, a partir desse ponto de vista, uma “ligação indissolúvel” entre a *restauração* e a *Obra de Arte*. Apenas o que se compreende por *Arte* pode ser restaurado; do contrário, recaímos em outros campos, cada qual com seus próprios procedimentos operativos e conceituais, mas não o *restauro*. Este “juízo de arte” somente é possível a partir do *reconhecimento* por uma consciência particular do *objeto-arte* compreendido enquanto tal, abordagem destacadamente de origem fenomenológica. A *arte* figura sua existência somente

⁷ Ibid., p.30.

no mundo da consciência; sem este *re-conhecimento* não é possível sequer sua manifestação “existencial”, uma vez que somente através do sujeito cognoscente a experiência estética pode se consumir:

[...] o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele.⁸

A “novidade” dessa asserção reside na oposição parcial à estética idealista, herança do *eidōs* platônico, na qual a experiência da arte parte de uma perspectiva em que o fruidor, ao se deparar com o objeto artístico, teria imediatamente uma revelação de seus significados universais, como em uma epifania mística.⁹ Cesare Brandi opõe-se aparentemente a essa perspectiva idealista no qual a obra de arte é reconhecida pelos significados transcendentais, não importando a particularidade do sujeito cognoscente ou a conjuntura que produziu determinada linguagem artística ou obra específica.

Da compreensão fenomenológica da arte como objeto que se atualiza a partir da consciência, decorrem outras premissas da teoria de Cesare Brandi: por um lado, a valorização da dimensão material da obra de arte. Por outro, a compreensão de sua temporalidade e historicidade intrínsecas. Sobre a materialidade da obra de arte, Brandi argumentará que, em certo sentido, esta dimensão se confunde com sua própria *essência*, uma vez que sem o suporte material não é possível que se revele, em suas palavras, a *epifania da imagem*. Prosseguirá afirmando que “a imagem é verdadeiramente e somente aquilo que aparece”

⁸ Ibid., p.27.

⁹ Para compreendermos essa posição estética idealista recorrente na história, podemos avaliar a explanação de Schopenhauer sobre a natureza do *belo*: “Quando contemplo uma árvore esteticamente, isto é, com olhos artísticos, e assim reconheço, não a árvore, mas a sua ideia, de pronto se torna sem importância se se desta árvore ou da sua predecessora, que floresceu há mil anos, e se o contemplador é este indivíduo ou qualquer outro que viveu noutra lugar e noutra época; a coisa particular e o indivíduo cognitivo são abolidos com o princípio da razão suficiente, e ali não fica mais nada senão a Idéia e o puro objeto de conhecimento”. SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. São Paulo: Contraponto, 2001, §41.

concluindo, em seguida, que “a redução fenomenológica que serve para indagar o existente torna-se, na Estética, o próprio axioma que define a essência da imagem”.¹⁰ Novamente verificamos uma oposição direta à *estética idealista*, na qual se sobrevaloriza a arte como uma manifestação intelectual e transcendente, retendo em sua dimensão física uma mera contingência. Em outro sentido, revela-se a utilização no método de Husserl no que, através da *redução fenomenológica*, instaura-se o sentido da *obra de arte* na consciência a partir de sua percepção material.¹¹

Da atualização do fenômeno *arte* pela consciência temos a abertura para o conceito seguinte na teoria de Cesare Brandi: a compreensão da temporalidade intrínseca ao *mundo-da-vida*. Essa temporalidade da obra de arte manifesta-se, segundo o autor, em uma tríplice constituição:

[...] em primeiro lugar, como duração ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista; em segundo lugar, como intervalo inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; em terceiro lugar, como átimo dessa fulguração da obra de arte na consciência.¹²

Poderíamos sintetizar a proposição como o *tempo de criação*, o *devir* e o *tempo da recepção*, sendo este último o momento em que a obra de arte consuma sua “existência” na consciência. No *restauro* isto significará que a conformação do ato restaurador está condicionada inexoravelmente ao tempo. Ou seja, em cada período histórico – em cada presente – seu sentido se atualizará.

¹⁰ BRANDI, op. cit., p.36.

¹¹ A compreensão da matéria como suporte para a "epifania da imagem" retoma os conceitos de “*noema*” e “*noiesis*” da fenomenologia de Edmund Husserl. Resumidamente, *noema* pode ser considerado o objeto apreendido pela consciência em contraposição à *noesis*, que seria a consciência direcionada para um objeto.

¹² BRANDI, op. cit., p.54.

Ao mesmo tempo em que Cesare Brandi compreende a *temporalidade e historicidade* na qual a obra de arte e o restauro estão essencialmente conformados, tal condição inquietante não é atribuída ao próprio estatuto epistêmico de sua teoria. Ao passar do plano reflexivo para o prescritivo, notam-se, com maior ou menor evidência, contradições entre suas premissas filosóficas e as orientações metodológicas de ordem prática. Essas aporias internas em sua obra suscitam, por vez, uma indagação sobre qual a amplitude dos conceitos brandianos dentro do conjunto geral de sua teoria, fato que limitam inclusive a abrangência de suas formulações de inspiração fenomenológica destacadas anteriormente.

Ora, se o tempo é o horizonte de toda compreensão, por que não atribuir às próprias ideias tal condição? O apego a certa concepção idealista de arte impôs, talvez, dificuldades para Cesare Brandi compreender e levar a cabo a radicalidade implícita nas próprias premissas. Se o teórico argumenta que a obra de arte necessita da recepção da consciência particular para sua realização efetiva, em determinadas passagens recorrerá a uma "metafísica do sujeito universal" para que sua teoria não recaia no subjetivismo:

Na verdade, apesar de o reconhecimento dar-se sempre na consciência singular, naquele mesmo momento pertence à consciência universal, e o indivíduo que frui daquela revelação imediata, impõe a si próprio o imperativo categórico como imperativo moral, da conservação.¹³

Das ideias da "consciência universal" ao "imperativo categórico" kantiano revela-se a tentativa de atribuir à *Arte* uma universalidade que desencontra, em certo sentido, com o relativismo que a abordagem axiológica contemporânea suscita – diga-se, inclusive influenciada pela fenomenologia. Isto porque a constituição do *juízo* é determinada não

¹³ Ibid., p.31.

apenas temporalmente, em sua historicidade intrínseca, mas espacialmente, pelas diversas conformações culturais que a consciência assume de modo sincrônico no presente.

Essa retomada de conceitos idealistas – em plena década de 1960, importante salientar – pode ser derivada de uma visão “aristocrática” da arte e um apego apaixonado, que tende a sacralizá-la para não reduzi-la à subjetividade do gosto e à fugacidade da moda. Cesare Brandi, assim, elaborará um quadro hierárquico no qual a *Arte* figura como produto superior da cultura:

[...] a história da arte é a história que se volta, ainda que na sucessão temporal das expressões artísticas, ao *momento extratemporal do tempo* que se encerra no ritmo; enquanto essa história do gosto é a história do *tempo temporal* que colhe no seu fluxo a obra de arte concluída e imutável.¹⁴

Novamente, sem conseguir escapar a um *transcendentalismo*, elabora a distinção entre um “tempo extratemporal”, essência da obra de arte, frente um “tempo temporal”, atribuído à contingência do gosto. É possível até questionar por qual motivo o conceito de *Arte*, central em Cesare Brandi, não é submetido ao escrutínio da *temporalidade*, tendo em vista que no período da publicação de sua teoria em 1963 o debate sobre a arte como conceito e prática cultural historicamente datada encontrava-se na ordem do dia.¹⁵

No conjunto de sua *Teoria da Restauração*, Cesare Brandi aborda indiretamente o problema das *copresenças históricas arquiteturais* quando contempla a discussão da conservação ou

¹⁴ BRANDI, op. cit., p.56, grifo do autor.

¹⁵ Françoise Choay afirma que, anterior ao século XX, a compreensão da ideia de "arte", conjugada à de patrimônio, era bastante imprecisa e estava em processo de elaboração, assim como o incipiente conceito de estética formulado por Baumgarten somente na metade do século XVIII: “Hierarquicamente, o valor artístico do patrimônio monumental está em último lugar – condição compreensível numa época em que, salvo num meio culto e esclarecido, o conceito de arte ainda é impreciso e a noção de estética mal acaba de surgir. O termo 'beleza' aparece raramente e, como de afogadilho, nos textos relativos à conservação”. Cf. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006, p. 118.

remoção das adições. No tocante às adições, obras em que foram edificados anexos construtivos ao longo do tempo, o autor avalia, de acordo com seu protocolo metodológico, a questão sobre a dúplici polaridade estética / histórica. Significa que, sob a perspectiva da *obra de arte*, deve-se resgatar sua *unidade potencial*, demolindo todos os acréscimos que a descaracterizam. Por outro lado, levando em consideração a obra no contexto de sua relevância histórica e documental, devem-se preservar seus acréscimos. Deverá ser estabelecido, assim, dialeticamente, qual dessas instâncias prevalecerá caso a caso. Afirma, outrossim, que os acréscimos serão consentidos quanto mais se afastarem da obra e serão abomináveis quanto mais tentarem emular seu estilo original. Esse posicionamento da *distinguilidade* ou do *contraste* baseia-se em dois argumentos verificados desde as manifestações de Camillo Boito no século XIX: primeiro, uma “pedagogia da restauração”, postura que parte da defesa da diferenciação dos acréscimos para não induzir o observador ao engano; segundo, um critério *veritativo* ou *transcendental* – argumento ainda onipresente nos discursos patrimoniais hodiernos –, no qual se baseia na ideia de que qualquer ação interveniente diante de uma *obra de arte* ou *arquitetura* deve enunciar a *verdade*, ignorando decerto qualquer “*ontologia da verdade*”.

Cabe observar, entretanto, que Cesare Brandi discute basicamente o problema da *conservação* e *remoção das adições* realizadas ao longo do tempo, não aventando, por motivos óbvios, a simples possibilidade da realização de *acréscimos* contemporâneos. Tal questão será abordada curiosamente somente no caso específico da arquitetura, justamente ao final de sua obra, quando tateia o que estamos a denominar como o problema das *copresenças históricas*. Seu postulado, porém, é breve e categoricamente taxativo:

Ocorre que o raciocínio sobre o qual se baseia a proposta de substituir uma construção de pouco valor inserida em um ambiente monumental com uma moderna de igual massa, altura, cor, *é lógico só na aparência*, e, *na realidade, se resolve em um sofisma*, uma vez que a substituição ocorre, ou não, com uma construção que tem o direito de se chamar arquitetura. Se a construção não chega à arquitetura, é claro

que não poderá justificar a destruição de um *status quo* que historicamente deve subsistir assim como está, não podendo a instância histórica ceder a outra coisa que não seja a instância estética.¹⁶

Na passagem verificam-se novamente argumentos de cariz *veritativo*, utilizando-se de um artifício paradoxal: estrutura seu argumento à luz de supostas inferências lógicas para “deduzir” conclusões que são simplesmente de ordem axiológica. O procedimento analógico de uma *arquitetura moderna* em um *contexto histórico* é taxado pejorativamente como ‘sofisma’, uma postura inconsistente, enganosa e falsa. Tal posicionamento possui endereço certo, embora não enunciado, mais precisamente os princípios estabelecidos pelos arquitetos modernistas três décadas antes registrados igualmente de forma categórica na *Carta de Atenas* de 1933.

A visão atrelada ao monumental partilhada por Cesare Brandi é outro ponto a se destacar. A Arquitetura somente seria digna desse título quando se eleva ao estatuto de *arte*: “A construção crê poder atingir o *grau de arquitetura*, ou seja, de *arte*, e então, dada a *espacialidade contrastante* que personifica a arquitetura moderna, *a inserção de uma verdadeira arquitetura moderna em um contexto antigo é inaceitável*”.¹⁷ Tal perspectiva reforça a visão sacralizada que Cesare Brandi professava sobre a arte e a arquitetura. Seu rechaço à *arquitetura moderna*, nesse sentido, refere-se em específico à negatividade de sua inserção em contextos históricos, principalmente os de caráter monumental. Conclui com uma assertiva negativa que não deixa dúvida:

*Portanto, de nenhum modo, e, se tratando ou não de arquitetura, pode-se conceder a alteração de um ambiente arquitetônico antigo como a substituição das partes que constituem seu tecido conectivo que, mesmo se amorfo, é sempre coevo e historicamente válido (é óbvio que, entre nossas hipóteses, não tenha nem mesmo alinhada aquela do ‘falso estilístico’).*¹⁸

¹⁶ BRANDI, op. cit., p.107-108, grifo do autor.

¹⁷ BRANDI, op. cit., p.108, grifo do autor.

¹⁸ Ibid., p.108, grifo do autor.

Cesare Brandi nega peremptoriamente qualquer criação de nova arquitetura ou alteração das cidades antigas, reforçando a concepção que os *núcleos históricos* são intocáveis e devem ser compreendidos em sua *unidade* como *arte*. Sob outro crivo, retoma uma espécie de "radicalismo Ruskiano", explicitando sua contraposição a ideologia auto-afirmativa dos CIAM's, que celebrava com ímpeto a legitimidade na arquitetura moderna coexistir em núcleos históricos.

Das considerações sobre a *Teoria da Restauração* de Cesare Brandi, verificamos uma ambiguidade que concilia argumentos de notável sofisticação a posições conceituais e operativas que podem ser consideradas "anacrônicas", inclusive na época de sua formulação. Todavia, o crítico italiano incorporou à *teoria do restauro* um poderoso instrumento reflexivo a partir de sua abordagem fenomenológica, mesmo dentro de sua interpretação limitada e particular, em especial as noções de *temporalidade* e *historicidade* que condicionam de maneira inexorável os atos de cultura como o *restauro*. Paradoxalmente, essas mesmas premissas não são assumidas em sua radicalidade, limitadas pela sua concepção *metafísica da arte*, considerando-a como uma expressão *universal do espírito*, ignorando, neste mesmo sentido, a dimensão societal e antropológica, que igualmente estruturam os valores subjacentes às práticas e concepções patrimoniais. De qualquer forma, sua obra – bem como os instrumentos influenciados por ela, a exemplo da "Carta de Veneza" – apresenta-se, ainda hoje, como uma das principais referências teóricas entre especialistas, com especial ênfase para o contexto italiano.¹⁹

¹⁹ Segundo Maria Margarita Segarra Lagunes, os postulados brandianos foram elevados à categoria de documento nacional na Itália pelo *Ministero della Pubblica Istruzione* e foram adotados, mais tarde, pelo *Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, organismo encarregado da tutela e restauração do patrimônio cultural italiano. LAGUNES, Maria Margarita Segarra. **La restauración después de Cesare Brandi**. In: GOMES, Marco Aurélio Filgueiras (Org.). **Reconceituações Contemporâneas do Patrimônio**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 28.

3.3. O MÉTODO POSITIVO ESTRUTURAL DE ALDO ROSSI

Em 1966, o arquiteto italiano Aldo Rossi publicava *A Arquitetura da Cidade*,²⁰ um "tratado" teórico-programático com notável repercussão internacional na disciplina, considerado posteriormente como um dos marcos da revisão crítica ao *modernismo*. Embora apresentado sob essa perspectiva, a obra de Aldo Rossi não partia de uma postura "antimodernista", propondo em seu conteúdo uma nova abordagem projetual a partir do estudo da *cidade* que contém, dentre inúmeras questões, uma crítica ao que denominava "funcionalismo ingênuo". Nesse tocante, sua teoria é uma tentativa de construir um método projetual racional com assumida pretensão científica a partir da análise da estrutura das cidades. Daí a autodenominação "neo-racionalista", acreditando prosseguir a tradição moderna dos racionalistas italianos como Giuseppe Terragni, Sebastiano Larco e Carlo Enrico Rava.

Aldo Rossi não discute em sua obra somente como projetar em contextos históricos. Seu método possui aspirações maiores, pretendendo estabelecer uma *Teoria Geral do Projeto* ou uma *Teoria Urbana*. A questão do projeto de novas arquiteturas sobre antigos núcleos urbanos, contudo, assume uma importância central dentro de sua teoria, uma vez que é a partir do estudo de inúmeras cidades antigas e de seu método tipológico que objetivará provar que, não somente é plenamente possível edificar novas estruturas em cidades antigas, como o projeto pode ser resultado objetivo do método analítico das estruturas citadinas, desvencilhando-se das contaminações ideológicas e voluntarismos subjetivos. Nas décadas posteriores à publicação de *Arquitetura da Cidade*, o que ficará conhecido como "arquitetura analógica" será uma das tendências arquiteturais recorrentes utilizadas para projetar novas edificações em contextos históricos.

²⁰ ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

O método de Aldo Rossi revela-se fortemente influenciado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss. Como a “estrutura social” do antropólogo francês, o arquiteto italiano acredita que no devir das cidades existem fenômenos constantes: “por trás dessa realidade que muda de uma época para outra”, escreve, “há uma realidade permanente que, de algum modo, consegue furtar-se à ação do tempo”.²¹ Esses “fatos urbanos”, como denomina, determinam o caráter do lugar pela individualidade intrínseca à configuração concreta única de cada contexto. Tais constantes podem ser aferidas a partir do estudo analítico da cidade, partindo do cruzamento de informações levantadas por métodos topográficos, cartográficos, geomorfológicos, tipológicos, enfim, de um complexo de informações físicas constatadas por técnicas objetivas.

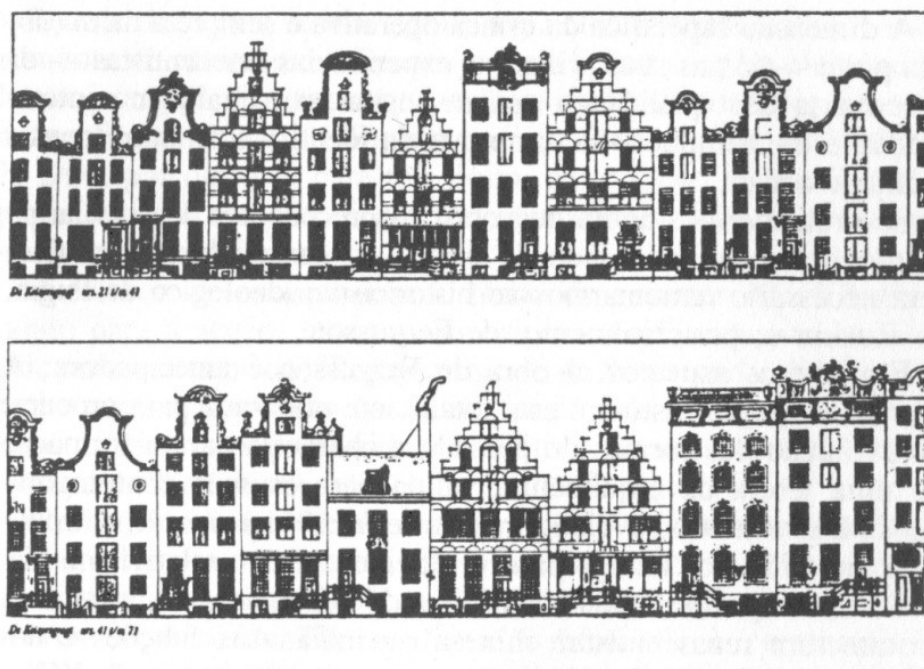


Fig.3.1: Caspar Philips - Registro tipológico de Amsterdã (séc.XVIII)

²¹ Ibid., p.7.

No conjunto, o estudo da tipologia apresenta-se para Aldo Rossi como o modelo analítico da arquitetura por excelência. Inspirado pela retomada do estudo das tipologias, Aldo Rossi recorre ao conceito de “tipo” resgatado dos tratados de Quatremère de Quincy:

A palavra tipo não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto a ideia de um elemento que deve, ele mesmo, servir de regra ao modelo. (...) O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal como é; o tipo é, pelo contrário, um objeto, segundo o qual cada um pode conceber obras, que não se assemelharão entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. Assim, vemos que a imitação dos tipos nada tem que o sentimento e o espírito não possam reconhecer.²²

A partir da formulação de Quatremère de Quincy é apresentado o desenvolvimento do conceito de tipologia como um estudo que pode dar substância ao ato projetual e atribuir-lhe uma lógica interveniente segura sem que com isso se recaia em reducionismo ou na lógica imitativa. Aldo Rossi acredita que a partir deste modelo analítico é possível encontrar uma constante segura e universal, a estrutura: “O tipo é, pois, constante e se apresenta com características de necessidade; mas, mesmo determinadas, elas reagem com a técnica, com as funções, com o estilo, com o caráter coletivo e o momento individual do fato arquitetônico”.²³ Como na obra de Cesare Brandi, analisada no tópico anterior, percebe-se uma tentativa – talvez um otimismo ingênuo ou uma angústia velada – de propiciar às ações intervenientes da arquitetura um método seguro, uma certeza diante do fugidio e incerto. Conclui, assim, a sentença anterior afirmando que o *tipo* é “portanto aquilo que, não obstante qualquer mudança, sempre se impôs ‘ao sentimento e à razão’ como princípio da arquitetura e da cidade”.²⁴

A retomada de Quatremère de Quincy não é casual, ela parte da crença na objetividade do método resgatada do espírito ilustrado inspirada diretamente da obra de um conjunto de

²² Ibid., p.25-26.

²³ Ibid., p.27.

²⁴ Ibid., p. 27.

arquitetos dos séculos XVIII e XIX. No tocante, Aldo Rossi apresenta um entusiasmo pela obra e pelo método racional de arquitetos como Étienne-Louis Boullée e Viollet-le-Duc. Ao postular que qualquer intervenção arquitetônica pode ser inferida a partir dos “fatos urbanos” e da estrutura concreta das cidades, Aldo Rossi relembra o método violletiano para o *restauro*, que pressupõe que cada expressão arquitetônica possui uma lógica imanente própria. A partir compreensão de sua essência, baseada em pesquisas históricas, arqueológicas, construtivas e estilísticas, seria possível inferir sobre as partes ausentes de uma edificação e corrigir os possíveis “erros” cometidos pelos construtores originais. Esse entusiasmo é revelado na seguinte passagem:

[...] para Viollet-le-Duc a resposta da arquitetura enquanto ciência é necessariamente unívoca: diante de um problema, há uma só solução. Mas, e aqui ele desenvolve sua análise, os problemas colocados à arquitetura mudam continuamente, modificando as conclusões. Princípios da arquitetura e modificações do real constituem a estrutura da criação humana, segundo a primeira definição do mestre francês.²⁵

Atribuindo uma perspectiva "estruturalista" para os ensinamentos de Viollet-le-Duc, Aldo Rossi confessa seu entusiasmo pelo método do arquiteto francês que possibilita a extração inclusive de informações sociológicas a partir da análise das estruturas concretas da arquitetura, como em seus estudos sobre o Castelo Gaillard.²⁶ Tal crença na verdade imanente aos fatos é revelada na seguinte passagem sobre o viés racional e, portanto, legítimo do Plano de Haussmann para Paris:

[...] podemos afirmar que **o plano de Paris de Haussmann só pode ser aprovado ou desaprovado, só pode agradar ou desagradar, se julgado em seu desenho**. E, naturalmente, esse desenho é muito importante [...]. Mas também é importante poder julgar que a natureza desse plano está ligada à **evolução urbana de Paris naqueles anos** e que, desse ponto de vista, o plano é um dos maiores sucessos que já se alcançou, por uma série de coincidências, mas sobretudo por sua **adequação pontual à evolução urbana** naquele momento.²⁷

O desenho possui, para Aldo Rossi, uma racionalidade intrínseca capaz de se sobrepor às infinitas variáveis que envolvem uma intervenção urbana, recaindo, sobre certa perspectiva,

²⁵ ROSSI, op. cit., p.154.

²⁶ Ibid., p.153-160.

²⁷ Ibid., p.224, grifo do autor.

em uma postura tecnocrata ingênua. Transparece igualmente a crença no sentido de evolução naturalizada das cidades, desconsiderando ou minorando as determinantes ideológicas, políticas e econômicas que constituem os núcleos urbanos modernos.

O crítico da arquitetura Solà-Morales, avaliando o caráter “estruturalista” da tese de Aldo Rossi, avalia que o estudo das ordens e permanências da arquitetura na cidade pode apontar justamente para o contrário, os desvios, as rupturas, as distorções e a arbitrariedade de sua forma:

A compreensão estrutural da forma arquitetônica encontra, na noção de tipo, um sistema para descrever a lógica dos processos da forma arquitetônica e permite confrontar suas diferenças no interior dos repertórios nos quais a arquitetura se analisa a partir de seus próprios dados constituintes. A noção de tipo, por outro lado, permite estabelecer, em relação com a descrição urbana, as relações de produção, ruptura e distorção com a forma da cidade, de maneira que sua estrutura física e do edifício apareçam relacionadas em um todo analítico sobre o qual o conhecimento material da arquitetura e do lugar de projeto devem ser baseados.²⁸

Tal seria o “efeito colateral” do método rossiano, demonstrando, por vias indiretas, que estas estruturas não são constantes universais, mas historicamente condicionadas. Há nessa relação um encontro entre historicismo e estruturalismo, amiúde contraditório.²⁹ Segundo Aldo Rossi, a *história* é o “próprio fundamento dos fatos urbanos e da sua estrutura”.³⁰ É através de seu estudo que se avista a “síntese dos valores” no espaço tempo, as permanências “profundas” que sustentam a “continuidade dos fatos urbanos” e determinam o caráter singular de cada lugar. Este método pode cair em contradição, como pontuado, justamente por demonstrar o contrário do que almeja: a transformação e a descontinuidade histórica. Relembrando a crítica do historiador francês Fernand Braudel aos estruturalistas, pode-se afirmar que não há estrutura na história, não há um “acontecimento” meta-histórico, apenas uma “dialética da

²⁸ SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Inscripciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.234, tradução do autor.

²⁹ Ver TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p.213-276.

³⁰ ROSSI, Op. Cit., p. 193.

duração”, naquilo que se denomina “longa duração”, isto é, eventos de lenta transformação que aparentam ser imutáveis e constantes.³¹

O recurso a um método estrutural e com pretensão científica apenas sublima o caráter idiossincrático do projeto rossiano. Se, por um lado, os estudos sobre a cidade constituem uma fonte profícua que poderá resultar em importantes conjuntos de informações, documentos e constatações sobre uma determinada cidade, por outro, a transformação dessa base de dados em um procedimento projetual concreto não segue, como deseja Aldo Rossi, uma decorrência lógica. No sentido apontado, não se pode deixar de observar que sobre um lustre da racionalidade apenas oculta uma postura projetual particular e com determinado grau de arbitrariedade intrínseco aos processos criativos. Não se quer afirmar com isso que o método apresentado por Aldo Rossi seja inválido, pelo contrário, encontram-se valiosas informações em suas pesquisas e postulados. Todavia, não é possível negar que o fundo de seu método é essencialmente uma *poiesis*, um discurso idiossincrático muito mais que uma técnica universal. A analogia – a exemplo de seu projeto emblemático para todo um quarteirão em Berlim concluído em 1997, a *Schutzenstrasse* – apresenta-se apenas como mais um recurso de linguagem explorando, como afirma Manfredo Tafuri, “o poder evocativo das citações e alusões para substanciar um discurso”.³² Como metodologia projetual, a negação dessas premissas pode justamente apresentar-se como um caminho provocativo e tão profícuo quanto o sistematizado por Aldo Rossi.

Não obstante o espírito positivo do método de Aldo Rossi, em aparente paradoxo, ao final de sua obra o arquiteto enuncia a dimensão política como uma das principais forças

³¹ BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

³² *Ibid.*, p. 37.

determinantes conformadoras do caráter das cidades. Em última instância, a definição da imagem da cidade será o resultado de um complexo jogo de interações entre seus atores, com suas contradições, violências e acordos:

Quem, em última instância, escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre e somente através das suas instituições políticas. Pode-se afirmar que essa opção é indiferente, mas seria simplificar banalmente a questão. Ela não é indiferente: Atenas, Roma, Paris, também são a forma de sua política, os signos de uma vontade.³³

Apesar do enfoque técnico e cientificista do “tratado” de Aldo Rossi, o arquiteto italiano conclui sua teoria assinalando aquilo que tem sido no contexto atual, principalmente a partir do pragmatismo filosófico moderno, o centro do debate nas sociedades democráticas: no momento em que se explicita a impossibilidade de estabelecer verdades fortes sobre inúmeros embates e interesses no campo sócio-cultural, caracterizado pela multiplicidade de diferenças ideológicas em conflito, a dimensão política, em seu sentido amplo, impõe-se novamente como centralidade no intercurso entre os consensos e dissensos do debate contemporâneo, no qual as intervenções arquiteturais em contextos simbólicos se apresentam como um campo profícuo de controvérsias públicas.



Fig.3.3: Aldo Rossi - Quadra Schützenstrasse (1997), Berlim

³³ Ibid., p.252.



Fig.3.2: Aldo Rossi - Quadra Schutzenstrasse (1997), Berlim

3.4. UMA DESCONSTRUÇÃO EM IGNASI DE SOLÀ-MORALES

No decorrer da década de 1970 é possível verificar, além de aprofundadas discussões sobre a relação entre arquitetura e história, um conjunto de obras concretas edificadas que acentuam a polêmica sobre a questão provocadas pelo alto grau de radicalismo dos projetos edificados. O projeto elaborado para o Centro Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers, vencedor de um concurso lançado em 1969, mas finalizado somente em 1977, seguido por outros arquitetos como Hans Hollein, contrapunham-se radicalmente a outras posturas eminentes no período, o “contextualismo”³⁴ e a arquitetura analógica. Por outro lado, a primeira *Mostra de Arquitetura da Bienal de Veneza* realizada no ano de 1980, sob curadoria do arquiteto italiano Paolo Portoghesi, apresentava-se igualmente como uma marco internacional consolidando a discussão sobre as intervenções arquiteturais em contextos históricos, com o subtítulo provocativo: "A presença do passado: o fim da proibição".³⁵ Nesta mostra percebe-se a prevalência de outra vertente contraposta ao vanguardismo *high-tech* de Piano e Rogers: a

³⁴ MONTANER, Op. Cit., p. 190-203.

³⁵ Ver PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.IX-XII.

arquitetura analógica e historicista, enquadrada equivocadamente como expressão máxima do que se consolidou denominar como pós-modernismo. Travava-se de um novo embate de princípios projetuais dentro do cenário da arquitetura, com ataques e detrações mútuas.³⁶



Fig.3.4: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1977), Paris



Fig.3.5: La Strada Novissima - Bienal de Veneza (1980)

³⁶ Um exemplo destas críticas se verifica na pesquisa do arquiteto espanhol Francisco de Gracia dedicada ao estudo das intervenções arquitetônicas contemporâneas em contextos históricos, provavelmente uma das primeiras obras de maior fôlego focada exclusivamente no debate. Nela verificamos várias alterações moralizantes dirigidas diretamente a intervenções modernas: “Deveriam se ocupar mais das obras discretas e silenciosas, especialmente sem intervirem em âmbitos fortemente caracterizados por arquiteturas preexistentes, aceitando-se que qualquer obra tende ao anonimato quando se adota essa subordinação. E é precisamente no anonimato onde radica a verdade de certas arquiteturas urbanas, porque é assim como sua presença integradora resulta mais determinante para a verdadeira constituição do espaço cívico”. Cf. GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construido**. Hondarribia: Editora Nerea, 2001, p.7, tradução do autor.



Fig.3.6: Dennis Crompton - Ilustração da Strada Novissima (1980)

A polêmica baseada na tensão dualista entre contraste ou analogia foi analisada com agudeza pelo arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales, em especial no ensaio publicado no periódico *Lotus International* em 1985, intitulado "*Del contraste a la analogia: transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica*".³⁷ Sua formação singular como arquiteto, historiador da arquitetura, filósofo, curador e crítico de arte, permitiu a Solà-Morales compreender este dilema, ou falso-dilema, a partir de uma perspectiva bastante abrangente. Logo na apresentação inicial do ensaio, o arquiteto catalão destacava o ponto fulcral deste debate:

A relação entre uma intervenção de nova arquitetura e a arquitetura previamente existente é **um fenômeno cambiante em função dos valores culturais** atribuídos tanto à significação da arquitetura histórica como das intenções da nova intervenção. **É um enorme engano, pois, pensar que pode se estabelecer uma doutrina permanente e, mais além, uma definição científica da intervenção arquitetônica.**³⁸

³⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Del contraste a la analogia: transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica**. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Intervenciones**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p.35-50.

³⁸ Ibid., p.35, tradução e grifo do autor.

Solà-Morales compreende que a polêmica da intervenção trata-se de um problema de valores culturais, condicionados histórica e culturalmente. Tal constatação, aparentemente óbvia, parte de uma crítica a posturas prevalentes no campo do *restauro* e da *arquitetura* que, desde Viollet-le-Duc,³⁹ intencionam assimilar as certezas da ciência às suas próprias posturas operativas e ideológicas.

Essa percepção relativista é sintoma de um profundo sentido de crise na cultura ocidental verificado com maior evidência a partir do final da década de 1960 diante das críticas aos fundamentos epistemológicos, linguísticos, éticos e políticos de vários campos da cultura, promovidos por inúmeros autores enquadrados sob distintas correntes, como o pós-estruturalismo, a *linguistic turn*, a hermenêutica contemporânea, etc. Neste contexto, a descrença diante dos modelos universais é um dos pontos centrais da crítica do arquiteto catalão, perspectiva que vai ao encontro do que autores como Lyotard⁴⁰ definem como a incredulidade nas metanarrativas ou nos sistemas explicativos com pretensão totalizante:

A crise da cultura é uma crise de modelos universais. A diferença entre a situação presente e as situações próprias da cultura acadêmica ou da ortodoxia moderna consiste em constatar que hoje não é possível formular um sistema estético com validade suficiente para atribuir vigência para além de sua estrita eficácia pontual.⁴¹

O ceticismo epistêmico coaduna-se com a perda da autoridade da tradição. Compreendida como as práticas e valores estruturantes a uma determinada coletividade que perduram no tempo e são repassados para as próximas gerações. A tradição deixa de ser uma força

³⁹ “As verdades fundamentais são adquiridas; a ciência existe, trata-se apenas de consolidá-la e de estendê-la, ampliando algumas noções ainda cerceadas, concluindo algumas demonstrações incompletas. Resta muito a fazer; mas os resultados obtidos são tamanhos que com certeza o objetivo deve ser, um dia, definitivamente alcançado”. VIOLLET-LE-DUC, Eugene Emmanuel. *Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 43.

⁴⁰ LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

⁴¹ SOLÀ-MORALES, op. cit., p.47. Essa percepção é reforçada em outro ensaio de Solà-Morales: “[...] nosso tempo carece de um sistema claro de valores cuja vigência apresente um suficiente acordo coletivo que sirva de fundamento para as atividades práticas, tais como a produção artística e arquitetônica, as quais são sempre manifestação sensível das ideias dominantes no seio de uma civilização”. SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003a, p.119, tradução do autor.

conformadora suficientemente capaz de justificar, por si, o conjunto de práticas e valores coletivos. O que alguns autores denominam como “sociedade pós-tradicional”,⁴² seria justamente o resultado da ruptura desse processo de perduração de práticas sociais pré-estabelecidas e de seus ritos inerentes, dirigindo-se para um culto à individualidade e à racionalização dos processos culturais. Não significa, porém, que o sentido de “tradição” não perdure em certas comunidades ou grupos, mas seu estatuto deixa de ser determinante, podendo, inclusive, ser contestado.⁴³ Dessa descrença, surge de imediato o problema de como se legitimam o conhecimento e determinadas práticas culturais nas sociedades contemporâneas.

Diante do panorama de incredulidade evocado, não decorre mais simplesmente constatar os equívocos conceituais ou ilusões dentro das premissas defendidas pelos partidários de uma ou outra ideologia ou "doutrina arquitetural".⁴⁴ Se tais discursos projetuais não conseguem se apresentar como “*verdades*”, eles devem ser compreendidos como *poiesis*. Nas artes, bem como na arquitetura, em última instância essas teorias acabam por denunciar o caráter eminentemente retórico e ideológico que assumem seus conteúdos, como destaca o filósofo italiano Gianni Vattimo:

De fato, sua difusão, articulação, estabilização como regra de opções operativas posteriores, e avaliações e opções de gosto, não se baseiam numa adequação qualquer à verdade das coisas, mas em sua “funcionalidade” em relação a uma forma de vida, funcionalidade essa que, todavia, não é, por sua vez, medida por critérios críticos de “correspondência” (como se existissem necessidades primárias a

⁴² Iremos aprofundar especificamente a questão da dissolução da tradição no **Capítulo V - Da história ao relativismo histórico**. Ver também: GIDDENS, Anthony. **A vida em uma sociedade pós-tradicional**. In: GIDDENS, Anthony. **Modernização Reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

⁴³ O amadurecimento da reflexão sobre o *restauro* no século XIX, como nos conflitos entre as premissas de Ruskin e Viollet-le-Duc, seria um sintoma dessa racionalização.

⁴⁴ Novamente, Francisco de Gracia parece não concordar com este tipo de afirmativa: “Esta forzada coexistencia entre lo radicalmente nuevo y lo antiguo, alimentada desde posturas teóricas coyunturales y sometida a los frívolos vaivens de las modas visuales, carece de cuerpo metodológico porque se han trasladado a la intervención sobre edificios históricos los mismos estímulos de autoexpresión que caracterizan cualquier proyecto de esos mismos arquitectos”. Ibid., p.197.

que se comparar), mas é, ela mesma, circularmente, mais objeto de persuasão do que de demonstração.⁴⁵

Em consonância, Solà-Morales reitera, em outra obra publicada em 1995, dedicada justamente a discutir a complexidade da arquitetura presente e suas relações com as correntes de pensamento contemporâneas, que não há sentido em encontrar razões profundas sendo, desta forma, necessário compreender a expressão da heterogeneidade e da diferença na cultura:

Não faz sentido falar em razões universais, nem raízes profundas. Uma difusa heterogeneidade impregna o mundo dos objetos arquitetônicos. Cada obra surge no entrecruzamento de discursos, parciais, fragmentários. Ao invés de nos encontrarmos frente a uma obra, o que nos apresenta é um ponto de interseção, a interação de forças e energias procedentes de lugares diversos cuja deflagração momentânea explica uma situação, uma ação, uma produção arquitetônica concreta.⁴⁶

No cenário contemporâneo da arquitetura verificamos uma miríade de linguagens, algumas tendências mais enaltecidas ou detratadas do que outras. Aquelas intervenções, chamadas pejorativamente de pastiches ou falseamentos históricos, apenas para se restringir ao exemplo comumente atacado, figuram somente como mais uma postura diante de um conjunto extenso de possibilidades intervenientes. Em determinados contextos culturais são, diga-se, a prática mais desejada frente as expectativas da comunidade local.

Essas críticas contundentes e provocativas derivam de um conjunto de reflexões que eclodem destacadamente na segunda metade do século XX, mas que remontam a Nietzsche e Wittgenstein, como enfatiza Ignasi de Solà-Morales:

A crítica à metafísica de Friedrich Nietzsche e a crítica da linguagem de Ludwig Wittgenstein tornaram ineptas toda pretensão de generalidade ou permanência nos processos da cultura. É a mesma condição radicalmente histórica que o saber pós-foucaultiano reconhece para si mesmo. Se a cultura acadêmica pôde construir procedimentos universalizáveis de intervenção através da noção de estilo, e a cultura moderna pôde construir todavia um sistema inter-relacionado de fragmentos através do subjetivismo psicológico, a situação atual dificilmente pode reconhecer outra

⁴⁵ VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.87.

⁴⁶ SOLÀ-MORALES, op. cit., 2003a, p.19, tradução do autor.

coisa senão que a facticidade, por uma parte, da obra concreta com o qual é necessário medir-se e sobre o qual é necessário intervir e, de outro, o infinito sistema de referências que, como uma constelação, povoam o imaginário coletivo da arquitetura.⁴⁷

Verificamos uma notável influência do pensamento pós-estruturalista no discurso de Solà-Morales que, segundo as afirmações do próprio autor, possui a tarefa de pensar o mundo a partir da ausência de fundamento e da "decomposição" do *tempo histórico*,⁴⁸ característica antevista em todo o conjunto de sua obra crítica.⁴⁹ Esse "instrumental" encontra nos estudos da *hermenêutica* e da *linguística contemporânea* campos potenciais para compreender os processos da instabilidade dos sentidos nas artes e na arquitetura: "A compreensão linguística dos fenômenos artísticos, originados na linguística formalista, permitiu reconhecer mais precisamente as condições pelas quais o significado pode ser deslocado, transformado, metamorfoseado através de relações estruturais".⁵⁰ O sentido da arquitetura não se esgota em uma totalidade fechada. A interpretação da obra transita em um universo intersubjetivo instável desde o momento de sua criação até o momento de sua recepção, caracterizado pelas infinitas e contraditórias interpretações conferidas à obra pela comunidade de atores envolvidos. Neste sentido, retornando ao problema das intervenções, Solà-Morales conclui: "[...] todo problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura existente, porque as possíveis formas de intervenção que se apresentam sempre são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir".⁵¹

A interpretação linguística da arquitetura coloca sob suspeita inclusive a tentativa, amiúde verificada, de atribuir a determinadas expressões arquiteturais, um conteúdo unívoco. Ora, a

⁴⁷ Idem., 2006, p.47, tradução do autor.

⁴⁸ O que se denomina "decomposição do tempo histórico" será objeto de discussão a partir do *topus* da "pós-história" aprofundado no **Capítulo VI - Dimensões pós-históricas**.

⁴⁹ SOLÀ-MORALES, op. cit., 2003a, p.94.

⁵⁰ Idem., 2006, p.50, tradução do autor.

⁵¹ Idem., p.15, tradução do autor.

arquitetura como significante destacadamente abstrato comporta um universo colossal de significados que serão aferidos mais pelo cruzamento das variáveis amplas que envolvem sua condição de produção – políticas, históricas, econômicas, estéticas, conceituais, etc. – do que propriamente na tentativa de compreender a carga significativa imanente à sua estrutura concreta. É uma premissa questionável acreditar que um significado existe por si mesmo, anterior a uma rede de discursos que venha a conformá-los, o que significa dizer que o problema da intervenção não está propriamente na arquitetura.

Justamente nesse ponto fulcral discordamos dos direcionamentos de Ignasi de Solà-Morales para o enfrentamento do problema da intervenção quando afirma que:

os problemas de intervenção na arquitetura histórica são, **primeira e fundamentalmente, problemas de arquitetura** e, neste sentido, a lição de que a arquitetura do passado estabelece um diálogo com a arquitetura do presente não deve ser entendida a partir de posturas defensivas, preservativas, etc."⁵²

Prosseguindo:

[...] entender que o edifício possui capacidade para expressar-se e que os problemas de intervenção na arquitetura histórica **não são problemas abstratos**, nem problemas que podem ser formulados de uma vez por todas, mas **são problemas concretos sobre estruturas concretas**.⁵³

Podemos afirmar, ao contrário do arquiteto catalão, que os problemas de intervenção não são fundamentalmente “problemas de arquitetura”.⁵⁴ Muito além, a “fase projetual” e sua “execução” – especificações, dimensionamentos, materiais, formas, etc. – seriam apenas etapas de um processo mais complexo, não sendo nem o início, muito menos o fim do ato

⁵² Ibid., p. 32, tradução e grifo do autor.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ De certa forma, o historiador francês Georges Didi-Huberman elabora uma crítica similar, embora direcionada ao campo das artes, afirmando que a história das artes não se resume ao objeto "arte", mas está inserida em uma complexa rede de discursos e valores "extra-artísticos" que lhe dão vida e valor enquanto "arte": "O historiador de arte acredita com frequência que tem que lidar apenas com objetos. Na realidade, esses objetos são organizados por relações que lhes dão vida e significações: são tantas escolhas teóricas – ainda que inconscientes –, cujas história e crítica demandam desenvolvimento, sem o que os próprios objetos poderiam se tornar incompreensíveis, rebaixados à trivial projeção de uma “filosofia espontânea” geralmente idealizante e inadaptada". DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.71.

arquitetural. Neste sentido, como destaca Salvador Muñoz Viñas, em sua obra na qual se discutem os pressupostos da *teoria contemporânea da restauração*,⁵⁵ ocorre justamente uma aparente inversão: os problemas de intervenção não podem ser avaliados a partir de uma perspectiva centrada no *objeto*, na obra em si, mas devem ser compreendidos na interação entre objeto e sujeito, isto é, os problemas de restauração e intervenção são fundamentados e dirimidos pelos *valores e ideologias* conformados historicamente. Uma intervenção arquitetural apresenta-se dentro de um contexto cultural configurado por uma miríade de tensões e atores como público, financiadores, arquitetos, crítica, poder público, etc. É dentro deste complexo contexto prévio de necessidades e interesses *simbólicos*, econômicos, políticos, etc., que a arquitetura se concretiza. Não se trata, pois, de uma simples discordância pontual, uma vez que tal percepção conduz a uma diferente ordem de discurso em que se discutem os valores dos agentes envolvidos, seus conflitos e a possibilidade dos consensos em cada decisão projetual. Esta perspectiva recoloca o debate arquitetural novamente como um fenômeno destacadamente *político cultural*, percepção esta que Aldo Rossi avaliou com maior acuidade do que Ignasi de Solà-Morales.

No conjunto, avaliamos que as críticas apresentadas por Ignasi de Solà-Morales, apesar das discordâncias pontuais, são a mais sofisticada análise sobre o problema das *copresenças arquiteturais* apresentadas no cenário da crítica contemporânea de arquitetura. Em nosso entendimento, o arquiteto catalão logrou em suas explanações sintetizar e apresentar grande parte das provocações levantadas pelas correntes de pensamento contemporâneas, em especial a filosofia da segunda metade do século XX, reposicionando as disciplinas da *arquitetura* e do *restauro* sob essas “novas” tensões críticas.

⁵⁵ VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003, p.39.

CAPITULO IV

JOGOS DE LINGUAGEM

“Podemos ver nossa linguagem como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas velhas e novas, e casa com remendos de épocas diferentes; e isto tudo circundado por uma grande quantidade de novos bairros, com ruas retas e regulares e com casas uniformes”

Ludwig Wittgenstein

4.1. TIPOS E TROPOS

O conceito de tipologia assume a partir de Quatremère de Quincy¹ um progressivo relevo no contexto do desenvolvimento do pensamento arquitetural, não somente como instrumento operativo projetivo, mas, epistemologicamente, como formalizador de um saber. O tipo, em sua essência conceitual imaginativa, propõe desvelar a unidade ordenadora, o traço permanente na multiplicidade infindável do mundo das formas. A tipologia amálgama uma conciliação da repetição na diferença. O tipo não é o modelo, a ser repetido em todos os seus detalhes, tal qual uma reprodução mecânica, como a enésima cópia de uma gravura. Daí o poder de invenção que surge nesse espaço de liberdade aberto pela imaginação tipológica. Mas a inventividade tipológica não se confunde com o sentido de criação individualista autoral moderna. Seguindo interpretação coadunada à do crítico e historiador da arquitetura Giulio Carlo Argan,² poderíamos afirmar que a “invenção” não se relaciona nesse contexto à produção do novo *ex nihilo*, pelo contrário, é uma veneração e compreensão de uma tradição que autopermite transmutar-se dentro da verdade que lhe é própria. Historicamente não podemos comparar a criação tipológica dentro dos mesmos critérios em que estamos condicionados a asseverar o sentido de originalidade desde a naturalização da “tradição do

¹ QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. **Encyclopédie méthodique**. Paris: Ed. Panckoucke, 1825.

² ARGAN, Giulio Carlo. **La tipología arquitectónica**. In: El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, p.29-48.

novo”³ embalada nos ímpetus da modernidade como vanguarda, distinção, obsolescência e insaciável desejo de renovação. Tal avaliação nos conduz a conclusão de que antes mesmo do delineamento formal do conceito de “tipo” no século XIX, o ordenamento tipológico conformou uma forte tradição dentro da história da arquitetura, desde a remota expressão greco-romana até as manifestações do neoclassicismo setecentista e do ecletismo oitocentista. A concepção moderna da “autonomia formal” ou da “indução funcional” possuem pouco além de um século quando confrontados aos milênios de uma tradição destacadamente compositiva baseada em (*arquê*)tipos e modelos.

A expressão epigonal do “pensamento tipológico” – se assim poderíamos definir – consuma-se tardiamente com o arquiteto italiano Aldo Rossi, sob a ótica de outro viés interpretativo, a partir da publicação de seu “tratado” “A Arquitetura da Cidade” de 1966.⁴ Nesta obra de notável repercussão no campo da arquitetura, como abordado no capítulo anterior,⁵ revela-se a defesa da operação tipológica como emblema metodológico para compreensão da gênese e desenvolvimento das cidades, bem como um sedutor programa para a proposição de novas estruturas arquiteturais em contextos ditos históricos. É na oposição ao radicalismo, descortinando uma via moderada, que o programa do arquiteto italiano se torna “popular”, defendendo uma postura que intenciona harmonizar a possibilidade de integração entre o *novo* e o *antigo* fundamentado em um exercício projetual pautado na leitura intelectual do *locus*. Trata-se, afinal, da apresentação de uma espécie de “ciência projetual”, embora sublimada, ancorada no discurso de um presumido rigor metodológico e histórico-filológico. Eis que se descortina o *tropos* sublimado da analítica rossiana.

³ Cf. ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

⁴ ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁵ Ver o tópico “O método positivo estrutural de Aldo Rossi”. In: **Capítulo III – Teorias da Intervenção**.

Apesar de remontarmos neste breve intróito a Quatremère de Quincy e Aldo Rossi, não nos interessam propriamente as concepções particulares destes dois eminentes arquitetos. Partimos da digressão que retoma o conceito de *tipo* justamente para abertura em direção ao escrutínio do conceito de *tropos* ou, mais especificamente, da análise tropológica. Sob determinada perspectiva, o resgate da lógica tipológica no final da década de 1960 foi celebrado talvez como um dos últimos “programa-manifestos” que obtiveram repercussão e legitimidade no universo da crítica e práxis arquitetônica, apesar de seu progressivo desvanecimento após os anos noventa. Não obstante todo esforço metodológico de Aldo Rossi, como afirmado anteriormente, a conclusão de sua “teoria” acabava celebrando nada mais do que idiosincrasias criativas, intuições poéticas que, com o objetivo de legitimar o ato projetual defendido, investia-se de um enquadramento positivo. Em última instância, tratava-se da defesa de uma expressão eminentemente estética, nada mais que uma estratégia tropológica que se afirmava frente à multiplicidade de outros *tropos arquiteturais* conflitantes e concorrentes.

Mas afinal, o que seria o *tropos* ou, em outros termos, o mencionado elemento trópico inexorável a toda e qualquer prática simbólica-significante, da qual a arquitetura não se furta?

A palavra trópico, de *tropo*, deriva de *tropikos* ou *tropos*, que no grego antigo significa “mudança de direção”, “desvio” ou “maneira”. Para os retóricos, gramáticos e linguistas, os *tropos* podem significar desvios do uso literal da palavra ou “próprio” da linguagem que não são sancionadas pelo costume ou pela lógica. Os *tropos* geram figuras de linguagem ou pensamento mediante associações que estabelecem com diversos conceitos relacionados ou não com o *tropo* utilizado.⁶

Resgata-se, nessa primeira aproximação, a origem do termo apresentada pelo historiador americano Hayden White. Contudo, o autor desenvolve a aplicação do conceito para além da

⁶ WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora Edusp, 2014, p.14.

acepção restrita à retórica clássica, isto é, simplesmente como figura de linguagem ou como caminho desviante da denotação em direção à conotação. Hayden White utiliza-se da abordagem *tropológica* de empréstimo à teoria literária, no intuito de empreender a análise das variadas formas que os discursos – em seu caso, o discurso historiográfico – podem se constituir, não somente como instrumento descritivo / informativo / científico, mas como fenômeno comunicativo amplo, expressão narrativa, sintática, estética e ideológica. Para o autor o *elemento trópico* se apresenta como a face aparentemente “desviante” de um dado discurso que, em suas entrelinhas, acaba por expressar conteúdos diversos que podem variar de maneirismos a intenções políticas, morais, etc.

O elemento trópico, entretanto, não deve ser reduzido como mero “desvio” acessório; ao contrário, ele se conjuga ao próprio *ser do discurso*, conformando-se como elemento constituinte da totalidade potencial do fenômeno comunicativo, seja um objeto de arquitetura, literatura ou quaisquer outras formas de exteriorização cultural do homem no mundo. Temos, assim, uma importante viragem analítica assentada precisamente na dissolução da dicotomia clássica entre forma e conteúdo:

[...] a linguagem nunca é um conjunto de “formas” vazias esperando para serem preenchidas com um “conteúdo” factual e conceitual ou para serem conectadas a referentes pré-existentes no mundo, mas está ela própria no mundo como uma “coisa” entre outras e já é carregada de conteúdos figurativos, tropológicos e genéricos antes de ser atualizada numa enunciação qualquer.⁷

A fissura entre *forma* e *conteúdo* seria apenas a continuação de um platonismo remoto que decompõe e despreza a percepção sensitiva do mundo empírico diante de uma pretendida

⁷ WHITE, Hayden. **Teoria da literatura e escrita da história**. Rio de Janeiro: Revista Estudos Históricos, 1994, vol.7, n.13, p.27. O autor reafirma essa perspectiva em outra passagem desse mesmo texto referente à construção do discurso historiográfico: “Hoje é possível reconhecer que no discurso realista, tanto quanto no discurso imaginário, a linguagem é ao mesmo tempo forma e conteúdo, e que esse conteúdo linguístico tem de ser computado entre os outros tipos de conteúdos (factual, conceitual e genérico) que formam o conteúdo geral do discurso como um todo. Esse reconhecimento libera a crítica historiográfica da fidelidade a um literalismo impossível e permite ao analista do discurso histórico perceber em que medida esse discurso constrói seu assunto no próprio processo de falar sobre ele. A noção do conteúdo da forma linguística esbate a distinção entre discursos literais e figurativos e autoriza a busca e a análise da função dos elementos figurativos na prosa historiográfica tanto quanto na prosa ficcional”. Ibid., p.25-26.

superioridade do mundo intelectual. É justamente desta lógica que se desdobram igualmente os remotos dualismos que impõe uma diferenciação valorativa entre *aparência* e *essência*, *ideia* e *sentido*, *corpo* e *espírito*. O crítico de arte e acadêmico português Helder Gomes irá formular uma contundente crítica sobre estas antinomias, a tal ponto que no campo específico das artes e arquiteturas poderíamos inclusive afirmar que o "conteúdo formal" é amiúde mais relevante que o "conteúdo semântico" ou "dissertativo":

A forma – submetida a uma permanente exigência de radicalidade absoluta – é também um conteúdo; um conteúdo tão ou mais eficaz do que a imediata pretensão de determinar conteúdos semânticos. Esta radicalidade deve ser [...] entendida como uma exigência de aprofundamento e complexificação das linguagens específicas de cada forma de arte, e implica uma aguda atitude de vigilância crítica face a si mesmas. Isto traduz uma estreita ligação entre forma e conteúdo: produzir arte não decorre apenas da produção de novos conteúdos de significação, mas do desenvolvimento simultâneo de novas formas de o expressar.⁸

Abandonar a dicotomia entre *forma* e *conteúdo* significa colocar, ao menos em suspensão, o vício analítico baseado em uma espécie de cesura metafísica que aparta dimensões da experiência que fenomenologicamente ocorrem indissociavelmente em simultaneidade. A forma é em si ontologicamente o conteúdo que não pode ser apartado.

Modernamente, ademais, verificamos outra dicotomia importante com a qual Hayden White intenciona romper, o binário postulado pela semiologia de Saussure entre *significado* e *significante*:

A disparidade entre discurso, *lexis* ou modo de enunciação, de um lado, e significado, do outro, é evidentemente um dogma fundamental das modernas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas do texto; ela procede da arbitrariedade da união do significante e do significado no signo, tal como foi postulado por Saussure.⁹

Se, por um lado, Saussure defende a existência de uma relação arbitrária entre *significado* e *significante* em sua depuração discursiva, por outro (sem o negar propriamente), na facticidade concreta do fenômeno comunicativo, não podemos deixar de perceber que, apesar de tal arbitrariedade constituinte, todas as dimensões do discurso irrompem-se em uma

⁸ GOMES, Helder. **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004, p.271.

⁹ WHITE, op. cit., p.13.

unidade incapturável por qualquer decomposição analítica consumada *a posteriori*.¹⁰ A comunicação envolve em um único ato todos os elementos narrativos e não narrativos, suas formas sintáticas e retóricas, o contexto de elocução, os receptores, enfim, as infinitas variáveis que conformam o discurso em sua dimensão sócio-histórica: “[...] a distinção entre a linguagem, de um lado, e o pensamento humano e a ação, de outro, deve ser eliminada se se desejar compreender os fenômenos humanos como eles de fato são, vale dizer, como elementos de um sistema de comunicação”.¹¹

Mas qual seria o objetivo de Hayden White para desmontar, ou melhor, remontar a cesura da dicotomia anteposta? Não se mostra como pretensão do autor em nenhum momento insubordinar-se como oposição ao domínio "artificioso" da prática analítica discursiva, uma vez que se trata da característica intrínseca à sua própria operatividade do qual nenhuma crítica poderia se furtar, inclusive a presente investigação. Em sentido muito distinto, intenciona explicitar a concomitância sincrônica das múltiplas dimensões que compõem a produção dos sentidos. Atenta para a complexidade do fenômeno comunicativo, assim definido como “produto dos esforços da consciência para estabelecer um acordo com os domínios problemáticos da experiência” servindo, assim, como “modelo para as operações metalógicas pelas quais a consciência, na práxis cultural em geral, efetua acordos com o seu meio, social ou natural”.¹²

Da percepção da onipresença trópica como dimensão imanente ao próprio fenômeno comunicativo / expressivo, decorre o que Hayden White irá constituir como a análise tropológica. Antes de mais nada, impõe-se uma abordagem de caráter formalista e taxonômico

¹⁰ A relação arbitrária entre signo, significante e significado será abordada no **Capítulo VI - Dimensões Pós-Históricas**.

¹¹ WHITE, op. cit., p.253.

¹² Ibid., p.18.

com o objetivo de ordenar o conjunto de estratégias discursivas ou não discursivas a partir de diversas categorias, sejam elas narrativas, sintáticas ou ideológicas sem, contudo, atribuir a estas circunscrições descritivas qualquer pretensão determinista. Em seu livro “Meta-história: a imaginação histórica do século XIX”,¹³ o historiador americano avalia um conjunto de obras publicadas por relevantes autores do século XIX, em específico Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, no campo da história; Hegel, Marx, Nietzsche e Croce, no campo da filosofia da história. Estas obras são submetidas à crítica e categorizadas em três grandes grupos de acordo com sua construção narrativa: o modo de elaboração dos enredos, o modo de argumentação formal e o modo de implicação ideológica. Destas grandes categorias decorrem a decupagem dos *tropos* mais evidentes em cada uma das obras avaliadas: os “modos de enredos” são divididos em narrativas de caráter romanesco, trágico, cômico e satírico; os “modos de argumentação” são avaliados como formista, mecanicista, organicista e contextualista; por fim, os modos de implicação ideológica dividem-se, segundo os critérios estabelecidos pelo historiador, em posturas de viés anarquista, radical, conservador e liberal. Não cabe, porém, adentrar aos detalhes da obra de Hayden White, que avalia com profundidade a construção do discurso historiográfico moderno a partir de sua formação principiológica no século XIX, bem com sua contribuição central para a constituição da consciência histórica contemporânea. O que interessa, em nossa perspectiva, é assimilar *mutatis mutandis* o potencial da análise tropológica frente ao universo da arquitetura.

Qual seria, por conseguinte, a correlação ente o fenômeno arquitetural e a análise tropológica? A arquitetura, como inúmeras manifestações culturais, apresenta-se como expressão plurívoca

¹³ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

impregnada de sentidos na profundidade histórica que lhe abarca. Mesmo que a arquitetura seja apreendida inicialmente em uma dimensão pré-discursiva, instrumental e primitivamente sensorial, o fenômeno perceptivo se adensa em sua relação inescapável frente à sua condição sócio-histórica. A *arquitetura* nunca é somente *arquitetura-coisa*, assim como uma *construção* não se reduz à mera *construção* – caso se queira recorrer ao dualismo que distingue a arquitetura como expressão de caráter distintivo. O imaginário humano impregna o mundo da vida de significação profusa em sua mais ínfima expressão – uma das lições propedêuticas da fenomenologia. Mesmo as incursões do utilitarismo que objetivam reduzir a arquitetura a mera instrumentalidade recaem ironicamente no seu reverso, na imagética do fetichismo produtivista, do instrumentalismo-funcional ou do maquinismo-futurista.¹⁴ A arquitetura não somente deve ser analisada como um discurso significante-comunicativo, como o escrutínio de sua dimensão discursiva / simbólica / estética demonstra-se fundamental, sendo-o de tal ordem que não pode ser preterido no pressuposto de qualquer análise de sua constituição histórica.¹⁵

¹⁴ Sobre o mito funcionalista como uma espécie de magia primitiva, é interessante relembrar a crítica contundente tecida por Jean Baudrillard: "Com efeito, a dinâmica concreta do esforço, que se abstraiu nos mecanismos e nos gestos de controle, nem por isso desapareceu: interiorizou-se em uma dinâmica mental, a do mito funcionalista. A da virtualidade de um mundo totalmente funcional, de que cada objeto é já o indício. O gestual reprimido torna-se mito, projeção, transcendência. No momento em que perdemos de vista o encaminhamento da energia, em que experimentamos como infundida no objeto, no momento em que nos tornamos o irresponsável beneficiário de uma ausência (ou quase) de gestos e de esforços, não somos justificados, constrangidos a crer em uma funcionalidade absoluta, sem limites, na virtude eficaz dos signos? Algo da antiga indução do real a partir do signo, que consistia na regra: 'Uma parte do sentimento de eficácia da magia primitiva tornou-se crença incondicional no progresso' diz Simondon. Isto é verdadeiro a respeito da sociedade técnica global, assim como, de uma maneira mais confusa, tenaz, a respeito do meio ambiente cotidiano, em que o menor *gadget* vem a ser centro de uma área técnico-mitológica de poder. O modo de uso cotidiano dos objetos constitui um esquema quase autoritário de suposição do mundo. Ora, o que o objeto técnico, que requer somente uma participação formal, nos narra, é um mundo sem esforços, de abstração e mobilidade total da energia, eficiência total do gesto-signo. Cf. BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.63-64.

¹⁵ Embora o que por vezes se denomine como "discurso arquitetural" não se reduza ao "discurso narrativo" em sentido restrito, a aproximação entre esses dois âmbitos demonstra-se produtiva sob diversos ângulos. O ensaio de Paul Ricoeur intitulado "Arquitetura e Narratividade" apresenta um paralelo precioso com o universo da arquitetura, relacionando várias premissas de sua obra "Tempo e Narrativa" com um breve esboço do que poderia ser o paralelo "Espaço e Narrativa". Sob tal inspiração o filósofo francês irá dispor: "Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narratividade impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo

Dentro da perspectiva apresentada, torna-se necessário colmatar o dualismo entre *forma* e *conteúdo*, visto a debilidade da pretensão que estabelece um cisão entre o caráter instrumental da arquitetura frente à sua dimensão estético-simbólico-fenomênica. A arquitetura não pode se despir daquilo que ontologicamente se apresenta como uma das dimensões que a constitui, isto é, a materialidade de sua forma. De igual modo, por óbvio, o corpo não pode sublimar a própria faculdade da experiência sensitiva, por natureza, sinestésica. Tampouco, seja qual for a perspectiva que funda a arquitetura em seus variados desígnios, a criação de um determinado espaço arquitetural promoverá necessariamente a partilha coletiva do simbólico e a experiência individual da estesia.

Diante da analítica das *copresenças arquiteturais*, a dimensão estética torna-se mesmo um condicionante fulcral, visto que uma parcela significativa dos dissensos verificados no campo patrimonial são fomentados eminentemente pelas caracterizações expressivas da arquitetura. Ademais, a eminência estética da linguagem arquitetural refunda sua centralidade ao explicitar sobremaneira a falta de consenso dentro de um pretendido sistema de ordenamento unívoco de abordagens projetuais, liberando, ao menos em potência, a faculdade imaginativa para exercícios projetuais múltiplos. Trazer à tona as variadas camadas discursivas, ainda que sublimadas, torna-se mesmo uma das tarefas críticas da análise tropológica, como irá provocar Hayden White: “O trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir, é o processo pelo qual todo discurso constitui os objetos que ele pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente”.¹⁶

a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados do que no edifício isolado". RICOEUR, Paul. "**Arquitectura y Narratividad**" In: Revista Architectonics. Barcelona: Edicions UPC, 2002, n. 4, p. 159.

¹⁶ WHITE, op. cit., p.14.

Se, por um lado, a análise tropológica proposta por Hayden White se distânciava do dualismo platônico, por outro, paradoxalmente, retém traços do categorismo aristotélico. No tocante, a *tropologia* remete às análises tipológicas e estilísticas, embora sob outro espectro que não o consolidado dentro da tradição arquitetônica e das artes visuais. A categorização trópica intenciona arguir estratégias generalistas de projetos que podem se consubstanciar sob diferentes abordagens projetuais, sem configurar propriamente uma *estilística* em sua acepção estrita. Não se trata de negar, mas de colocar em suspensão a pretensão da defesa calcada na impossibilidade classificatória das abordagens contemporâneas, como afirmou outrora o arquiteto e teórico Giovanni Carbonara dispondo que:

“[...] toda intervenção constitui um caso em si, não classificável em categorias (como aquelas meticulosamente precisadas pelos teóricos do chamado restauro científico: completamento, liberação, inovação, recomposição etc.), nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos. Será a própria obra, indagada atentamente com sensibilidade histórico-crítica e com competência técnica, a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida”.¹⁷

Não estamos a negar a afirmação de Carbonara, com a qual concordamos, sendo que cada intervenção deve ser analisada prudentemente como caso único. Tal prerrogativa, contudo, não deve levar a crer que as singularidades de cada contexto irão induzir uma solução arquitetural unívoca. Como iremos apresentar, de uma maneira ou de outra, a maioria das obras acabam por recair em práticas reiteradas, embora afirmem sua individuação diante do mundo no complexo conjunto de variáveis que funda cada projeto.¹⁸ Diante de um problema arquitetural dado *a priori* sua resolução revela-se potencialmente infinita, podendo ser abordada sobre ângulos distintos e contraditórios, visto que a indagação ao lugar não produziria nenhuma resposta imanente ao mesmo.¹⁹

¹⁷ CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro**. Nápoles: Liguori, 1997, p.285.

¹⁸ Afinal, o inclassificável é por si classificável como tal, um trópico que de certa maneira remonta ao romantismo oitocentista enredado na auto-afirmação da individualidade, o espírito que repudia ser capturado por generalizações analíticas.

¹⁹ O campo de abertura interpretativa arquitetural polissêmico será discutido com maiores aprofundamentos no **Capítulo VI - Dimensões Pós-históricas**.

Mas se a tropologia proposta por Hayden White para análise do discurso historiográfico intenciona contrapor-se aos dualismos clássicos, não seria contraditório apelar então para a redução categorizadora? O próprio autor irá se impor este questionamento:

Mas por que, cumpre-nos perguntar, deveríamos desejar semelhante tipologia dos discursos? Primeiramente, porque o princípio de toda a compreensão é a classificação, e uma classificação dos discursos baseada na tropologia, e não em conteúdo supostos ou em lógicas manifestas (mas inevitavelmente defeituosas), haveria de fornecer um meio de apreender a possível estrutura de relações entre esses dois aspectos de um texto, em vez de negar a adequação de um porque o outro foi realizado inadequadamente”.²⁰

A categorização neste contexto não significa uma circunscrição fechada ou uma redução determinística do objeto analisado. Explicita-se simplesmente como um procedimento heurístico para ordenar percepções a partir de vislumbradas recorrências, em uma postura que reitera mais subdeterminações abertas do que descrições que se pretendem realistas.²¹ Nesse arrazoado, podemos compreender que o categorismo tropológico distancia-se do domínio descritivo aristotélico, visto que a tropologia apresenta-se de forma contra-mimética frente a qualquer pretensão de discurso estritamente objetivante.

O mérito da tropologia, a partir da síntese apresentada, não se reduz à categorização descritiva. De maneira mais abrangente, a tropologia sinaliza para a multiplicidade pulsante das formas expressivas, bem como contrapõem-se a qualquer estrutura hierarquizante que hipoteticamente apontaria para uma suposta superioridade de uma estratégia trópica frente às demais. Nesse condão, novamente alerta Hayden White:

“[...] não se trata de fazer uma escolha entre objetividade e distorção, mas entre diferentes estratégias para constituir a “realidade” no pensamento, de modo a lidar com ela de maneiras diferentes, cada uma das quais traz em si as suas próprias implicações éticas”.²²

²⁰ WHITE, op. cit., p.36.

²¹ Por oportuno, como afirma o próprio Hayden White, estas categorias podem ser "integradas" para mais ou menos de acordo com os objetivos da análise: “Depois que disseminei os elementos de um dado domínio através de uma série temporal ou campo espacial, posso ficar satisfeito com o que parece ser um ato analítico final, ou posso continuar a “integrar” estes elementos, atribuindo-os a diferentes ordens, classes, gêneros, espécies e assim por diante – vale dizer, ordená-los hipoteticamente de tal modo que se possa estabelecer seu status ou de essências ou de simples atributos destas essências”. Ibid., p.19.

²² Ibid., p.37.

A arquitetura como expressão cultural inextricavelmente repleta de sentidos traduz igualmente uma multiplicidade de *tropos*. Para avaliar esta hipótese, ou melhor, para ilustrar este acontecimento que aponta para a diversidade de práticas projetuais pluralistas no cenário da arquitetura contemporânea, apresentaremos na sequência um conjunto extenso de obras edificadas em variados países que estabelecem diferentes formas de diálogos na relação com as estruturas históricas preexistentes nas quais se inserem, com especial destaque para obras projetadas a partir da segunda metade do século XX, mas privilegiando as últimas duas décadas. São possibilidades que se afiguram dentro de um vasto universo de linguagens, que percorrem desde a defesa da exata reprodução dos materiais e técnicas pretéritas até a completa destruição de estruturas históricas para erigir novas configurações urbanas e arquitetônicas. Diferentes em suas características e no próprio contexto que tornaram possíveis a edificação das obras apresentadas, elas tangenciam-se justamente nos diálogos que propõe estabelecer com as cidades.

Por fim, é importante alertar que a análise proposta na sequência se afasta, sob determinada perspectiva, do paradigma acadêmico tradicional do "estudo de caso" (*case study*), apresentando uma direção, senão oposta, ao menos distinta. Estamos privilegiando propositadamente a generalidade do conjunto a partir de um escrutínio analítico do que poderíamos denominar como "estudo panorâmico". A "constelação" apresenta-se, no contexto, mais importante que a individualidade dos objetos. Por conseguinte, diante da profusão de categorias, imagens e obras expostas, estruturamos a exposição a partir de micro-descrições, pontuando brevemente seus autores, o cerne de cada um dos conceitos, contextualizando as obras paradigmas, destacando sinteticamente suas principais características trópicas e projetuais, de maneira a enfatizar justamente a multiplicidade de possibilidades empiricamente verificadas no cenário contemporâneo. Outra variável

fundamental de leitura é a recolocação da *imagem* como centralidade, não como informação ilustrativa acessória. As *imagens* possuem uma discursividade própria. No caso da arquitetura, em muitas situações, a *imagem* – seja originada da fotografia, plantas, seções, perspectivas, diagramas, esquemas, etc. – pode se apresentar como uma mediadora do saber tão ou mais relevante que o próprio texto analítico. Aqui, a crítica empreendida pela tropologia serve igualmente para desobstruir o preconceito igualmente platônico que censura a imagem como simulacro. A imagem se traduz não uma superfície turva, mas uma candência fulgurante dos sentidos e suas mediações – o que não significa defender, em uma leitura equivocada, a supressão da experiência fenomenológica. Ao confrontar as diferentes estratégias de intervenções arquiteturais objetivamos expor as dificuldades de se formular doutrinas ou metodologias universalizantes. Quando tratamos de qualquer fenômeno que se legitime ou se fundamente a partir de narrativas que evoquem juízos históricos e estéticos – como os discursos arquitetônicos e patrimoniais – verificamos a necessidade de se expor os conflitos e pluralidade de interpretações, da mesma forma como apresentar novas abordagens para avaliação e compreensão destas práticas.

4.2. ARQUITETURA(S)

“Sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas”

Michel Foucault

4.2.1. HIPÉRBOLE

A figura da hipérbole transposta para a arquitetura traduz-se, na conceituação ora desenvolvida, na sobrelevação intencional de seu componente estético-expressivo em relação a seu locus. Em uma abordagem gestáltica, poderíamos afirmar que seria o destacamento da “figura” arquitetural frente a seu contexto de inserção ou, dito de outra maneira, uma subversão provocativa do texto circundante visando o protagonismo de um determinado artefato. Essa relação deriva de uma hipertrofia ou radicalização – obviamente consciente – do espírito auto afirmativo das vanguardas modernistas do início do século XX, que defendiam a legitimidade do contraste contextual como desdobramento natural da deposição de novas camadas arquiteturais ao palimpsesto das cidades, acreditada como expressão inexorável a própria dialética do tempo. Mas não é necessariamente essa lógica que condiciona o animus de determinadas “escolas” contemporâneas que se valem de estratégias hiperbólicas. O ceticismo diante da pretensão dos velhos “modernistas” se alçarem como os únicos porta-vozes legítimos do Zeitgeist indica que, em geral, as ações das novas vanguardas não possuem a mesma pretensão de outrora.²³ Como podemos verificar, são “performances” provocativas que abandonam quase que por completo a pretensão em ditar o que seria “espírito contemporâneo”. Neste sentido, uma vez compreendido que as determinações de escala, proporção, harmonia, entre outros, nada mais são que convenções historicamente situadas, abre-se o flanco para subversão de todos esses cânones, irrompendo

²³ O conceito de *zeitgeist* será discutido no **Capítulo VI – Dimensões Pós-históricas**.

possibilidades renovadas para a arquitetura se auto afirmar como expressão estética e disciplina crítico-reflexiva.

As estratégias projetuais que recorrem ao *tropos* hiperbólico desdobram-se em uma gama de variações, valendo-se das infinitas possibilidades – muitas vezes contraditórias – que o jogo da arquitetura permite conjugar em um único objeto. Um dos precursores icônicos da estratégia projetual que estamos a denominar hipérbole é representado pela obra do Complexo Multicultural Georges Pompidou em Paris, inaugurado no ano de 1977. O projeto foi concebido em conjunto pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, resultado de um concurso internacional de arquitetura fomentado pelo governo francês em 1969. Edificado no centro histórico de Paris, na região dos bairros medievais parisienses, o projeto destaca-se na paisagem urbana, impondo-se como um elemento “dissonante” culminado principalmente por sua linguagem “industrial”. Vários elementos destacam a edificação, como a utilização de estruturas metálicas aparentes (incomuns para época), a exposição da infraestrutura técnica como dutos de ar-condicionado, hidráulica e cabeamentos, cores expressivas, resultando em uma excêntrica edificação que suscitou controversas reações públicas. A hipertrofia do contraste proposta pelo Centro Pompidou de Piano e Rogers contrapunha-se a outras posturas eminentes no período: o “contextualismo” e a “arquitetura analógica” – vertentes seguidas por um número expressivo de arquitetos em todo o mundo. Tratava-se de um novo embate de princípios projetuais dentro do cenário da arquitetura internacional, com ataques e detrações mútuas. No conjunto das relações propostas pelo projeto, evidencia-se o distanciamento da escala das construções circunvizinhas; a estética maquinal – ou *high-tech*, como consolidou-se na crítica – contrapõe-se à artesanaria das construções vizinhas, compostas por edificações

que remontam do medievo ao ecletismo oitocentista. O *Beaubourg*, hoje assimilado pela população de Paris como relevante equipamento cultural, constituiu-se como um manifesto provocativo e paradigmático dentro da história da arquitetura, dando vazão a um ímpeto de criação de experimentalismo intenso, impulsionando a propagação de espírito subversivo com gradual distanciamento do receituário modernista.



Fig. 4.1: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1969-1977), Paris



Fig. 4.2: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1969-1977), Paris



Fig. 4.3: Renzo Piano e Richard Rogers - Centro Georges Pompidou (1969-1977), Paris.

A expressão do contraste radical tem sido a tônica de determinados arquitetos do denominado *star system*, como o americano-polonês Daniel Libeskind. Seu projeto para o *Royal Ontario Museum*, resultado de um concurso realizado no ano de 2002, tornou-se outro ícone desta postura projetual. Nesta obra, concebida como expansão da infraestrutura do museu, percebemos com clareza a intenção de sobreposição expressiva à própria edificação original, um projeto em estilo neorromânico que abriga a instituição desde sua abertura no final do século XIX. O anexo torna-se um elemento explicitamente mais "importante" que a própria edificação histórica original. Outra *estratégia trópica* de grande impacto utilizada com o intuito de destacar o projeto, justamente para reforçar o sentido de estranhamento, seria a *interpolação* entre a nova estrutura e a antiga, que consiste na cópula ou intersecção das duas edificações entre si. Por outro lado, visando minimizar o impacto da intervenção, verificamos a adoção da prática da *reversibilidade*, na qual parte da estrutura da edificação foi concebida, conceito caro à prática patrimonial contemporânea, sendo possível desmontar a estrutura com impactos minimizados, na hipótese em que as gerações futuras compreendam que a obra não possua mais sentido frente os seus valores.



Fig.4.4: Daniel Libeskind - Royal Ontario Museum (2007), Ontario

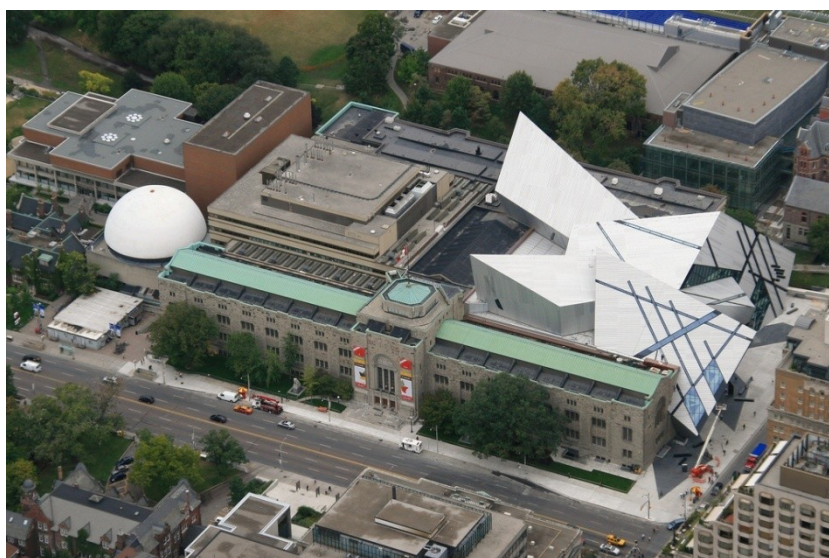


Fig.4.5: Daniel Libeskind - Royal Ontario Museum (2007), Ontario

Obra que consubstancia exemplarmente o trópico da *hiperbóle* pode ser avistado na segunda maior zona portuária da Europa, nas imediações de Antuérpia, Bélgica. Inaugurado em 2016, poucos meses após o falecimento da autora, a arquiteta iraquiana Zaha Hadid, o projeto para a nova sede do escritório administrativo da instituição de gerenciamento do porto em Antuérpia foi resultado de um concurso internacional de projetos. Dentre as premissas da competição estava expresso a obrigatoriedade na preservação e restauração integral de um antigo armazém em estilo hanseático do século XIX, local onde outrora funcionou uma estação do

Corpo de Bombeiros. A proposta de Zaha Hadid apresenta-se como um elemento radicalmente tonitruante ao entorno. A edificação nasce do interior do pátio central do velho armazém, sem praticamente interferir fisicamente no antigo edifício, se projetando em direção ao mar – uma estratégia que denominamos *eclosão*, trópico projetual que iremos analisar em pormenor na sequência. O corpo principal do anexo proposto é formado por um grande prisma poliédrico com a superfície de vedação facetada em uma triangulação ondulada em vidros de sobretons azuis, em alusão direta à iconografia de Autérgia, conhecida como cidade dos diamantes. O grande volume em vidro aparenta flutuar acima do velho armazém, equilibrado em um robusto pilar em concreto branco. Tal radicalidade produz um estranhamento imediato ao transeunte pouco afeito às idiosincrasias das vanguardas contemporâneas, uma subversão provocativa de valores clássicos como o equilíbrio, influência provável dos experimentos oníricos do arquiteto americano Lebbeus Woods que jamais chegaram a ser concretizados.



Fig.4.6: Zaha Hadid - Sede da Administração Portuária (2016), Antuérpia

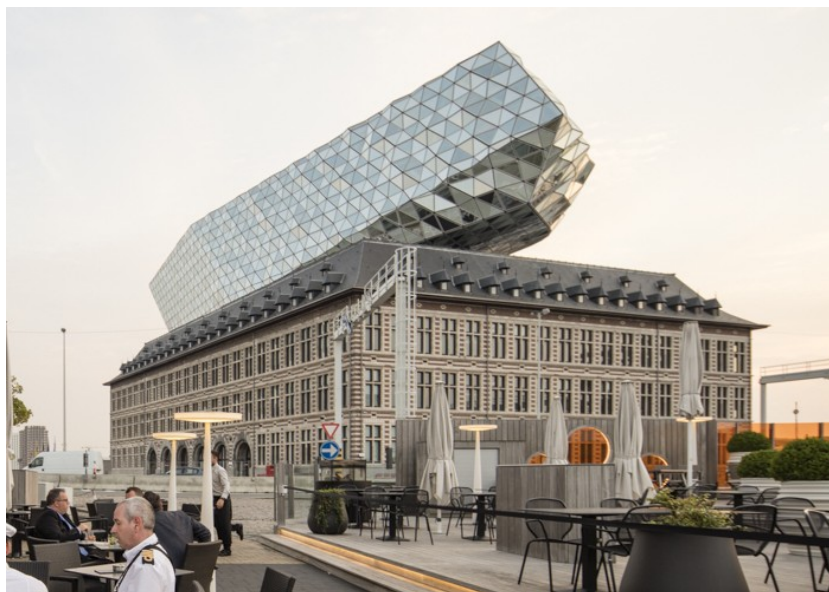


Fig.4.7: Zaha Hadid - Sede da Administração Portuária (2016), Antuérpia

Em determinados projetos verificamos uma relação conciliatória na qual o recurso ao tropo hiperbólico é assimilado em sua determinante plástica que, por sua vez, é minimizada em uma contraposição que pretende harmonizar a correlação da massa do edifício ao conjunto do entorno, o que podemos denominar como o trópico do "escalonamento". Em certo sentido é uma contrapartida que intenciona reequilibrar a imposição excessiva da nova arquitetura em relação ao sítio, propondo um equacionamento de escalas, em geral determinado mais pela imposição das legislações locais do que por uma intenção deliberada de diálogo.

Um exemplo notável dessa relação pode ser avaliado na *Kunsthaus* (Casa da Arte), obra inserida em meio ao centro histórico da cidade de Graaz, Áustria. Considerada a segunda maior cidade do país, após Viena, Graz foi declarada Patrimônio da Humanidade pela Unesco

pela conservação de seu importante conjunto urbano e arquitetônico que remonta ao medievo. O projeto foi resultado igualmente de um concurso internacional realizado em 2000, com o objetivo de abrigar o Museu de Arte Contemporânea da cidade, além de ser parte de uma série de medidas empreendidas para inserir Graz no circuito cultural europeu e demonstrar sua independência de Viena – fato que expõe a dimensão espetacularizada que move determinados projetos com o objetivo de se tornarem âncoras de apostas para captação de turismo, embora não seja este o foco da perquirição no momento. Os arquitetos ingleses Colin Fournier e Peter Cook, do escritório de arquitetura *Space Lab*, foram os responsáveis pela concepção do projeto, sendo o último um dos líderes do grupo *Archigram* que durante os anos 60 e 70 tornou-se célebre pela publicação da série de revistas e livros apresentando esboços, ideias e projetos para as cidades do futuro que nunca chegaram a ser concretizados. O projeto da *Kunsthau*s é resultado mais comportado das ideias “futuristas” que remetem ao *Archigram*, criado justamente como uma “transgressão cultural”, como defendem os arquitetos. Construído em meio a um conjunto arquitetônico medieval, o projeto destaca de forma impetuosa sua presença. Ao seu lado, o museu também faz ligação através de uma rampa com um importante edifício eclético do século XIX, a *Eisernes Haus*, considerada uma das mais antigas obras de arquitetura em estrutura de ferro da Europa. Contrastante com todo seu entorno, o volume que compõe a *Kunsthau*s lembra uma forma orgânica ameboide com claraboias na sua superfície superior que servem para captar e controlar a luz solar. Uma espécie de “bonde” a 16 metros de altura, formado por paredes de vidro, incorpora-se ao volume orgânico e permite a contemplação do rio Mur, adjacente à edificação. A fachada principal formada por placas de vidros e acrílicos curvados possui um conjunto de lâmpadas fluorescentes que podem ser controladas digitalmente para criar imagens e textos em sua superfície, transformando o edifício em uma intervenção urbana interativa.



Fig.4.8: Colin Fournier e Peter Cook - Kunsthhaus (2003), Graaz



Fig.4.9: Colin Fournier e Peter Cook - Kunsthhaus (2003), Graaz



Fig.4.10: Colin Fournier e Peter Cook - Kunsthhaus (2003), Graaz

Para contemplar mais alguns exemplos da tática mista entre *hipérbole* e *escalonamento*, seguindo tática semelhante à *Kunsthaus*, destacamos a sede do Departamento de Saúde Basco, projetado pelo escritório espanhol *Coll-Barreu Arquitectos*. O edifício impõe-se no cruzamento de importantes vias da cidade de Bilbao, composta por inúmeras edificações do final do século XIX e início do século XX. A obra é executada externamente por planos de vidros poliédricos não coplanares, promovendo um estranhamento e destaque bastante notável, mas se “equaliza” ao gabarito do entorno através da contenção de sua escala e remissão aos volumes das edificações circundantes, conformação em grande parte condicionada pela própria legislação urbana de Bilbao. Nesta mesma relação, sinteticamente, podemos citar o projeto do anexo do Museu *Stedelijk* em Amsterdam, projetado pelo escritório *Bentham Crouwel Architects*, concluído em 2012. Verifica-se uma edificação contemporânea de plasticidade *sui generis*, com grandes planos brancos e um grande cobertura em balanço. Seu volume se equaliza à escala local e ao gabarito da sede original do museu, uma edificação eclética ao estilo holandês datada de 1895.



Fig.4.11: Coll-Barreu Arquitectos - Departamento de Saúde Basco (2008), Bilbao



Fig.4.12: Benthem Crouwel Architects - Museu Stedelijk (2012), Amsterdam

Obra notável que ilustra a relação paradoxal entre um procedimento *hiperbólico* e *escalonamento* pode ser contemplada nos espaços da *Piazza Toscano*, localizada na comuna italiana de Cosenza. Concebido pelo arquiteto italiano Marcello Guido, concluído no ano de 2001, o projeto parte da criação de inúmeros planos de cobertura que se interpõe com o objetivo de criar uma estrutura de proteção e visitação às ruínas romanas descobertas no local – recorrendo igualmente ao *tropos* da *apropriação* que iremos avaliar em momento posterior. Da mesma forma que a obra é uma estrutura de preservação e reverência ao passado, o projeto propõe, em outro sentido, um contraste contundente com o contexto de velhos casarios que remontam ao medievo e à renascença. A radicalidade da intervenção é contraposta pela redução da escala abaixo do nível dos casarios. Além disso, a obra é inserida em um vazio urbano, sendo desvelada ao transeunte somente quando o mesmo perpassa o conjunto de ruelas da pequena cidade. O projeto realiza uma tríplice articulação no diálogo com o entorno: a relação com os casarios medievais circundantes, a preservação dos vestígios arqueológicos e a afirmação da pulsão criativa do presente como expressão de vanguarda.



Fig.4.13: Marcello Guido - Piazza Toscano (2001), Consenza



Fig.4.14: Marcello Guido - Piazza Toscano (2001), Consenza



Fig.4.15: Marcello Guido - Piazza Toscano (2001), Consenza

4.2.2. HIPOSSEMIA

O tropos da hipossemia traduz-se como uma pretendida circunspeção expressiva, a intenção de minimizar a presença do novo objeto arquitetônico ou, em outra via, privilegiar o protagonismo da arquitetura pretérita ou dos elementos do entorno. Apresenta-se como uma postura aparentemente antagônica à hipérbole anteriormente analisada. Sem embargo, podemos afirmar que a proposição hipossêmica contrapõe-se apenas parcialmente ao espírito moderno que defendia a legitimidade de coexistência do “novo” diante do “antigo”, no sentido de que a ideia de contraste permanece, mas dentro de parâmetros de circunspeção. Esta abordagem parte de uma pretendida conciliação que defende a possibilidade de incorporar novas arquiteturas autônomas criativamente a contextos históricos sem, contudo, ao menos no registro desses discursos, descaracterizá-los ou deturpá-los.

A Igreja Memorial Kaiser Wilhelm apresenta-se como uma obra icônica na história da arquitetura, um projeto que abriu o caminho para reposição do sentido das ruínas como manifestação de uma memória traumática da guerra, sem negar a presença do novo. A igreja original, que remonta ao ano de 1890, foi destruída durante os bombardeios em Berlim no ano de 1943. Ao invés de reconstruí-la, como foi o procedimento adotado em muitas obras destruídas no contexto da segunda guerra, as ruínas da igreja foram mantidas em função do desejo da própria população que se opôs à demolição de seus vestígios. O novo projeto concebido pelo arquiteto Egon Eiermann, datado de 1959, incorporou, assim, as ruínas como elemento principal da nova arquitetura. Todavia, os dois volumes propostos retraem sua expressão, com o objetivo de privilegiar a ruína como centralidade e como um registro

contundente da memória da guerra. De um lado temos a nova igreja, um pequeno volume em linguagem depurada e monocromática; de outro, o novo campanário que dialoga com as ruínas a partir de um "espelhamento" do volume e da escala da torre da antiga igreja remanescente.



Fig.4.16: Egon Eiermann -Igreja Memorial Kaiser Wilhelm (1959-1963), Berlim



Fig.4.17: Ruínas da Igreja após bombardeios de 1943

A requalificação do entorno do Templo de Diana, na cidade de Mérida (Espanha), traduz de maneira pedagógica o que estamos a caracterizar como *hipossemia*. A obra concebida pelo

arquiteto espanhol José María Sánchez García foi concluída no ano de 2011. Pode-se afirmar que é uma abordagem neomoderna visando re-caracterizar o entorno das ruínas do templo romano que remonta ao século I a.c, além de disciplinar o acesso ao sítio arqueológico existente no local. Verificamos igualmente nas fotografias abaixo, a ocorrência de um processo restaurativo de *anastilose*, que consistiu na recomposição de parte do templo a partir dos próprios fragmentos da ruína. Declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, este importante conjunto arqueológico estava imerso na desordem provocada pela expansão urbana que se sucedeu em Mérida nas últimas décadas do século XX. A partir de uma abordagem gestáltica, o projeto buscou clarear a leitura das ruínas, interpondo-se a seu entorno imediato com a intenção de “limpar os ruídos” gerados pela desordenação e baixa qualidade arquitetônica do casario adjacente. O projeto utiliza-se igualmente da estratégia trópica da *recontextualização*, colocando o templo como foco de celebração e interesse a partir da criação de um vazio urbano que configura uma praça de acesso público, delimitada pelo enquadramento criado pela nova edificação de linguagem minimalista que o circunda. Importante destacar que a *hiposseμία* não se confunde com o que denomina *minimalismo*, sendo aquela uma categoria de maior abrangência, como poderemos verificar nos próximos tópicos.



Fig.4.18: José María Sánchez García - Requalificação do Templo de Diana (2011), Mérida



Fig.4.19: Templo de Diana antes da requalificação



Fig.4.20: José Maria Sánchez García - Requalificação do Templo de Diana (2011), Mérida

Recente obra que se vale da *hipossema* como filosofia de projeto pode ser vislumbrada na pequena cidade de Santo Tirso, ao norte de Portugal. Inaugurado em 2016, a intervenção foi concebida por dois nomes proeminentes da arquitetura portuguesa atual, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. O projeto é articulado partindo de uma duplo propósito: abrigar o Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC) e reabilitar o Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP), na tentativa de inserir a cidade de Santo Tirso na rota de um turismo

internacional.²⁴ Os planos plenamente brancos dos novos volumes almejam não competir com a simplicidade do barroco português caracterizada pelo Museu Municipal Abade Pedrosa e pelo Mosteiro de São Bento, projeto de Frei João Turriano datado do século XVII. Em certo sentido, a proposição de Álvaro Siza traduz-se como uma “releitura” neomoderna do despretensioso pombalino português.



Fig.4.21: Álvaro Siza - MIEC / MMAP (2016), Santo Tirso



Fig.4.22: Álvaro Siza - MIEC / MMAP (2016), Santo Tirso

²⁴ Esta situação assemelha-se a *Kunsthhaus* em Graaz, projeto anteriormente analisado, o que desmonta o argumento que apenas arquiteturas excêntricas, intituladas por uma parte da crítica como arquitetura do espetáculo, fazem parte do circuito de auto-promoção das cidades através da arquitetura.

4.2.3. MIMETISMO

Dentro das variações hipossêmicas vislumbra-se um tropos bastante recorrente, o mimetismo. Tal estratégia pode ser verificada em determinados projetos que intencionam conciliar o novo e o antigo a partir da “harmonização” entre materiais e texturas, intencionando assimilar características da edificação histórica co-visada. Em geral, estes projetos partem da incorporação de semelhantes materiais, cores e/ou texturas predominantes ao entorno com intuito de minimizar a presença do novo elemento contemporâneo, promovendo um diálogo que se pretende mais “sutil” frente ao contexto.

Um dos precursores desta postura pode ser avaliado no projeto para a Faculdade de Ciências da Educação da Universidade Livre de Urbino, conhecido como *Il Magistero*, concebido pelo reconhecido arquiteto italiano Giancarlo de Carlo (1919-2005), inaugurada em 1976. Localizada na pequena comuna italiana de Urbino, cidade classificada como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO, um exemplo paradigmático da estratégia trópica do *mimetismo*. A edificação é composta por planos murados que reproduzem os materiais e as texturas do entorno, praticamente se apagando do ponto de vista do observador, que pode confundi-la com vestígios das muralhas medievais que lastreiam grande parte da cidade. Seu interior, em contraposição, é concebido de forma coadunada aos ímpetus criativos das vanguardas dos anos de 1970, propondo a interposição de lajes recortadas, pátios de luz, tetos verdes (uma inovação para época), bem como planos inclinados de transparência vítrea que se contrapõem à massa rochosa da pequena cidade de Urbino.



Fig.4.23: Giancarlo de Carlo - Universidade Livre (1976), Urbino



Fig.4.24: Giancarlo de Carlo - Universidade Livre (1976), Urbino

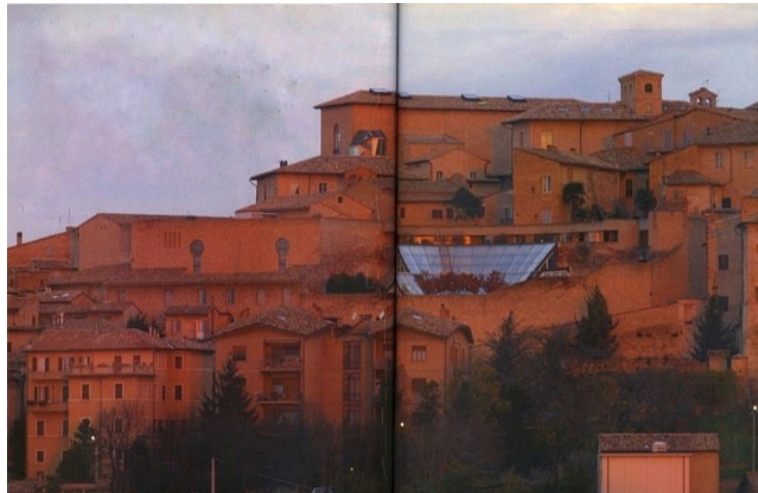


Fig.4.25: Giancarlo de Carlo - Universidade Livre (1976), Urbino

Um projeto bastante polêmico que comprova que estratégias hipossêmicas nem sempre satisfazem suas alegadas premissas de circunspeção e diálogo equânime com a arquitetura pretérita é a reabilitação do Teatro Romano de Sagunto. O projeto conjuga estratégias miméticas à reabilitação de ruínas e mesmo a reconstrução. O anfiteatro romano localizado na cidade de Sagunto, Espanha, remonta ao século I d.C. Em 1984, foi iniciado o projeto para reabilitar a utilização do antigo teatro desenvolvido pelos arquitetos espanhóis Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, adotando-se a via do denominado "restauro crítico-criativo". A proposta consistiu na recriação da "caixa cênica" utilizando-se materiais que mimetizam o entorno, particularmente as muralhas medievais que caracterizam a cidade. Da mesma forma, as arquibancadas do anfiteatro foram sobrepostas com novas estruturas que viabilizaram a acessibilidade e ocupação do público, ocultando parte das antigas ruínas. A obra foi iniciada em meio a conflitos jurídicos em 1986 e embargada em 1993. No ano de 2007, o Supremo Tribunal confirmou a ilegalidade da obra, determinando a demolição da intervenção. Desde então a obra permaneceu praticamente inalterada em função dos altos custos implicados na demolição das intervenções realizadas.



Fig.4.26: Giorgio Grassi e Manuel Portaceli - Teatro Romano (1984-1994), Sagunto



Fig.4.27: Giorgio Grassi e Manuel Portaceli - Teatro Romano (1984-1994), Sagunto

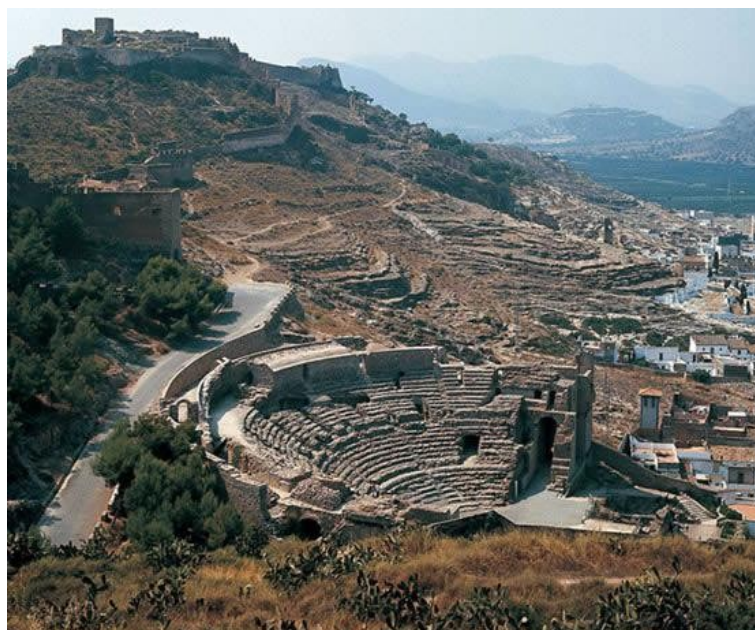


Fig.4.28: Ruínas do anfiteatro de Sagunto antes da intervenção

A sede do *Consejo Ribera del Duero* (2010), concebido pelo escritório espanhol de arquitetura *Estudio Barozzi-Veiga*, caracteriza-se como um exemplo interessante na utilização do mimetismo arquitetural visando a integração contextual. Situada na pequena cidade de Roa (Espanha), a obra foi resultado igualmente de um concurso de arquitetura no qual se solicitava em suas premissas programáticas a ampliação da infraestrutura do conselho, bem como a preservação das ruínas medievais circundantes que remontam ao século XI. Concluído em

2010, o projeto partiu de dois preceitos fundamentais: a criação de novos volumes edilícios utilizando os mesmos materiais preponderantes às arquiteturas vizinhas; por outro lado, a apropriação dos antigos casarios e ruínas circundantes, reabilitando-os como própria figura de expressão conceitual do projeto. Essa reconciliação entre as camadas temporais da arquitetura não eximiu o projeto de expressar-se como elemento criativo e auto afirmativo, no qual deixa evidente ao transeunte sua presença como contemporaneidade.



Fig.4.29: Estúdio Barozzi-Veiga - Ribera del Duero (2010), Roa



Fig.4.30: Estúdio Barozzi-Veiga - Ribera del Duero (2010), Roa

O *mimetismo* tem se apresentado como uma estratégia recorrente para apaziguar polêmicas que envolvem as intervenções patrimoniais. No ano de 2011 foi inaugurada a ampliação e restauração do Castelo Hambach, resultado igualmente de um concurso de arquitetura no qual

uma das premissas era justamente minimizar a presença da nova edificação de apoio. As ruínas do castelo de *Hambach*, localizada no distrito de *Neustadt* (Alemanha), documentam uma tessitura espessa da história local, abarcando vestígios de arquitetura do período carolíngio que remontam ao século III a.C. A estrutura do castelo mais evidente, entretanto, provavelmente foi erigida por volta do século XI, sendo um dos símbolos da arquitetura medieval alemã e sede de um dos mais importantes festivais do país que ocorre desde o ano de 1832, o *Hambacher Fest*, comemorado para celebrar a liberdade de imprensa e pensamento, baseado nos ideias da revolução francesa e seus desdobramentos no contexto germânico. O projeto vencedor do concurso foi elaborado pelo arquiteto alemão Max Dudler, sendo que o escritório de arquitetura foi igualmente responsável pela condução do restauro do castelo e pelas medidas de preservação das ruínas existentes. O anexo foi planejado para abrigar a estrutura de apoio e atendimento ao público. Construído com as mesmas rochas extraídas da região que compõe o corpo do castelo, e alocado em uma área periférica nas adjacências, em outro procedimento trópico que denominamos *lateralização*, o volume da nova edificação manifesta sua existência de forma bastante discreta, por vezes se confundindo com o próprio castelo.



Fig.4.31: Max Dudler - Castelo Hambach (2011), Neustadt



Fig.4.32: Max Dudler - Castelo Hambach (2011), Neustadt

4.2.4. OCULTAÇÃO

Levando a premissa hipossêmica ao seu grau mais elevado, verificamos uma estratégia que tem se tornado igualmente recorrente em muitos projetos que vislumbram não alimentar polêmicas: a ocultação. Esta estratégia trófica parte da minimização extrema do campo expressivo exterior / urbano da nova arquitetura, anulando-se ou reduzindo-se a pequenas manifestações que invocam sua presença pontualmente.

A ampliação do Museu do Louvre, de autoria do arquiteto americano / chinês Ieoh Ming Pei, ilustra com clareza a estratégia da *ocultação*. Apesar da polêmica envolvendo a destacada pirâmide em vidro proposta para demarcar e organizar o fluxo da nova entrada do museu, este elemento é apenas uma pequena parte de uma ampliação mais contundente da infraestrutura que criou novas galerias e átrios de acesso aos inúmeros salões do grande palácio. Esta

intervenção foi finalizada no ano de 1989, sendo que toda infraestrutura de apoio criada para expansão do museu foi edificada abaixo do nível do solo, evitando a concorrência mais contundente com a edificação original do século XVII, com exceção da grande pirâmide de vidro que intencionou reforçar a leitura axial do palácio barroco. Importante destacar que a própria arquitetura do Louvre agrega em sua história inúmeras intervenções, remodelações e ampliações, apesar do mérito do desenho como conhecemos ainda ser atribuído ao arquiteto francês Claude Perrault.



Fig.4.33: Ieoh Ming Pei - Ampliação Louvre (1989), Paris



Fig.4.34: Ieoh Ming Pei - Ampliação Louvre (1989), Paris

Um dos precursores desta postura, não obstante a grande fama do Louvre, é Museu Galo-Romano de Lyon, concluído em 1975. Concebido pelo arquiteto francês Bernard Zehrfuss, o projeto foi criado para abrigar uma relevante coleção arqueológica dos documentos e objetos romanos e medievais encontrados na cidade de Lyon. A obra extrai sua poética da quase completa ocultação de suas estruturas, que convivem com as ruínas do anfiteatro romano datado aproximadamente da época de Trajano (I a.C.). Valendo-se dos taludes que envolvem o anfiteatro, a maior parte do museu foi construída no subsolo. No trajeto interno do museu foram projetadas várias aberturas que estabelecem enquadramentos por meio de estruturas cúbicas em concreto que revelam a vista para as ruínas do anfiteatro. A parte do museu que encontra-se exposta, foi executada toda em concreto aparente, utilizando-se do *mimetismo* para minimizar sua presença. Apresenta-se como um contraponto à obra de reabilitação do anfiteatro romano de Sagunto apresentada anteriormente.



Fig.4.35: Bernard Zehrfuss - Museu Galo-Romano (1975), Lyon



Fig.4.36: Bernard Zehrfuss - Museu Galo-Romano (1975), Lyon

A ampliação do Museu *Städel*, em Frankfurt, segue a linha de projetos que reforçam a recorrência do *tropos* da *ocultação*. Concebido pelo escritório alemão *Schneider + Schumacher*, o projeto cria uma lúdica intervenção na região onde encontra-se a sede da instituição, uma edificação neoclássica datada de 1878. A ampliação, concluída em 2012, parte da criação de uma grande laje curvada no plano abaixo da praça que se encontra atrás do edifício principal da instituição, recorrendo a duas estratégias trópicas: a *ocultação* propriamente e a *lateralização*. Acima da laje foi criado um grande jardim gramado, pontuado por inúmeras claraboias que iluminam o anexo do museu completamente soterrado abaixo. Outro exemplo que segue premissas semelhantes pode ser verificado na ampliação do Museu *Joanneum*, localizado na cidade de Graz (Áustria). Inaugurado no ano de 2011, o projeto de autoria dos escritórios *Nieto Sobejano Arquitectos* e *EEP architekten* insere-se no subsolo de um vazio urbano composto por casarios que registram exemplares arquitetônicos dos séculos XV ao XX na malha medieval do centro histórico de Graz.



Fig.4.37: Schneider + Schumacher - Museu Städel, (2012), Frankfurt



Fig.4.38: Schneider + Schumacher - Museu Städel, (2012), Frankfurt



Fig.4.39: EEP Architekten - Museu Joanneum (2011), Graz



Fig.4.40: EEP Architekten - Museu Joanneum (2011), Graz

4.2.5. ANALOGIA

O tropos da analogia pode ser considerado uma das primeiras proposições de caráter propriamente teórico/operativo que visaram constituir-se como um marco conceitual para defesa de novas arquiteturas em contextos históricos consolidados. De certa maneira, é uma postulação que se arvorou como via alternativa contraposta ao “modernismo ortodoxo”, declamando-se integrativa, contextual e “não violenta”. Neste sentido, podemos afirmar que a arquitetura analógica, ao menos em suas primeiras manifestações, tratava-se de estratégia com objetivos claramente hipossêmicos. O principal Leitmotiv da analogia baseia-se na defesa da “interpretação contextual” do locus para aferir a predominância de determinados elementos, promovendo, conseqüentemente, uma releitura destas recorrências que devem ser articuladas dentro de uma linguagem contemporânea, visando a integração harmônica do antigo com o novo objeto arquitetural.

Apesar do *tropos* da analogia ser associado comumente a Aldo Rossi, podemos verificar a adoção dessa estratégia antes mesmo de sua formulação teórica pelo arquiteto italiano nos anos de 1980. Nesta perspectiva, uma obra seminal e icônica quando avaliamos a história das intervenções arquiteturais é o projeto para a prefeitura de Bensberg na Alemanha. No ano de 1960 a comunidade local decidiu utilizar as ruínas do castelo medieval de Bensberg, datado aproximadamente do século XII e XIII, para abrigar a sede da prefeitura local. Foi delegado ao arquiteto alemão Gottfried Böhm o objetivo de conceber esta nova estrutura iniciada em 1963. O projeto bastante singular parte da leitura analógica das torres promovendo uma recomposição livre do conjunto medieval. As ruínas existentes foram preservadas e integradas organicamente à nova edificação. Da mesma forma, percebe-se procedimentos miméticos na utilização do concreto aparente que se integra à tonalidade das pedras da estrutura original.



Fig.4.41: Gottfried Böhm - Castelo Velho e Prefeitura (1963-1969), Bensberg

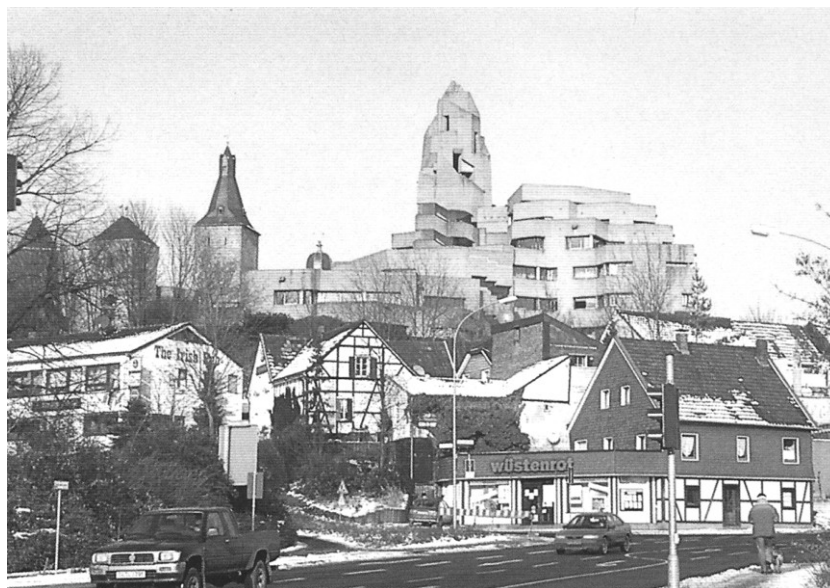


Fig.4.42: Gottfried Böhm – Castelo Velho e Prefeitura (1963-1969), Bensberg

Um dos manifestos concretos decorrentes da estratégia analógica pode ser avaliado no projeto de reconstrução e ampliação do Teatro Carlo Felice, em Gênova (Itália), concebido pelo próprio Aldo Rossi em conjunto com arquitetos italianos Ignazio Gardella e Fabio Reinhart. O projeto foi vencedor de um concurso de arquitetura realizado entre os anos de 1981 e 1983 que visava, em seu conteúdo programático, reconstruir e ampliar a antiga ópera de Gênova, parcialmente destruída por bombardeios realizados durante a Segunda Guerra Mundial. Parte da edificação original em estilo neoclássico, projeto do arquiteto Carlo Barabino concluído em 1825, foi literalmente reconstruída e restaurada. Em conjunto, foi criada uma nova edificação adjacente com o objetivo de ampliar e modernizar toda a infraestrutura para contemplar as áreas técnicas e subsidiar variadas manifestações artísticas promovidas pela instituição. Este novo volume contrapõe-se como uma tipologia verticalizada, mas propõe o diálogo a partir da analogia dos dois “entablamentos” principais que compõe a edificação original da antiga ópera: o primeiro padrão em bossagens compositivas simulando o assentamento intercalado de blocos; o segundo padrão, determinado pelo plano branco

destituído de elementos decorativos. Verificam-se, igualmente, a repetição rítmica das aberturas e o coroamento com uma imensa cornija no volume da nova edificação.



Fig.4.43: Aldo Rossi - Ampliação Teatro Carlo Felice (1983), Gênova



Fig.4.44: Aldo Rossi - Ampliação Teatro Carlo Felice (1983), Gênova

O residencial *Bonjour Tristesse*, edificado em Berlim (Alemanha), representa importante projeto que explicita com bastante propriedade o *tropos* analógico. De autoria do arquiteto português Álvaro Siza, concluído em 1988, o residencial popular foi resultado de uma série de convites direcionados a renomados arquitetos para a proposição de projetos com o objetivo de requalificar um conjunto de áreas urbanas que foram destruídas na cidade de Berlim durante a Segunda Guerra Mundial – entre os principais nomes estavam inclusive Aldo Rossi,

representado pelo projeto igualmente analógico do complexo habitacional *Südliche Friedrichstadt*. A edificação foi construída na esquina de uma quadra onde se situava uma típica edificação residencial (de esquina) datada do século XIX. O arquiteto português completou o vazio urbano a partir de uma referência volumétrica vaga à edificação destruída, retomando a composição dos casarios baseado nos padrões rítmicos das aberturas e na altimetria das edificações do entorno. Contudo, depurou a linguagem arquitetônica aos elementos essenciais, valendo-se como destaque apenas da projeção curvada da fachada e da elevação ondulada da platibanda no vértice focal do cruzamento da quadra.



Fig.4.45: Álvaro Siza - Residencial *Bonjour Tristesse* (1988), Berlim

A arquitetura analógica apresentava-se como uma via alternativa conciliadora, uma estratégia de caráter tipicamente hipossêmico. Contudo, o conceito da analogia arquitetural foi apropriado, sendo utilizado para expressões hiperbólicas. A essência abstrata das premissas analógicas permite, nada mais, que qualquer linguagem arquitetural incorpore seus princípios operativos.

Em 1985 o arquiteto austríaco Hans Hollein concebe a polêmica *Haas Haus*, um manifesto arquitetônico que se pauta nos postulados analógicos, todavia subvertendo-os em uma obra de verve conscientemente provocativa. Finalizada em 1990, a edificação se insere no centro histórico medieval de Viena, ao lado da importante Catedral de Santo Estevão, edificação em estilo predominantemente gótico que remonta ao século XII. A *Haas Haus* é um centro comercial com galerias, hotel e restaurantes. Hans Hollein criou uma volumetria equilibrada altimetricamente com entorno, utilizando-se da equalização por *escalonamento* (provavelmente decorrente da legislação urbana). A expressão de sua arquitetura é claramente analógica, com referências aos ritmos das aberturas, bem como as saliências arquitetônicas ressoadas da vizinhança. Este volume aparentemente dissonante do contexto é composto por fachadas de vidro espelhadas – ainda novidade para época, mas cada vez mais ordinárias no contexto atual – que refletem as edificações vizinhas em uma consciente estratégia de remissão.



Fig.4.46: Hans Hollein - Haas Haus (1990), Viena



Fig.4.47: Hans Hollein - Haas Haus (1990), Viena

Outro exemplo icônico da "subversão" da postura analógica pode ser avaliado no projeto conhecido como "Casa Dançante", desenho conjunto dos arquitetos Frank Gehry e Vlado Milunić, inaugurado em 1996. Situado em um lote de esquina na cidade de Praga, República Tcheca, às margens do rio Moldavia, a obra partiu de um resgate simbólico baseado na "reconstrução" de uma antiga edificação eclética destruída durante bombardeios na Segunda Guerra Mundial. O controverso projeto baseia-se na torção dos planos das fachadas, projetando-se nos limites das calçadas. Seus pilares inclinados, em conjunto com a curvatura dos volumes, sugerem o movimento das massas. A estratégia analógica recaí-se na replicação dos alinhamentos das aberturas e na manutenção do gabarito local.



Fig.4.48: Frank Gehry - Casa Dançante (1996), Praga



Fig.4.49: Frank Gehry - Casa Dançante (1996), Praga

4.2.6. ECLOSÃO

O tropos da eclosão consiste na ereção de uma nova estrutura edilícia aflorada dentro dos limites da arquitetura co-visada. Esta relação proposta amiúde circunscreve-se à preservação do envoltório da arquitetura antiga, em especial suas fachadas, para erguer-se dentro destes limites uma nova edificação. Apesar de ser uma postura que promove um grande contraste em geral, estratégias hiperbólicas e hipossêmicas podem assimilar suas premissas.

Projeto icônico que popularizou o *tropos da eclosão* pode ser avaliado nas intervenções da *Opera Nouvel* de Lyon, França. Resultado de um concurso de arquitetura em 1986, a proposta vencedora foi idealizada pelo arquiteto francês Jean Nouvel. O projeto partiu da preservação apenas das fachadas e do foyer principal da Casa de Ópera neoclássica desenhada pelos arquitetos Antoine-Marie Chenavard e Jean-Marie Pollet, datada de 1831. O objetivo geral foi modernizar e ampliar a infraestrutura da ópera de Lyon de acordo com as novas exigências e demandas do público e das expressões artísticas contemporâneas. Assim, foi criado uma

grande estrutura abobadada que emerge da antiga ópera, duplicando sua escala vertical, com a criação de seis andares acima da estrutura original. Além da “cobertura” em abóboda, foram criados mais cinco pavimentos subterrâneos, somados aos sete níveis redivididos nos limites da estrutura da edificação original, totalizando uma expansão em dezoito andares. Apesar de sua expressão controversa, o desenho não deixa de cultivar uma composição de caráter classicista, com objetivo de promover uma solução integrativa em seus contornos, minimizando o impacto na criação dos pavimentos subsolos para evitar uma verticalização ainda mais impactante.



Fig.4.50: Jean Nouvel - Ópera de Lyon (1993), Lyon



Fig.4.51: Antiga Ópera de Lyon (séc.XIX)

A ampliação do Teatro *Alla Scala*, em Milão, retrata igualmente um importante projeto que se vale da estratégia da *eclosão*. Construído para substituir o antigo Teatro Regio Ducale, após seu incêndio em 1776, o projeto do arquiteto italiano Giuseppe Piermarini transformou-se em um dos principais palcos da música erudita europeia, em especial a ópera, desde sua inauguração em 1778. Embora emblemático, abrigando os maiores espetáculos da arte desde sua inauguração no século XVIII, as sucessivas transformações improvisadas inviabilizavam cada vez mais a execução de espetáculos modernos, onerando excessivamente os custos. Neste sentido, foi aventada a reestruturação radical da antiga ópera de Milão, delegando o projeto ao arquiteto suíço Mario Botta. Dos esboços apresentados à inauguração em 2004, sucedeu-se uma longa polêmica na Itália entre a população, as instituições de preservação patrimonial e os órgãos governamentais responsáveis. O principal ponto do debate se pautou na delicada decisão de destruir praticamente todas as áreas internas do teatro, preservando somente suas fachadas, o grande salão e a entrada original. No projeto, evidencia-se a presença de dois grandes volumes que nascem de uma das porções do antigo edifício. De um lado, uma geometria prismática, de linguagem límpida, que abriga a torre cênica; em outro, a mais controversa adição, um volume elíptico de dimensões menores para abrigar as salas de ensaios, as funções técnicas e de apoio. Uma restauração conservativa preservou a sala principal do grande teatro, com modificações sutis no conjunto. A remoção dos acréscimos incorporados ao longo de dois séculos foi outra diretriz polêmica do projeto. O projeto não se esconde diante do antigo edifício e, embora evidencie sua presença, objetiva ao menos em discurso não se impor em demasia. Através de seus elementos, como as aberturas e sulcos ritmados, a nova intervenção estabelece um diálogo entre a antiga e a nova arquitetura.



Fig.4.52: Mario Botta - Teatro Alla Scala (2004), Milão



Fig.4.53: Mario Botta - Teatro Alla Scala (2004), Milão

A Sede da União dos Arquitetos em Bucareste (Romênia) recorre igualmente ao *tropos* da *eclosão*, mas formulado a partir de premissas completamente distintas dos projetos anteriores. Erigido sobre os escombros de uma antiga residência em estilo eclético tipicamente francês do final do oitocentos, a edificação foi outrora, ao longo do século XX, sede de atividades do partido comunista na Romênia, abrigando igualmente a embaixada austro-húngara em Bucareste. Em 1989, este palacete foi vítima de um ataque e incêndio premeditado pelo exército romeno, que alegou que o local abrigava a realização de atividades terroristas. Durante toda a década de 1990 os escombros do edifício permaneceram abandonados, quando

a União dos Arquitetos da Romênia adquiriu o terreno para requalificação do local. Em vistas da ocorrência, foi delegado aos arquitetos romenos Dan Marin e Zeno Bogdănescu a tarefa de projetar a sede da instituição, apropriando-se dos escombros do antigo palacete, obra finalizada no ano de 2003. Neste projeto percebe-se a apropriação das ruínas, conjugando-as à nova edificação verticalizada em vidro que sedia a instituição responsável pela regulação do exercício das atividades de arquitetura na Romênia.



Fig.4.54: Dan Marin - Sede da União dos Arquitetos (2003), Bucareste



Fig.4.55: Fotografia antiga da edificação em Bucareste

Em propósito completamente distinto do projeto anterior, mas com resultado aparentemente similar, podemos mencionar igualmente o projeto para a sede da *Hearst Tower*, na ilha de Manhattan. Concebido pelo arquiteto britânico Norman Foster, finalizado em 2004, o arranha-céu de 46 andares ergue-se nos limites da histórica sede do império jornalístico do empresário William Randolph Hearst, projeto em estilo *Art Deco* que remonta a 1928, de autoria original do arquiteto Joseph Urban. Literalmente, apenas as fachadas foram preservadas no projeto do novo arranha céu, sendo demolida toda a estrutura original do antigo edifício. No entanto, esta apropriação foi quase que praticamente ignorada na análise do projeto pela crítica especializada, sendo aclamado centradamente pelas ousadias tecnológicas e aspectos considerados como sustentáveis que balizaram a construção do grande edifício.



Fig.4.56: Norman Foster- Hearst Tower (2004), Manhattan



Fig.4.57: Hearst Magazine (1928), Manhattan

4.2.7. ENCLAUSURAMENTO

Outro tropos bastante controverso é o enclausuramento. Seu princípio consiste na apropriação da edificação co-visada por uma estrutura maior capaz de abarcá-la em sua totalidade, criando-se uma nova atmosfera de abrigo para a obra, uma arquitetura dentro da arquitetura. Um dos precursores de tal lógica foi o arquiteto Buckminster Fuller com suas geodésicas monumentais, embora não visando propriamente arquiteturas históricas.



Fig.4.58: Buckminster Fuller - Pavilhão Exposição Mundial (1967), Montreal

Projeto icônico edificado na lógica do *enclausuramento* pode ser avistado na cidade de Melbourne (Austrália), no centro comercial *Melbourne Central Coops Shot Tower*. Concebido pelo renomado arquiteto metabolista japonês Kisho Kurokawa, construído entre os anos de 1986 e 1991, o projeto do centro comercial incorporou uma das únicas torres de produção de tiro do século XIX remanescentes na Austrália. Datada de 1889, a antiga estrutura industrial é formada por uma grande torre construída em tijolos. No projeto de Kisho Kurokawa, a torre foi enclausurada por uma grande estrutura cônica de vidro, uma das maiores edificadas no mundo. Embora listada como patrimônio australiano desde a década de 1970, a incorporação da torre como atração de *shopping* foi, contraditoriamente, a ação que promoveu de maneira mais efetiva a preservação da edificação industrial que representa um registro importante de um modo de fazer e uma das raras edificações industriais históricas preservadas na Austrália.



Fig.4.59: Kisho Kurokawa - Melbourne Central (1989), Melbourne



Fig.4.60: Kisho Kurokawa - Melbourne Central (1989), Melbourne

O projeto para a nova sede da *Fundación Sancho el Sabio* edificado na cidade de Vitoria-Gasteiz (Espanha), apresenta-se como um exemplo mais simples do *enclausuramento* arquitetural. A *Fundación Sancho el Sabio* é o maior centro de documentação da cultura basca na Espanha, responsável pela reunião de um acervo significativo composto por livros, fotografias e outros tipos de registros. O projeto para nova sede desta fundação apropriou-se de um antigo cemitério carmelita datado de 1905, caracterizado por seu estilo eclético que mescla traços românicos e neogóticos. A intervenção recente foi finalizada no ano de 2009, sendo concebida pelos arquitetos espanhóis Roberto Ercilla e Miguel Ángel Campo. Suas premissas basearam-se na reestruturação de todo o antigo cemitério para criar condições técnicas adequadas para o armazenamento e manutenção do acervo da fundação, com a ampliação da edificação a partir da expansão do subsolo e readequação de toda infraestrutura existente. Propondo uma linguagem contrastante entre o novo e antigo, arremataram o projeto com a intervenção de uma grande caixa prismática em vidro que literalmente enclausura a velha edificação. Essa solução apresenta uma dualidade perceptiva para o transeunte que, durante o dia, percebe uma edificação moderna minimalista em vidro e, a noite, desvela-se a antiga edificação neorromânica.



Fig.4.61: Roberto Ercilla e Miguel Ángel - Fundación Sancho el Sabio (2009), Vitoria-Gasteiz



Fig.4.62: Roberto Ercilla e Miguel Ángel - Fundación Sancho el Sabio (2009), Vitoria-Gasteiz

Projeto icônico que mescla, em determinado sentido, estratégias baseadas no *enclausuramento* e na *eclosão* arquitetural pode ser verificado na obra do Mercado de Santa Catarina, localizado no centro histórico de Barcelona. A intervenção foi concebida pelo arquiteto espanhol Enric Miralles e Benedetta Tagliabue em 1997 e finalizada somente oito anos depois. A proposta partiu da reestruturação completa do primeiro mercado coberto da cidade de Barcelona, edificação em austera linguagem neoclássica que apresentava na época grande inovação nas estruturas da cobertura fabricadas em ferro, projeto dos arquitetos catalães Josep Mas i Vila e Josep Buxareu, datado de 1848. Como em outros projetos analisados neste capítulo, a intervenção proposta visava conservar apenas as fachadas

externas do mercado, mas durante as obras foram encontrados vestígios arqueológicos de um antigo convento medieval que acabaram por modificar as pretensões iniciais. Em seu interior, e ao longo do perímetro exterior das fachadas, irrompem um conjunto de pilaretes em tubo de aço retorcido que sustentam uma imensa cobertura formada por paraboloides vedados em placas policromáticas, arranjo mosaico concebido pelo artista plástico e ceramista catalão Antoni Cumella, em remissão direta às obras de Antoni Gaudi em Barcelona.



Fig.4.63: Enric Miralles - Mercado de Santa Catarina (1997), Barcelona

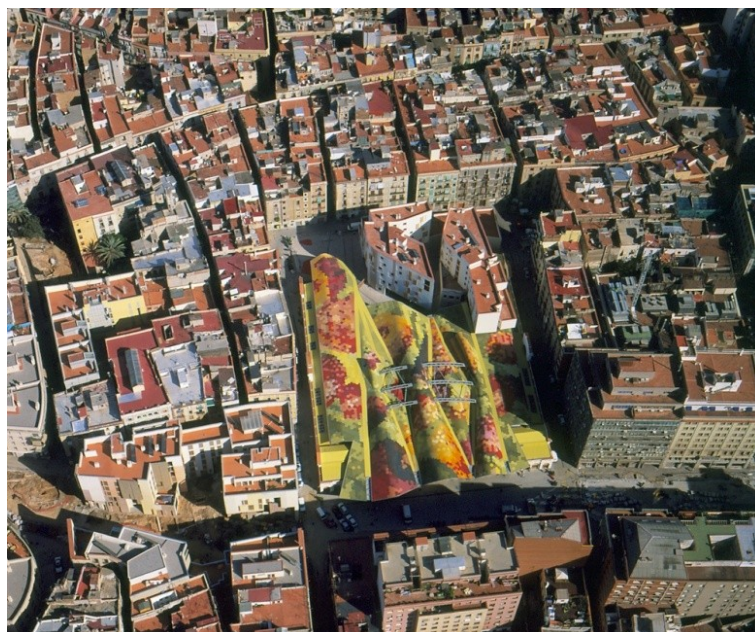


Fig.4.64: Enric Miralles - Mercado de Santa Catarina (1997), Barcelona



Fig.4.65: Antigo Mercado de Santa Catarina, Barcelona

4.2.8. HISTORICISMOS

As categorias que iremos analisar nos próximos tópicos versam sobre posturas projetuais denominadas comumente como “historicistas”, aparentemente contramajoritárias dentro do hodierno universo crítico da arquitetura. É interessante constatar a irônica inversão histórica que se concretiza com a consolidação da arquitetura modernista no início do século XX: a academia assimila em seu programa as “vanguardas” – artísticas e arquitetônicas – e, ironicamente, “expulsa do salão” o então academicismo classicista para a periferia do debate. Passados quase uma centúria das primeiras manifestações modernistas, mesmo avistando as inúmeras transformações no campo da arquitetura, as publicações especializadas prosseguem a vaticinar predominantemente em sua pauta um ideário balizado por um horizonte tipicamente “moderno”. Sem embargo, posturas ditas historicistas continuam como um fato concreto no panorama atual da arquitetura – assim como foram durante todo o século XX –, não podendo ser denegadas como objeto de análise dentro da reflexão crítica das academias. Ademais, uma parte significativa da produção contemporânea

pode ser considerada inclusive como uma versão moderna do historicismo, uma espécie de neo-modernismo; contudo, a mesma acidez crítica não costuma ser direcionadas a estas escolas com a mesma proporção que são às que remetem a outros períodos.

4.2.9. BRICOLAGEM

O que estamos a conceituar como "bricolagem", que por vezes pode ser considerado uma vertente "crítico-criativa" do historicismo, expõe-se como uma estratégia baseada na assimilação de linguagens arquiteturais do passado, todavia tratadas e interpretadas de maneira subversiva, refigurando a sintaxe histórica dentro de uma linguagem original contemporânea. A "bricolagem" consiste igualmente em uma contração temporal, no qual estilos e referências de tempos diversos convivem em uma única obra, sem compromisso com qualquer rigor filológico.

Um arquiteto polivalente que em inúmeras oportunidades concebeu projetos que traduzem com contundência o conceito de *bricolagem* é o catalão Ricardo Boffil. Apesar de controverso, uma das suas criações mais grandiloquentes foi o projeto para conceber um bairro de 36 hectares formado por mais de quatro mil habitações e um grande centro comercial na cidade de Montpellier, no sul da França. Considerado uma das obras icônicas do que é enquadrado geralmente como arquitetura pós-moderna, o projeto para o Bairro Antigone, iniciado em 1979, foi concebido para suprir uma demanda de habitação social, todavia articulado a um traçado bastante peculiar formado em torno de grandioso eixo monumental composto por edifícios que seguem a geometria dos jardins barrocos franceses. A

A linguagem do projeto surpreende, assimilando a gramática classicista a partir de elementos como colunatas, entablamentos e frontões de reminiscência greco-romana, mas subvertendo-os em um livre exercício de imaginação projetual, inclusive na utilização da industrialização e racionalização construtiva baseada na utilização de placas pré-moldadas em concreto. A intenção do projeto, ao menos verbalizada pelo arquiteto, seria integrar o novo bairro planejado ao entorno histórico da cidade de Montpellier, que possui um núcleo medieval que remonta ao século XII. O projeto conjuga paradoxalmente a linguagem classicista a um experimentalismo provocativo surrealista típico das vanguardas.



Fig.4.66: Ricardo Boffil - Urbanização Bairro Antigone (1979), Montpellier



Fig.4.67: Ricardo Boffil - Urbanização Bairro Antigone (1979), Montpellier

Um exemplo clássico que se utiliza de procedimentos de colagem, entremeado igualmente por citações e analogias, é o projeto de autoria dos arquitetos americanos Robert Venturi, Denise Scott Brown e John Rauch, o anexo para a *National Gallery* de Londres, concluído em 1991. Resultado de um concurso fechado realizado em 1986, o convite dos polêmicos arquitetos para projetarem a expansão de uma das mais importantes instituições de artes internacionais surgiu justamente como contraposição ao resultado de outro concurso anterior realizado em 1982, considerado excessivamente moderno pelos seus financiadores. Verifica-se um volume multifacetado que, em sua fachada principal, utiliza-se igualmente da estratégia trópica da *citação*, fazendo referências diretas às colunas e entablamentos do edifício principal adjacente projetado pelo arquiteto Williams Wilkins em 1838. Esse recurso ressoa com facilidade uma integração entre o antigo palácio e o anexo contemporâneo, todavia subvertendo o princípio compositivo, uma vez que as colunas são dispostas de maneira arritmada contrariando os preceitos ordenativos da arquitetura neoclássica. A fachada lateral, que conduz a um interstício para acesso ao edifício principal, é composta por uma pele de vidro sublinhando as escadas internas de acesso e, ao mesmo tempo, sua modernidade frente a edificação original. Na rua, a fachada oposta apresenta uma terceira solução composta por blocos de tijolos aparentes, contrariando os demais planos compositivos. No geral, o projeto expressa uma solução ambígua e provocativa, demonstrando de maneira concreta vários dos princípios teóricos críticos defendidos pelos arquitetos nas décadas anteriores, em especial nas obras hoje clássicas como “Complexidade e Contradição” e “Aprendendo com Las Vegas”. Nesse condão, por um lado, avalia-se uma provocação frontal ao senso dos especialistas, em especial de arquitetos e críticos; em via oposta, tal desabono se equilibra a partir do momento em que o projeto tenta contemplar a sensibilidade do público não especializado.



Fig.4.68: Robert Venturi - Anexo National Gallery (1991), Londres



Fig.4.69: Robert Venturi - Anexo National Gallery (1991), Londres

Os arquitetos e irmãos Robert e Leon Krier, naturais de Luxemburgo, recorrem à expressão historicista e com reconhecido embasamento teórico. Destacamos o projeto para o conjunto residencial *Artklass*, edificado na cidade de Bilbao, concluído no ano de 2001. Na verdade não existe um diálogo temporal entre a nova e velha arquitetura, visto se tratar de uma urbanização recente na região. A relação entre o novo e o antigo se concretiza, nesse sentido, na evocação das inúmeras reminiscências da própria Bilbao histórica e de um passado onírico inexistente. A obra apresenta-se como uma colagem de caráter dadaísta a partir das referências

históricas composta por inúmeras remissões ao imaginário que povoa o universo da arquitetura.



Fig.4.70: Robert Krier - Residencial Artklass (2001), Bilbao

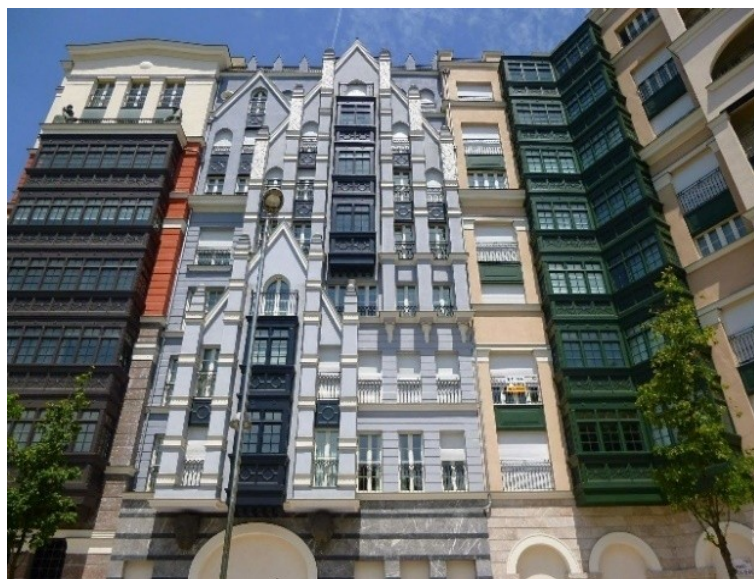


Fig.4.71: Robert Krier - Residencial Artklass (2001), Bilbao

4.2.10. REVIVALISMO

O "revivalismo" se caracteriza pelo resgate de uma tradição arquitetônica pretérita, em geral dentro de preceitos históricos filológicos mais rigorosos. É igualmente idealizado no enquadramento de princípios compositivos, afastando-se de qualquer pendor para o

experimentalismo. Não se trata de recair na adjetivação pejorativa que tratam tais expressões como cópia e/ou reprodução, mas de exercer a criação arquitetural dentro do universo fomentado por certos princípios de caráter classicista, como ordem, proporção, equilíbrio, harmonia, composição, gramática e sintaxe iconográfica. Em determinadas situações, resgatam inclusive a tradição que remonta à tratadística e, ao que se constata, nunca foi efetivamente abolida.

Nos Estados Unidos a tendência do *revivalismo* é bastante difundida, assimilada sem os mesmos preconceitos que foram sendo fomentados com a predominância do ideário modernista firmado dentro das instituições de ensino de arquitetura, principalmente na Europa continental. O projeto para a capela do campus universitário da *Thomas Aquinas College*, localizada na cidade de Santa Paula, Califórnia, foi elaborado a partir da aplicação de princípios que fundamentam a gramática da tradição da arquitetura pós-renascentista. Concebido pelo arquiteto e teórico americano Duncan Stroik, concluído em 2009, o desenho da capela é baseado nas igrejas que se edificaram no período de colonização do continente americano, com traços simplificados da arquitetura de missões típicas dos séculos XVI e XVII. Vislumbra-se uma arquitetura que intenciona retomar com sobriedade elementos históricos da tradição, baseado em estruturas compositivas arquetípicas. No projeto verificamos o destaque do frontão clássico com ornamentação parcimoniosa, arrematado com volutas curvas tipicamente barrocas, presença de óculo central lobulado, trabalho de contra-vergas nas aberturas das portas e janelas, torre sineira única e assimétrica, cúpula de coroamento na região do altar e um trabalho de ordens simplificado de feições renascentista.



Fig.4.72: Duncan Stroik - Thomas Aquinas College (2009), Santa Paula



Fig.4.73: Duncan Stroik - Thomas Aquinas College (2009), Santa Paula

Outro projeto icônico que conjuga paradoxalmente uma abordagem historicista crítica e igualmente romântica pode ser verificado no anexo de ampliação do *Banco de España*, em Madrid, concebido pelo renomado arquiteto espanhol Rafael Moneo. Após ampliações ao longo do século XIX e XX, o *Banco de España* ocupava quase a totalidade de um quarteirão urbano em Madrid. Sua complementação final, porém, era impedida justamente pela presença de uma edificação localizada em um ponto nobre da quadra, a esquina era ocupada pelo Palácio de Lorite, edificação vertical em estilo eclético datada de 1924. Pouco tempo após a aquisição deste edifício pelo *Banco de España*, a instituição promoveu um concurso fechado

de arquitetura no ano de 1978, visando justamente a proposição de um novo edifício para ocupar o espaço do Palácio Lorite que deveria ser demolido segundo as premissas dos patrocinadores. A proposta vencedora foi concebida pelo arquiteto Rafael Moneo, sendo que seu conceito partiu da complementação da arquitetura do terreno de esquina, dando continuidade à arquitetura predominante da sede do *Banco de España*, com o intuito de reforçar sua unidade estilística. Embora o concurso tenha sido realizado em 1978, apenas no ano de 2006 a proposta de Rafael Moneo foi efetivamente concluída, visto que nesse ínterim foram realizadas inúmeras medidas para revogar o tombamento do Palácio Lorite que impedia sua demolição, autorizada somente em 1997. Apesar da violência imposta pela demolição desnecessária, a proposta de Rafael Moneo foi celebrada pela crítica especializada, principalmente pela releitura da arquitetura neoclássica. A dualidade do projeto demonstra-se nas possibilidades de leitura que suscita: de longe, a ampliação apresenta-se como continuidade literal da arquitetura neoclássica do banco; ao aproximar-se, porém, o transeunte pode confirmar facilmente a atualidade da intervenção através da linguagem dos ornatos em expressão tipicamente moderna.



Fig.4.74: Rafael Moneo - Anexo Banco de España (2006), Madrid



Fig.4.75: Banco de España



Fig.4.76: Detalhes Banco de España

As arquiteturas de inúmeras culturas que poderiam ser denominadas como "não ocidentais", embora praticamente excluídas do conjunto da pesquisa, apontam em certos contextos para a permanência de técnicas vernaculares e a continuidade de linguagens históricas seculares. Estas expressões não são, a rigor, manifestações revivalistas mas, ao contrário, apresentam-se como um certo "vivalismo", uma vez que são linguagens e técnicas vivas e genuínas nestes

contextos culturais, a exemplo da arquitetura islâmica. É um campo abrangente e rico em expressões que necessitaria por si de uma pesquisa específica em uma direção que geralmente é ignorada pela historiografia da arquitetura, eminentemente eurocêntrica. Como breve exemplo – alertando que se trata de um vasto universo – apresentamos um projeto recente concluído no ano de 2015, a Mesquita de Houghton. Localizada na capital Joanesburgo, África do Sul, a mesquita foi edificada com técnicas vernaculares em tijolos cerâmicos compondo as várias abóbodas semi-abertas que ventilam internamente os ambientes. De autoria de Abdel-Wahed El-Wakil – discípulo de Hassan Fathy –, o arquiteto egípcio é uma referência da arquitetura islâmica contemporânea, laureado inclusive com o *Driehaus Architecture Prize*, prêmio dedicado à corrente historicista da arquitetura contemporânea, uma abertura contramajoritária e contraposição direta ao *Pritzker Architecture Prize*.



Fig.4.77: Abdel-Wahed El-Wakil - Mesquita de Houghton (2015), Joanesburgo

4.2.11. RECONSTRUÇÃO

O tropos da "reconstrução" apresenta-se contemporaneamente como uma postura bastante controversa na tradução da relação simbólica entre presente e o passado. No entanto, a recorrência da reconstrução, com rigor filológico construtivo ou não, percorre a história da arquitetura com exemplos notáveis como o Campanário da Catedral de São Marcos em Veneza, totalmente reconstruído em 1912. O espírito da reconstrução não se circunscreve ao passado remoto, sendo averiguados inúmeros exemplos concretos nas últimas décadas.



Fig.4.78: Reconstrução Campanário de São Marcos (1912), Veneza

A Catedral de Nossa Senhora de Kazan, em Moscou, é um exemplo notável de reconstrução filológica recente, concluída no ano de 1996. A igreja original data aproximadamente de 1636 e foi erigida em comemoração à expulsão dos poloneses da Rússia. A Catedral de Kazan está localizada na Praça Vermelha, um dos espaços simbólicos mais representativos de Moscou,

local que congrega importantes marcos históricos da arquitetura russa como a Catedral de São Basílio, o Museu Histórico do Estado, a galeria comercial GUM, além das muralhas do Kremlin que remontam ao século XII. Em 1936, a Catedral de Kazan foi completamente demolida sob ordem do governo soviético, com o objetivo de apagar símbolos que remetesse ao poder religioso czarista. Após a queda do regime em 1989, houve um movimento pela reconstrução da antiga catedral. A pesquisa histórica filológica foi coordenada pelo arquiteto russo Oleg Zhurin, que empreendeu um trabalho de resgate baseado no estudo de documentos como plantas e registros fotográficos da arquitetura original.



Fig.4.79: Oleg Zhurin - Reconstrução Catedral de Kazan (1996), Moscou

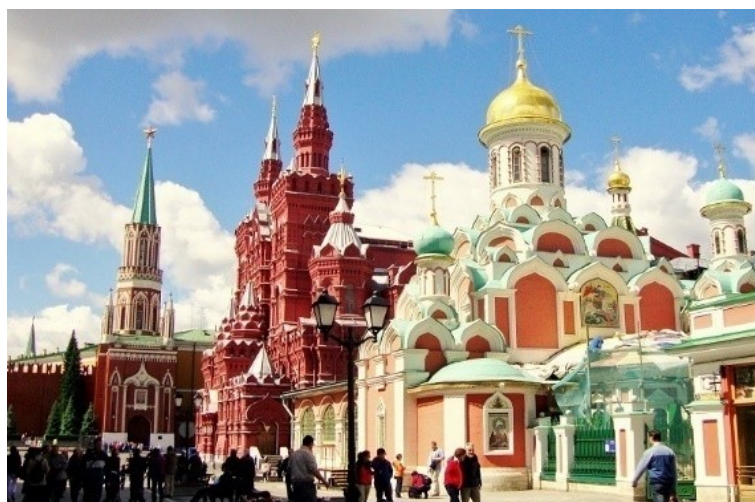


Fig.4.80: Oleg Zhurin – Reconstrução Catedral de Kazan (1996), Moscou

A obra de *reconstrução* mais representativa em evidência atualmente pode ser verificada na edificação do *Stadtschloss* em Berlim. Residência dos reis da Prússia desde 1701, o antigo castelo, que tomou sua forma barroca nos desenhos do arquiteto alemão Andreas Schlüter, abrigou posteriormente a monarquia germânica até sua queda nas primeiras décadas do século XX. Bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial, suas ruínas foram demolidas em 1950. Em seu local foi erguido o Palácio da República para abrigar o parlamento da RDA, conhecido como Câmara do Povo (*Volkshammer*). A nova edificação foi projetada pelo arquiteto modernista Heinz Graffunder, inaugurada no ano de 1976. Com a reunificação da Alemanha em 1990, iniciou-se um movimento que pregava a demolição do Palácio da República e reconstrução do antigo *Stadtschloss*. No ano de 2003, o Parlamento Alemão autorizou a demolição e o início da reconstrução do Palácio, encarada com protesto por uma parcela da população, mas celebrado por outra. A demolição, no entanto, consumou-se apenas no ano de 2009, concomitante ao início da reconstrução do *Stadtschloss*, não finalizado até a presente data.



Fig.4.81: Stadtschloss (Séc. XVIII), Berlim



Fig.4.82: Heinz Graffunder - Volkshammer "Congresso do Povo" (1976), Berlim



Fig.4.83: Reconstrução Stadtschloss (~2019), Berlim

O ímpeto da *reconstrução* não é somente direcionado ao patrimônio arquitetônico anterior ao século XIX. O aclamado Pavilhão Alemão para a Feira Mundial de Barcelona de 1929, de Mies van der Rohe, foi projetado como construção efêmera para a exposição internacional, desmontado após o encerramento do evento. Apesar disso, transformou-se em objeto de culto nas décadas seguintes, considerado como um dos ícones mais representativos do modernismo originário. Em 1983, a Fundação Mies van der Rohe iniciou o projeto para resgate da obra e reconstrução do pavilhão. Foi empreendido um trabalho minucioso para a reconstrução “exata” da obra, coordenado pelo arquiteto, historiador e crítico catalão Ignasi de Solà-

Morales. Do corte das pedras ao desenho dos veios dos diferentes mármore, passando pelos caixilhos das esquadrias, o perfil dos famosos pilares metálicos em cruz e vegetação circundante, cada um dos elementos foi objeto de uma rigorosa pesquisa histórico-filológica, com a intenção de resgatar a maior parte dos detalhes da obra original que ainda se constitui como um dos paradigmas de referência para a história da arquitetura.



Fig.4.84: Ignasi de Solà-morales - Reconstrução Pavilhão Mies (1984), Barcelona

Outro exemplo de reconstrução da arquitetura moderna pode ser verificado na icônica obra do Café de Unie de 1925, projeto do arquiteto holandês Jacobus Johannes Pieter, conhecido como Oud. Trata-se de um dos exemplares mais representativos da arquitetura neoplasticista do *De Stijl*, embora contraditoriamente o arquiteto não participasse efetivamente do movimento. A edificação original localizava-se no espaço entre duas edificações ecléticas imponentes do século XIX, promovendo um contraste bastante questionado na época e um dos primeiros exemplos ilustrativos da trópica do contraste contextual. O Café original foi destruído durante o bombardeio de 1940 a Roterdã. Quase cinquenta anos após sua demolição, em um período no qual a obra já havia sido "sacralizada" pela historiografia como um dos principais exemplares da vanguarda modernista do início do século, o Café de Unie

foi reconstruído com objetivos turísticos. A reconstrução conduzida pelo arquiteto holandês Carel Weber apenas reproduz a fachada desenhada por Oud e curiosamente está localizada em outra quadra distinta da original.



Fig.4.85: Oud - Café De Unie (1925), Roterdã

4.2.12. APROPRIAÇÃO

Como contraponto à reconstrução, temos a igualmente polêmica estratégia trópica da "reabilitação" ou "apropriação", seja de ruínas ou sítios arqueológicos. Impõe-se como uma postura eminentemente anti-ruskiana e anti-reconstrucionista, que estabelece a poética entre os vestígios arquitetônicos a partir de sua apropriação integrativa como expressão da relação entre o passado e o presente. Seu propósito transita em uma dupla condição: a preservação propriamente, visando estabelecer condições adequadas para o prolongamento da sobrevivida material das ruínas; a reabilitação para o uso funcional, com o objetivo de fomentar a visitação e/ou a criação de espaços para usos concretos. A apropriação de ruínas por vezes é

enquadrada dentro do que se denomina contemporaneamente como restauro crítico-criativo, que visa contrapor-se a posturas reconstrutivas histórico-filológicas.

Provavelmente um dos projetos de apropriação e reabilitação de ruínas mais paradigmáticos da história da arquitetura e do restauro, que praticamente inaugura o que posteriormente foi conceituado como "restauro crítico-criativo", é o Museu Cívico de Castelvecchio em Verona. No decorrer da Segunda Guerra o velho castelo do século XIV foi fortemente danificado pelos ataques e bombardeios à cidade italiana. Uma década após o término da guerra, mais precisamente em 1957, foi delegado ao arquiteto italiano Carlos Scarpa a incumbência pelo projeto de restauro e reabilitação do castelo para abrigar o museu de artes e escultura. Ao invés de reconstruir as partes danificadas, foi proposto uma série de intervenções que distinguem de maneira bastante contrastante e didática a velha arquitetura das novas estruturas. A maioria dos novos elementos como escadas, passarelas, portas, recuperação dos telhados, explicitam o desenho criado livremente pelo arquiteto, sem nenhuma relação efetiva com a estrutura original do castelo. Da mesma forma, os materiais utilizados explicitam a contemporaneidade da intervenção, como o uso do concreto armado e do aço, enfatizando o sentido de contraste entre a velha e a nova arquitetura. A obra de intervenção durou sete anos, sendo inaugurada no ano de 1964.



Fig.4.86: Carlos Scarpa - Museu Castelvecchio (1957-1964), Verona



Fig.4.87: Carlos Scarpa - Museu Castelvecchio (1957-1964), Verona

Outro projeto paradigmático que celebra uma vertente criativa dentro do campo conservador da restauração pode ser observado nas intervenções para reabilitação do Castelo de Koldinghus, situado na cidade de na cidade de Kolding, Dinamarca. As primeiras construções da fortaleza de Kolding remontam ao século XIII, servindo de residência real à capela para cultos religiosos ao longo dos tempos. No ano de 1808 o castelo foi queimado durante os conflitos napoleônicos, que se estenderam aos territórios da Dinamarca, permanecendo em ruínas durante praticamente todo o século XIX e XX. Apesar dos impulsos para reconstrução integral do castelo, apenas em 1972 iniciou-se de forma coordenada e efetiva a restauração de

Kolding, que prosseguiu por mais de 20 anos. Para elaboração e coordenação do processo foram selecionados os arquitetos vinculados à cadeira de restauração da Escola de Aarhus, o casal de arquitetos Inger e Johannes Exner. A proposta partiu da reabilitação das ruínas em uma poética livre, com intervenções sugestivas que evocam possíveis traços e espacialidades do castelo medieval. Materiais destacadamente contemporâneos, visando diferenciar didaticamente as intervenções, dialogam com as ruínas e permitem ao visitante vislumbrar estes vestígios originais. O trabalho minucioso de recomposição perdurou por duas décadas e foi finalizado somente no ano de 1994, data de sua inauguração para acesso ao público.



Fig.4.88: Inger e Johannes Exner - Castelo de Koldinghus (1972-1994), Kolding



Fig.4.89: Ruínas do Castelo de Koldinghus antes da intervenção



Fig.4.90: Inger e Johannes Exner - Castelo de Koldinghus (1972-1994), Kolding



Fig.4.91: Inger e Johannes Exner - Castelo de Koldinghus (1972-1994), Kolding

Partindo de uma postura mais austera, averiguamos outro projeto que se fundamenta na apropriação de ruínas: o Museu de Kolumba, localizado na cidade alemã de *Köln* (Colônia). Em meio aos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, restaram poucos vestígios da catedral gótica-românica que foi o centro das atividades religiosas da cidade desde o medievo. Entre 1947 e 1950, ao cessar da guerra, foram edificadas intervenções que visaram abrigar os vestígios que permaneceram íntegros após os ataques, em especial a pequena capela moderna projetada pelo arquiteto alemão Gottfried Böhm, uma estrutura em concreto aparente e vitral

policromado elaborado pelo artista plástico Ludwig Gies. Nos anos 2000, a arquidiocese da cidade promoveu um concurso fechado para requalificação do local e criação de uma nova sede para o Museu de Arte Sacra. A proposta do arquiteto suíço Peter Zumthor foi selecionada, sendo concluída no ano de 2007. A nova arquitetura incorpora uma grande parte das ruínas góticas remanescentes aos planos de fachada minimalista composto em pedra calcária branca, além de impor a demolição de todas as intervenções circundantes modernas. Somente foi preservada a pequena capela projetada por Gottfried Böhm, assimilada ao interior do museu, recorrendo à estratégia de *enclausuramento*, trópico anteriormente discutido.



Fig.4.92: Peter Zumthor - Museu de Kolumba (2007), Köln



Fig.4.93: Peter Zumthor - Museu de Kolumba e Capela (2007), Köln



Fig.4.94: Gottfried Böhm - Capela (1950), Köln



Fig.4.95: Colônia após bombardeios

A reabilitação das ruínas do Castelo de Garcimuñoz, na pequena cidade espanhola de Cuenca, aponta para uma direção diametralmente oposta à intervenção de Peter Zumthor, em impulso criativo de verve expressionista. Concluído no ano de 2013, o projeto de autoria da arquiteta espanhola Izaskun Chinchilla promoveu várias intervenções no castelo medieval, baseado principalmente em premissas conservativas, como a estabilização de determinados elementos das ruínas, bem como a criação de elementos de acesso para visitação e reabilitação do local

para uso público, com o objetivo de viabilizar a sustentabilidade econômica para a manutenção do bem histórico. Toda a intervenção é composta por estruturas metálicas retorcidas e transparências policromadas, em uma pujança bastante expressiva que contrasta com a sobriedade das ruínas medievais. Apesar da aparente intrusividade, a intervenção foi projetada com o objetivo de ser completamente desmontável, apreciando o princípio do restauro moderno baseado na *reversibilidade*.



Fig.4.96: Izaskun Chinchilla - Castelo de Garcimuñoz (2013), Cuenca

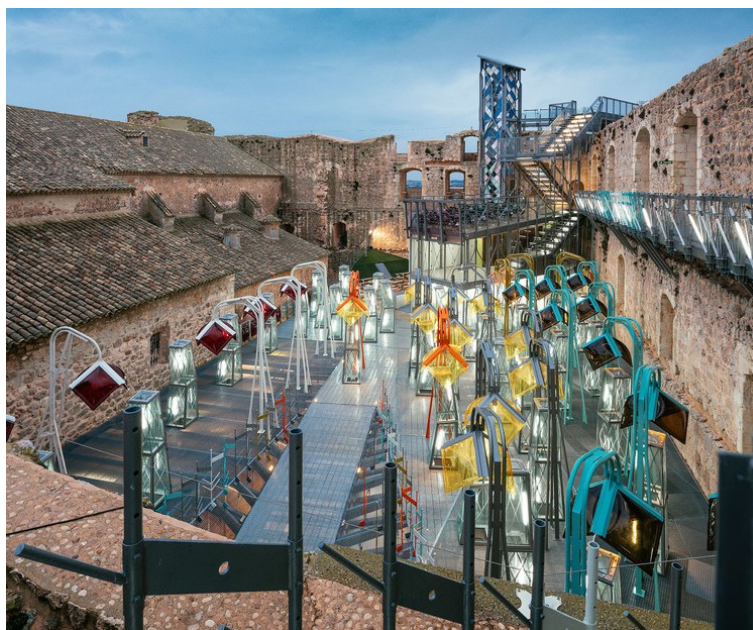


Fig.4.97: Izaskun Chinchilla - Castelo de Garcimuñoz (2013), Cuenca



Fig.4.98: Izaskun Chinchilla - Castelo de Garcimuñoz (2013), Cuenca

4.2.13. AMBIGUIDADE

A ambiguidade traduz-se na estratégia trópica cujo objetivo é suscitar ao mesmo tempo sentidos múltiplos, por vezes antagônicos entre si. Em determinados projetos, podemos perceber a conciliação entre expressões hiperbólicas e hipossêmicas em uma mesma intervenção arquitetural.

Um projeto bastante instigante que evoca um sentido dual pode ser avaliado na obra de requalificação da Fundação *Pathé*, em Paris. Concebido pelo arquiteto italiano Renzo Piano, finalizado em 2014, o projeto foi elaborado para ampliar a infraestrutura da fundação *Jerôme Seydoux-Pathé*, instituição responsável pela preservação de acervo relacionado à cinematografia. A intervenção proposta por Renzo Piano insere-se entre um antigo teatro sediado em uma edificação romântica do século XIX. Do ponto de vista do observador externo, o anexo proposto acaba por unificar quase que naturalmente a inter-relação entre as edificações vizinhas. Dentro de uma linha de composição tipicamente classicista, o projeto propõe um coroamento, com uma aparente cúpula no eixo de simetria ocasionalmente criado

pela pequena edificação romântica inserida entre outras duas edificações adjacentes. Internamente, porém, esse aparente recato se subverte, desdobrando-se em uma estrutura orgânica que se aproveita do vazio central criado pela disposição do conjunto edilício na quadra urbana, promovendo uma integração entre os distintos prédios que sediam a fundação.



Fig.4.99: Renzo Piano - Anexo Fundação Pathé (2014), Paris



Fig.4.100: Renzo Piano - Anexo Fundação Pathé (2014), Paris

A ampliação do Palácio do *Reichstag* em Berlim, projeto do arquiteto inglês Norman Foster, propôs, duas décadas antes da *Pathé Foundation*, igualmente intervenção de caráter dual. Resultado de um concurso fechado de arquitetura promovido em 1992, o objetivo do projeto era empreender a reconstrução e ampliação do edifício do século XIX, com vistas a transferência do parlamento alemão da cidade de Bonn para Berlim. O imponente Palácio do *Reichstag*, em estilo neoclássico, foi concebido pelo arquiteto alemão Paul Wallot por volta de 1897, projetado justamente para abrigar o parlamento na época. Todavia, durante o terceiro *Reich*, o palácio foi incendiado e, desde o período, ficou abandonado. Somente na década de 1960 a edificação foi objeto de restauração parcial, sendo que a antiga cúpula destruída não foi novamente reconstruída. Entretanto, somente nos anos noventa empreendeu-se a transferência efetiva do parlamento alemão para a antiga sede. Uma das intervenções mais visíveis deste projeto é a criação de um grande domo em vidro que remete livremente à velha cúpula do projeto original. Esta estrutura, porém, não resgata o antigo desenho, apresentando-se como uma sofisticada intervenção contemporânea em vidro que abriga o espaço para visitação pública que possibilita a visualização e acompanhamento das atividades do salão do parlamento. Se para o observador externo, a inserção proposta por Norman Foster resgata o princípio compositivo classicista da edificação original, seu interior, porém, propõe um contraste radical coadunado à linguagem típicas das vertentes tecnológicas contemporâneas.



Fig.4.101: Norman Foster - Reichstag (1992), Berlim



Fig.4.102: Reichstag antes da demolição da cúpula



Fig.4.103: Norman Foster - Reichstag (1992), Berlim

Distinto das poéticas anteriores, o projeto para expansão do *Fouquet's Barrière Hotel*, localizado na *Champs Elysées* em Paris, recorre a uma expressão dualista que conjuga uma remissão à sede histórica do hotel de luxo, amalgamado com uma explícita abordagem de caráter contemporâneo, podendo inclusive enquadrar-se nos trópicos anteriormente analisados como a *citação*, *analogia* e *bricolagem*. Concluído em 2006, o projeto foi concebido pelo atelier do arquiteto francês Edouard François. A dualidade do projeto traduz-se na assimilação da linguagem eclética da edificação original do século XIX, conjugada à criação de componentes industriais e abordagens expressivas tipicamente contemporâneas. A fachada da expansão projetada pelo arquiteto reproduz os ornatos, aberturas, coberturas e lucernas da sede original, em uma edificação típica dos boulevares de Haussmann. Todos esses elementos,

contudo, são reproduzidos a partir da composição de inúmeros painéis de concreto pré-moldados. Estes painéis são dispostos em módulos em formato desiguais, explicitando a contemporaneidade da edificação. Da mesma forma, os planos da fachada são entrecortados por várias aberturas em vidro dispostas de forma aparentemente aleatórias que rompem com o ordenamento típico da arquitetura de feição classicista.



Fig.4.104: Edouard François - Fouquet's Barrière Hotel (2006), Paris



Fig.4.105: Edouard François - Fouquet's Barrière Hotel (2006), Paris

Um projeto bastante inusitado que amalgama solução “historicista” com uma abordagem provocativa pode ser vislumbrado no projeto para o anexo do *Palazzo Benini*, edificado na comuna de Campi Bisenzio, Itália. Concebido pelo arquiteto e reconhecido teórico da restauração italiano, Marco Dezzi Bardeschi, a obra contemplava inicialmente a restauração integral do *Palazzo Benini*, visando recuperar a antiga edificação residencial para transformá-la na sede da Câmara Municipal de Campi Bisenzio. No entanto, para contemplar todo o programa, o arquiteto propôs um anexo para sediar a sala principal do Conselho Municipal. Este novo espaço é composto por uma edificação que emerge do perímetro do antigo *pallazzo*, sustentado por uma estrutura em aço treliçado que eleva o novo volume, fazendo uso do *tropos* da *eclosão*. A arquitetura deste anexo é composta por uma estrutura em blocos cerâmicos de dupla tonalidade, com caráter que remete às antigas fábricas do século XIX, sem correlação direta com a arquitetura do local. Reforçando o caráter surrealista da edificação, o volume é disposto de maneira inclinada, gerando uma instabilidade perceptiva da massa que aparenta flutuar sobre a velha edificação. A abordagem pouco ortodoxa gerou bastante polêmica entre a comunidade, sendo de difícil assimilação para a expectativa média do público não afeito às experimentações mais radicais da vanguarda arquitetural.



Fig.4.106: Marco Dezzi Bardeschi - Ampliação Palazzo Benini (1993), Campi Bisenzio



Fig.4.107: Marco Dezzi Bardeschi - Ampliação Palazzo Benini (1993), Campi Bisenzio

PARTE III

“O contemporâneo é o intempestivo”

Roland Barthes

CAPITULO V DA HISTÓRIA AO RELATIVISMO HISTÓRICO

“O homem é o criador dos valores, mas esquece sua própria criação e vê neles algo de ‘transcendente’, de ‘eterno’, ‘verdadeiro’, quando os valores não são mais do que algo humano, demasiado humano”

Friedrich Nietzsche

5.1. RITORNELLO

Se no tomo anterior deparamo-nos com a pluralidade, a contradição e conflito de perspectivas projetuais no campo de interseção entre arquitetura e patrimônio, é fundamental a compreensão de que esse ímpeto agonístico é uma pulsão da própria deflagração do espírito histórico. A emancipação da consciência histórica no século XIX expõe, por conseguinte, uma aporia incontornável: a sistematização da história como conhecimento pretensamente "objetivante" provocou gradativamente o questionamento da autoridade da tradição e das formas aparentemente cristalizadas da cultura, induzindo à percepção de um crescente relativismo:

A consciência moderna assume — precisamente como “consciência histórica” — uma posição reflexiva com relação a tudo que lhe é transmitido pela tradição. A consciência histórica já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativos que lhe são próprios.¹

Mas antes de evocar o lugar comum do ímpeto racionalizador moderno, contraposto às formas tradicionais de cultura, é necessário pontuar a própria modernidade do conceito de *tradição*. Como observa com bastante acuidade Jacques Rancière: “Aqueles que exaltam ou denunciam a ‘tradição do novo’ de fato esquecem que tem por exato complemento a “novidade da tradição”.² Certamente, a problematização sobre a *tradição* e, por consequência, seu desenvolvimento teórico conceitual, somente foi postulado contraditoriamente em um

¹ GADAMER, op. cit., p.18-19.

² RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 36.

contexto de afastamento crítico analítico moderno vislumbrado lentamente com alguma visibilidade a partir do século XIX.

Retornamos, assim, em uma estrutura "cíclica", ao cenário do *oitocentos* para revisitar como, no interior do chamado "século da história", verificam-se as premissas críticas para dissolução da própria história e sua compreensão efetiva como alteridade, aprofundando esta subtese a partir da análise em especial de três eminentes autores que elaboraram importantes reflexões neste contexto. Tratam-se dos primeiros impulsos para suspensão de uma perspectiva unitária e metafísica sobre os fundamentos da cultura e da história, contraditoriamente no mesmo passo em que se formularam os primeiros arrazoados sobre o conceito de "tradição" e "preservação".³ Temos, como desfecho desta investigação, dois contramovimentos que se complementam frente à colocação do problema da *diferença* que fundamentam o conjunto das inquietações propugnadas. Por um lado, em um sentido diacrônico, a explicitação da *diferença* do *devir-tempo* suscitada pela história, episteme fundamental para a percepção do heterogêneo no tempo – como será discorrido na sequência. Por outro, no capítulo final, vislumbra-se a *diferença* do *devir-espaço* verificada no instante sincrônico, a pluralidade de mundos pulsantes no átimo do presente.

5.2. A TEORIA AXIOLÓGICA DE ALOIS RIEGL

O historiador vienense Alois Riegl (1858-1905) é provavelmente um dos primeiros teóricos das artes e da arquitetura a esboçar uma reflexão estruturada em premissas propriamente sócio-históricas e axiológicas, afastando, sob determinada perspectiva, os pressupostos

³ A genealogia da "cultura patrimonial", da valorização do passado e da tradição, foi objeto de análise da primeira parte desta tese. Ver: **Capítulo I - A Centúria da História e o Pensamento Memorial.**

metafísicos⁴ que caracterizaram tais narrativas até o século XIX. Em breve, mas paradigmático ensaio elaborado no ano de 1903, na circunstância de sua presidência frente à Comissão de Monumentos Históricos – instituição responsável pela política de conservação dos monumentos na Áustria à época –, vislumbramos uma teoria que poderíamos afirmar que impulsionou uma verdadeira virada analítica direcionada ao escrutínio dos monumentos. Um dos grandes méritos de sua abordagem foi abandonar a perspectiva transcendental que atribui às artes um valor absoluto. Esta ruptura, contrapondo-se à *episteme* então vigente, baseia-se na abrangência de duas dimensões centrais: a primeira de ordem histórica, na constatação que as expressões culturais são condicionadas temporalmente; a segunda, de cariz axiológico, compreendendo que os valores atribuídos aos objetos de culto são plasmados inexoravelmente pelas circunstâncias histórico-sociais nas quais estão inseridos, desdobrando-se na constatação que existem aporias e notáveis conflitos de hierarquias valorativas cultivados pelo público em relação às artes e aos monumentos.

⁴ Por metafísica entendemos a acepção clássica sintetizada por Habermas, fulcrada na questão do ser do ente: “Apesar de todas as divergências entre Platão e Aristóteles, todo pensamento metafísico parte, no séquito de Parmênides, da questão do ser do ente e, desse ponto de vista, é ontológico. O verdadeiro conhecimento se move na direção do universal, imutável e necessário, no sentido mais restrito da palavra. Independentemente de ele ser encarado segundo o exemplo da Matemática como intuição e anamnese ou, segundo o exemplo da Lógica, como reflexão e discurso – são as próprias estruturas do ente que se refletem na busca do conhecimento. Como é sabido, resultam do ceticismo inerente a esta primazia do ser sobre o pensamento, e do peso próprio da reflexão sobre questões que se prendem com o método, motivos importantes que pesaram na passagem do pensamento ontológico para o mentalismo. A auto-relação do sujeito cognoscente franqueia o acesso a uma esfera interior de representações, singularmente certa, que nos pertence inteiramente, e que precede o mundo dos objetos representados. *A metafísica tinha-se apresentado como a ciência de tudo que é universal, imutável e necessário*; ora o único equivalente que ainda consegue arranjar consiste numa teoria da consciência que fixa as condições subjetivas necessárias à objetividade dos juízos sintéticos *a priori* de caráter universal”. Cf. HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico**. Coimbra: Livraria Almedina, 2004, p.39-40, grifo do autor. No mesmo sentido, o filósofo italiano Franco Volpi elabora a seguinte síntese: “[...] a primeira definição da estrutura da metafísica é dada pelo pensamento grego, particularmente por Parmênides, o primeiro a formular o princípio de não-contradição em seu valor ontológico. Dizendo que o ser é e não pode não ser, e que o não-ser não é e não pode ser, ele estabelece o princípio – que Bontandi adota – segundo o qual o ser não pode nem poderá ser contaminado pelo não ser. Rigorosamente dentro desse princípio, a realidade do devir que experiência imediata nos atesta, e que ora é e ora não é, mostra-se contraditória. O devir apresenta-se como o ser cuja realidade está mesclada com o não-ser. Como, porém, a contradição é inaceitável, urge então pensar que o ser do devir, que aparece limitado pelo não-ser, não esgota a totalidade do ser. Por uma ‘inferência meta-empírica’, deve-se pensar, então, na realidade incontraditória de um ser absoluto, não limitado pelo vir-a-ser. É a realidade do ser divino”. Cf. VOLPI, Franco. **O Niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p.124.

Alois Riegl compreende que a força da narrativa canônica das artes iniciada no *quattrocento*, edificada na celebração da antiguidade greco-romana como valor eterno, absoluto e universal, tem sua autoridade abalada justamente a partir do desenvolvimento do historicismo do século XIX:

Desde a Renascença [...] quando o valor histórico foi reconhecido pela primeira vez, até o século XIX, prevaleceu entre os artistas a tese de que existia um cânone artístico intangível, um ideal artístico objetivo e absoluto, um propósito final em parte inacessível. E a Antiguidade havia se aproximado tanto desse cânone que algumas de suas criações representavam mesmo esse ideal. O século XIX aboliu, definitivamente, esse privilégio cedido à antiguidade e reconheceu a quase todos os períodos da arte suas especificidades. No entanto, não abandonou a crença no ideal artístico objetivo. *Foi o início do século XX que extraiu as consequências necessárias da ideia de desenvolvimento histórico e deu toda a criação artística do passado por revolucionária e, portanto, inteiramente destituída de autoridade canônica.*⁵

A arte não poderia ser mais compreendida como fenômeno imantado em aura sacralizada, tampouco como ideal etéreo a ser perseguido. É a sistematização da pesquisa historiográfica no século XIX, ainda positivada, que irá fomentar a percepção na qual as expressões das artes e das arquiteturas são um complexo que reflete a mentalidade e as necessidades práticas e simbólicas de determinada cultura temporalmente localizada. Não obstante, como destaca Riegl, os frutos deste movimento de notável relevo historiográfico serão compreendidos em sua radicalidade somente no início do século XX, deslindando na compreensão da relatividade dos valores atribuídos às artes: “segundo as concepções modernas, não há valor de arte absoluto, mas unicamente um valor de arte relativo”.⁶ É justamente o sintoma desta “transição epocal” que será objeto de interesse do autor no desenvolvimento de suas teses sobre o fenômeno que denominou como “culto moderno dos monumentos”.

⁵ RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006, p.47, grifo nosso.

⁶ Ibidem.

O que Alois Riegl define como “culto aos monumentos” traduz a percepção do fenômeno social geral,⁷ fundado na valorização das expressões culturais do passado. O conceito de monumento é utilizado, no contexto, em sua acepção original mais abrangente, isto é, dos objetos pretéritos que evocam a celebração cívica da memória e da história. Da mesma forma, apresenta-se como um sintoma eminentemente moderno aflorado com mais evidência no século XIX – o século da história como irá denominar.⁸ A analítica desenvolvida por Riegl para compreender e caracterizar tal novidade histórica conjuga-se à criação de um arsenal conceitual bastante acurado, elaborado a partir da criação de uma taxonomia ou teoria dos valores.⁹ Verifica-se, como aprofundaremos, a abertura para o desenvolvimento de uma abordagem que rompe com a perspectiva imanentista do monumento ou, utilizando as palavras do próprio autor: “[...] a denominação monumento não pode ser compreendida em sentido objetivo, mas unicamente subjetivo. Não é a destinação original que confere a essas obras a significação de monumentos; somos nós, sujeitos modernos, que lhe atribuímos essa designação”.¹⁰

⁷ O termo “geral” não é utilizado sem motivação. Trata-se, contraditoriamente, de uma acuidade conceitual ao invés de uma falta de rigor teórico por parte de Alois Riegl, visto atentar que tais fenômenos não podem ser apreendidos de maneira objetiva, abrangendo necessariamente impressões generalistas: “Segundo a concepção moderna, o valor de arte de um monumento é mensurado pela maneira como satisfaz as exigências da vontade artística moderna, que não foram, evidente, formuladas claramente e, estritamente falando, não serão jamais, pois variam de indivíduo a indivíduo e de momento a momento”. Ibid., p.48.

⁸ “Não foi sem razão que se chamou o século XIX de século histórico, pois, mais que as épocas anteriores e – pelo tanto que podemos julgar atualmente – posteriores, houve o prazer em descobrir e observar com amor o fato individual, em outras palavras o ato humano singular na pureza de seu surgimento original”. Cf. Ibid., p.57.

⁹ Podemos afirmar que a formulação de uma “teoria dos valores” por Alois Riegl explicita uma perspectiva que somente nas últimas décadas tornou-se contundente. A tal respeito, a seguinte análise do crítico português Helder Gomes reverbera uma inquietação prenunciada por Riegl um século antes: “Ora, assistimos nas últimas décadas à desintegração do consenso cultural relativo à exigência, pretensão, pertinência ou necessidade de uma validade universal dos valores éticos ou estéticos. Nas últimas décadas do século XX, a emergência ou reaparecimento da reivindicação de especificidades de caráter étnico, cultural, religioso, ou outros, veio questionar a pretensão moderna de universalidade do sujeito, da verdade ou dos valores; a universalidade que se pretendia capaz de, generosamente, constituir um lugar de ultrapassagem dos conflitos particulares, revelou-se finalmente condicionada por princípios e valores de natureza marcadamente ocidental. Assim, diante do questionamento do ideal moderno de uma universalidade abstrata, qualquer teoria de valores deverá, seja no âmbito da ação humana ou no da arte, tomar como ponto de partida o respeito pela identidade particular de cada sujeito e de cada cultura, tendo em conta os seus traços distintivos e a percepção da multiplicidade concreta da identidade dos sujeitos e das obras. Cf. GOMES, Helder. **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004, p.289.

¹⁰ RIEGL, op. cit., p.49.

Na perspectiva apresentada, Alois Riegl inicia sua reflexão a partir de uma formulação de caráter onto-axiológico: “[...] referindo-nos unicamente às obras visíveis e tangíveis das artes plásticas (no sentido amplo, que engloba todas as criações da mão humana), perguntamos: o que é valor artístico? O que é valor histórico?”¹¹. A distinção entre valor histórico e artístico atenta para duas dimensões balizadas na percepção coletiva de fenômenos culturais que amiúde se contrapõem. A primeira, artística, diz respeito à manifestação do valor de arte como *ethos* vivo, isto é, como valor que reflete as representações estéticas e as percepções gerais cultivadas no imperativo do presente.¹² A segunda dimensão suscitada, o valor histórico, refere-se a uma disposição do espírito menos imediata, direcionada à compreensão intelectual do objeto de culto enquanto registro do passado e, portanto, digno de preservação e celebração pelo seu caráter documental e histórico.¹³ Nesta primeira elaboração, é importante compreender a impenetrabilidade das duas instâncias valorativas no interior da teoria formulada: “não se pode falar de monumentos artísticos e históricos, mas unicamente de monumentos históricos”.¹⁴ Por conseguinte, perguntamo-nos, por qual motivo Alois Riegl aparta o valor histórico frente ao valor artístico? Nas nuances de sua teoria tal dualismo demonstra-se proposital, uma vez que o valor de arte seria justamente a dimensão que presentifica e exterioriza o próprio sensível mais geral cultivado por uma dada comunidade. Sem o interesse estético espontâneo experimentado no interior de uma cultura, não há sequer a possibilidade de a arte apresentar-se como objeto de interesse e valor em si. Ao contrário da arte, o valor histórico seria "intelectivo", entendendo que a valorização da dimensão histórica não parte do interesse puramente sensorial, mas do cultivo elaborado de um saber

¹¹ Ibid., p.45.

¹² Alois Riegl não menciona em nenhum momento que conceitos como “arte” e “estética” são igualmente conceitos e valores construídos historicamente. De qualquer forma, no contexto de seu ensaio, podemos compreender que sua noção de arte se refere à ideia mais geral da percepção estética, e não ao fenômeno moderno da arte ou à disciplina filosófica da estética.

¹³ “O monumento não é mais que substrato sensível necessário para produzir no espectador uma certa impressão difusa, suscitada no homem moderno pela representação do ciclo necessário do devir e da morte, da emergência do singular fora do geral e de seu progressivo e inelutável retorno ao geral”. RIEGL, op. cit., p.51.

¹⁴ Ibid., p.48.

sistemizado. Esta distinção conceitual é fundamental para compreender como o “culto moderno dos monumentos” é estruturado essencialmente no surgimento e emancipação do valor histórico como valor cultural, diferenciando-se do culto das artes: “o valor de arte é excluído do conceito de monumento”.¹⁵

É a “novidade” epocal suscitada pela emancipação de uma disposição social fulcrada no amadurecimento de uma consciência histórica que conduz um dos motivos centrais das teses formuladas por Alois Riegl. Ao contrário do que uma aproximação apressada poderia suscitar, a constituição efetiva do valor histórico não remonta propriamente ao renascimento italiano traduzido no culto e valorização da antiguidade greco-romana. Riegl novamente atenta para outra nuance que atualmente ainda se apresenta como uma hipótese relevante, o entendimento que o culto à cultura greco-romana que se irrompe no século XV não advém de uma abordagem de cariz propriamente histórico, mas foi antes um epifenômeno estético, evocando uma temporalidade bastante particular baseada na assimilação de uma tradição remota como legítima continuação no presente:

Na Renascença, as formas antigas eram apreciadas como tais, a arte que as produziu era considerada como a única verdadeira, objetivamente justa e universalmente válida para a eternidade; em comparação, todo o resto (a exceção da arte da Renascença italiana em si mesma) não era mais que preliminares imperfeitos ou degenerescências bárbaras. Estritamente falando, esse ponto de vista permaneceu normativo, diretivo (por consequência antigo-medieval), mas não histórico no sentido moderno, pois não reconhece ainda nenhuma evolução.¹⁶

Embora fundada no valor de arte, o culto à antiguidade representa ainda somente o esboço de um processo de interesse "proto-histórico". Esta caracterização histórica suscitada vagamente durante o renascimento está impregnada antes por um espírito de caráter épico do que uma análise objetiva historiográfica.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibid., p.56.

Como poderíamos avaliar então o interesse por objetos e expressões da antiguidade verificados em outros períodos anteriores ao século XIX? Temos uma segunda nuance fundamental na teoria desenvolvida por Alois Riegl, a distinção conceitual entre “monumentos intencionais” e “monumentos não intencionais”. Segundo o autor, o fenômeno do culto à memória, avistado nas mais diversas culturas pré-modernas, reflete em geral uma intencionalidade como tradução dos valores de uma determinada comunidade, ainda que restrito a um determinado estamento social.¹⁷ Entretanto, Alois Riegl atenta que o culto antigo aos monumentos se diferencia substancialmente do fenômeno moderno. Temos, assim, o desenvolvimento de mais uma tese: a antiguidade e a idade média cultivaram intencionalmente os monumentos como expressões vivas de suas representações memoriais.

Esta formulação é reforçada pela constatação de que, tão logo os valores religados aos ritos sociais que vivificavam determinados monumentos sucumbiam, estava aberto o espaço para a sua ruína e esquecimento, como destaca o autor na seguinte passagem:

À época em que ainda não havia o sentido dos monumentos não intencionais, os monumentos intencionais estavam inexoravelmente destinados à ruína e à destruição desde quando desapareciam aqueles para os quais eram destinados e que velavam por sua conservação. Toda a Antiguidade e Idade Média conheceram apenas os monumentos intencionais.¹⁸

O conceito de intencionalidade é fundamental para a teoria de Alois Riegl. O que caracterizaria a especificidade do culto moderno aos monumentos seria justamente que os objetos de celebração não surgiram em sua origem plasmados por quaisquer resquícios de intencionalidade ou finalidade ritual memorial, mas cultivam transversalmente estes valores justamente por se apresentarem como documentos concretos do devir temporal que funda o presente. É no sentido apresentado que o culto moderno aos monumentos se revela

¹⁷ Um exemplo notável apresentado pelo próprio autor seria a Coluna de Trajano, objeto escultórico que celebra e registra em baixo relevo episódios militares do império romano, ainda que envoltos em uma narrativa histórica imaginária e épica. Apresenta-se rigorosamente como um monumento em seu sentido mais literal, um objeto de celebração e de culto à memória. Ibid., p.53.

¹⁸ Ibid., p.52.

ontologicamente fundado na emancipação do valor histórico direcionado a objetos não intencionais, distanciando-se do antigo rito monumental.

A categorização proposta por Alois Riegl, como observado, pretende situar historicamente a genealogia do culto moderno aos monumentos, mas igualmente precisar as diferenças e hierarquias evocadas no jogo das valorações sociais. Demonstrado o *situs* temporal do fenômeno analisado, o autor parte então para a analítica propriamente axiológica, apresentando uma série de subcategorias que destrincham as características e diferenças dos valores atribuídos aos monumentos. Na correlação proposta, o “valor histórico”, em sentido estrito, situa-se apenas como uma das especificidades das disposições mais gerais do que Riegl denomina “valores de rememoração”. Ao seu lado, temos o “valor de antiguidade”, uma sensibilidade difusa baseada na valorização de objetos pretéritos, todavia fundada no caráter que exterioriza a marca da passagem temporal, ainda que aparente, valorizando os traços de decomposição e antiguidade. Para os partidários do “valor de antiguidade” não basta ao objeto ser antigo, o mesmo deve parecer antigo em seu caráter sensível:

“[...] do ponto de vista do valor de antiguidade, a eficácia estética do monumento reside nos traços de decomposição da obra por forças mecânicas e químicas da natureza, não somente o culto do valor de antiguidade não tem interesse na conservação do monumento em seu estado original como considera essa conservação contrária aos seus próprios interesses”.¹⁹

Temos uma imediata contraposição ao “valor histórico”, na proporção em que este intenciona preservar a originalidade e impedir o ciclo da degradação e àquele interessa preservar a expressão da pátina do tempo. O culto às ruínas muito em evidência no século XIX exemplifica uma das motivações pelas quais o autor estabelece a necessidade da distinção valorativa. Em conjunto, finalizando a tríade de valores religados à rememoração, temos ainda

¹⁹ Ibid., p.72.

o “valor de rememoração intencional”, discutido anteriormente, compreendido como a expressão vigente e espontânea do culto aos monumentos. Este terceiro valor contrapõe-se igualmente aos anteriores, na medida em que, como manifestação do culto memorial vivo na cultura, tal disposição reivindicaria ao monumento sua perene atualidade, repudiando os traços de degradação temporal do objeto e igualmente sua “cristalização” como arquivo: “A função do valor de rememoração intencional liga-se ao fato da edificação do monumento: ele impede quase definitivamente que um monumento sucumba no passado, e o guarda sempre presente e vivo na consciência das gerações futuras”.²⁰

Aos “valores de rememoração”, Alois Riegl contrapõe ainda uma segunda grande classe que denomina “valores de contemporaneidade”, que poderíamos afirmar que se distancia e, por vezes, opõe-se ao conceito de monumento em seu sentido memorial:

O valor de contemporaneidade reside nessa propriedade que, com toda evidência, não atribui papel nem à antiguidade do monumento, nem ao valor de rememoração que dele decorre. Ao invés de considerar o monumento enquanto tal, o valor de contemporaneidade tenderá, imediatamente, a tomá-lo de forma igual a uma criação moderna recente, e a exigir também que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana em sua gênese: em outras palavras, que dê a impressão de uma perfeita integridade, inatacada pela ação destrutiva da natureza”.²¹

A primeira e mais óbvia destas subcategorias axiológicas relacionadas aos “valores de contemporaneidade” seria o “valor de uso”, isto é, a consideração do objeto derivada simplesmente de seu caráter pragmático. A arquitetura seria por excelência o campo no qual o “valor de uso” torna-se mais palpável – e uma das dimensões centrais que a distingue das artes em geral –, a exemplo de edificações antigas sobre as quais torna-se possível desenvolver novas atividades. Em sentido contrário, as artes plásticas quando não valorizadas enquanto “objeto arte”, estão submetidas ao risco eminente do esquecimento e/ou destruição. Ao valor de uso não importa o tratamento imposto ao monumento, indiferente à sua

²⁰ Ibid., p.85.

²¹ Ibid., p.91.

descaracterização ou não, sendo relevante apenas a manutenção de sua prestabilidade instrumental.

Na contramão do utilitarismo, temos o “valor de arte” como uma outra dimensão da contemporaneidade como valor. Para Riegl, a arte pode exteriorizar-se somente como presença, como manifestação da vontade artística daqueles que vivem. Nestes termos, destacamos que o conceito de “vontade de arte” (*kunstwollen*) apresenta-se como uma das contribuições mais destacadas de Alois Riegl dentro da tradição da teoria das artes, sentido este que aponta para a existência de uma sensibilidade estética comunal difusa condicionada pelas especificidades históricas e valorativas epocais. É nessa relação que o valor de arte, na concepção defendida por Riegl, pode manifestar-se apenas no presente, entendendo que sua percepção depende do alinhamento diante das representações culturais vivas cultivadas pela comunidade, posicionamento sintetizado em um de seus axiomas clássicos: “Segundo as concepções modernas, um monumento só apresenta aos nossos olhos valor de arte à medida que satisfaz a aspiração da vontade artística moderna”.²² Isto não quer dizer que objetos concebidos em períodos remotos da história não possam ser fruídos esteticamente, pelo contrário, é precisamente na eventualidade de tais objetos traduzirem o *kunstwollen* moderno que os tornam dignos de valoração como *arte*. É nesta mesma perspectiva que o “valor histórico” surge como fundamental para contrabalancear a violência que pode advir do eventual desinteresse artístico por objetos pretéritos implicando, em situações extremas, no esquecimento e destruição dos mesmos. O valor histórico é uma das forças capazes de contrapor-se à tirania do presente, podendo estar ou não alinhada igualmente à instrumentalidade calculada do valor de uso.

²² RIEGL, op. cit., p.96.

Por fim, Alois Riegl enuncia a última categoria relacionada sobre o que compreende como “valores de contemporaneidade”, um sintoma típico da modernidade traduzido como “valor de novidade”. Em contraposição diametralmente oposta ao “valor de antiguidade”, o culto à novidade parte da valorização de objetos que se mostram íntegros, intactos, destituídos de traços de degradação. Em outro sentido, mais atrelado à própria constituição da modernidade, temos o “valor de novidade” como originalidade, excepcionalidade e criatividade:

Exigimos da criação recente integridade total, não somente da forma e da cor, mas também do estilo. Em outras palavras, a obra moderna não deve lembrar obras anteriores nem por concepção nem por tratamento de detalhe de forma e cores. Essa reivindicação visa manifestadamente separar, tanto quanto possível, o valor de novidade do valor de antiguidade. Porém, a importância estética reconhecida ao valor de novidade abre, somente a ele, a possibilidade de um compromisso, do momento em que as circunstâncias sejam favoráveis.²³

Este diagnóstico é sintomático e revela o início de uma transformação cultural drástica que pode ser compreendida inclusive como uma ruptura na história das artes e da arquitetura, ou de maneira mais ampla, da sociedade em geral. A novidade transforma-se no índice de criatividade no qual a arte não pode se furtar, iniciando um gradual processo de abalo da autoridade da tradição.²⁴

O objetivo de Alois Riegl ao detalhar as distintas facetas e disposições que os valores de rememoração e contemporaneidade podem assumir, determina-se a expor os conflitos – amiúde inconciliáveis – que se sucedem não somente diante de sua condição simbólica e social, mas no próprio tratamento físico direcionado aos objetos pretéritos.²⁵ O culto ao monumento, em seu caráter memorial, pode assim ser abrangido em três dimensões: o “valor de antiguidade” como sensibilidade (*estesis*); o “valor histórico” como inteligência (*ratio cognoscendi*); o “valor de rememoração intencional” como ritual vivo (*ethos*). Paralelamente,

²³ Ibid., p.101.

²⁴ O capítulo anterior, dedicado a análise das obras arquitetônicas, revela como determinadas posturas intervenientes são condicionadas cabalmente pelo sentido do valor de novidade. Podemos afirmar que, mesmo com certas limitações, a teoria de Alois Riegl ainda possui um instrumental conceitual aplicável contemporaneamente. Cf. **Capítulo IV – Jogos de Linguagem**.

²⁵ “O valor de antiguidade é, portanto, naturalmente, o inimigo mortal do valor de rememoração intencional”. Ibid., p.86.

a tradução contemporânea do monumento está fulcrada basicamente sobre dois impulsos: o “valor de uso” como utilitarismo (*utilitas*), e o “valor de novidade” e o “valor de arte” igualmente como sensibilidade pulsional (*estesis*) – embora, neste caso, hierarquizadas pelo grau de elaboração de uma cultura estética mais ou menos apurada (hierarquia social). Estas forças não são necessariamente antagônicas e excludentes entre si, pelo contrário, podem se conjugar para potencializar suas razões. Segundo Riegl, a prevalência dos postulados da conservação ou da restauração deverão responder a estas variáveis que se anunciam mais ou menos determinantes em cada situação particular, pendendo inexoravelmente para o lado dos valores prevalentes no presente. Destas correlações surgem inclusive diagnósticos históricos muito relevantes como a seguinte avaliação sobre as forças que caracterizam os processos de conservação no oitocentos:

Os processos de conservação do século XIX fundavam-se essencialmente na ideia tradicional da associação íntima entre o valor de novidade e o valor histórico: era necessário suprimir todo traço visível de degradação pelos agentes naturais, preencher todas as lacunas e completar todo o fragmento, para reconstituir a totalidade integral. A reconstituição do documento em seu estado original era, no século XIX, a finalidade abertamente reconhecida de toda conservação racional, e era difundida com fervor.²⁶

A conciliação entre valor de novidade e valor histórico produziu uma visão de mundo, uma maneira de compreender os objetos pretéritos e produzir concretamente um modo de ação sobre a conservação dos mesmos. Na virada do século XIX, verificamos que o afastamento entre valor de novidade e valor histórico conduziu a outro modo de pensamento completamente distinto, iniciando o processo de valorização do objeto pretérito como testemunha do devir histórico, até a extinção completa da lógica baseada na unidade de estilo, uma idealização reconstitutiva do passado.²⁷

²⁶ Ibid., p.99.

²⁷ “Com essa concepção nova, mas admitida no geral, o postulado de unidade de estilo parece hoje abandonado, mesmo no caso de monumentos religiosos (que suscitam dificuldades suplementares por razões que evocaremos adiante); os conflitos que apresentavam mais acuidade parecem resolvidos, ao menos entre os adeptos mais razoáveis do antigo ou do novo”. Ibid., p.104. Ver igualmente a seguinte consideração: “Como o valor histórico repousa sobre a percepção clara do estado original, era normal, na época em que o culto desse valor era ainda dominante, que se esforçasse por suprimir todas as modificações posteriores e por restabelecer as formas primitivas atestadas ou não com precisão. Uma imitação grosseira da obra original, mesmo que fosse uma

Sincronicamente percebe-se, outrossim, o flagrante conflito entre os diferentes valores, sendo que cada qual tende a corresponder à visão de mundo de determinado grupo social. Alois Riegl suscita, mas não aprofunda este tipo de análise de cariz pré-sociológico, como poderíamos denominar. Em inúmeros momentos de sua reflexão é possível verificar que certos valores estão associados ou são privilegiados por determinados segmentos de classe. A exemplo, em diversas passagens o autor insiste que o valor histórico é tipicamente reconhecido pelas camadas mais cultas da sociedade, exigindo alto nível de instrução para a manutenção de sua existência. Em contraposição, os valores de antiguidade e novidade seriam típicos dos grupos menos instruídos, embora em gradações distintas. Ainda, o “valor de arte” seria associado às elites, em função da exigência de uma cultura estética supostamente mais elaborada:

“O caráter concluído do novo, que se exprime da mais simples maneira por uma forma conservada em sua integridade e uma policromia intacta, pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo por aquele desprovido de cultura. É por essa razão que o valor de novidade tem sempre sido o valor artístico do público pouco culto. Em contrapartida, o valor artístico relativo só pôde, ao menos depois do início da época moderna, ser apreciado por aqueles que possuem cultura estética”²⁸

Independente da procedência ou não das colocações, que em certos casos revelam apenas um preconceito aristocrático,²⁹ é importante destacar um ponto fundamental verificado neste tipo de abordagem, o afastamento do absolutismo atrelado à crença no valor universal imanente ao objeto, entendendo o processo de valoração dos monumentos como uma construção social condicionada às especificidades históricas e às próprias diferenças culturais no interior de uma comunidade.

invenção moderna, parecia mais satisfatória ao culto do valor histórico do que o resultado de acréscimos autênticos, mas de estilo diferente. Valor histórico e valor de novidade uniam-se à medida que o objeto original a reconstituir apresentava-se como uma totalidade concluída, e toda adição feita em outro estilo era percebida como ruptura dessa unidade e sintoma de degradação. Daí o postulado da unidade estilística, a partir do qual elementos inexistentes no original e acrescidos em período posterior não eram somente suprimidos, mas remanejados e adaptados ao estilo do monumento inicial. Pode-se legitimamente afirmar que, no século XIX, o tratamento dos monumentos fundava-se essencialmente sobre os postulados da originalidade (valor histórico) e da unidade (valor de novidade) estilísticas”. Ibid., p.103.

²⁸ Ibid., p.98.

²⁹ A exemplo: “[...] a massa não pode jamais ser convencida e persuadida por argumentos racionais, mas unicamente pelo apelo aos sentimentos e necessidades correspondentes”. Ibid., p.75.

O distanciamento da metafísica das artes, a crença em seu valor eterno e universal, talvez seja uma das mais relevantes contribuições críticas elaborado por Alois Riegl. Evidencia-se a inexorável historicidade na qual o monumento se revela monumento. Recai-se igualmente na aversão ao absolutismo ôntico, dimensão esta explicitada no epílogo de seu ensaio, quando depura o conceito de “valor de arte”, redefinindo-o como “valor de arte relativo”:

[...] acreditava-se ainda na existência de um valor de arte absoluto, mesmo se os critérios fossem dificilmente formulados; o valor superior dos monumentos antigos era imputado ao fato de que certas épocas teriam se aproximado mais desse valor absoluto que os artistas modernos, apesar dos esforços desses últimos. No início do século XX, chegamos, para a grande maioria, à convicção que tal valor de arte absoluto não existe, e que somos vítimas de uma ilusão quando, para “reabilitar” certos mestres antigos, nós nos consideramos juízes mais imparciais que os contemporâneos desses mestres “desconhecidos”. O fato de colocarmos certas obras antigas acima das modernas deve, então, ser explicado de outra forma que não a existência de um valor de arte absoluto, puramente fictício.³⁰

Significa aceitar que a arte não “tem nenhum conteúdo objetivo ou durável” e “está submissa à mudança contínua”.³¹ É justamente pela compreensão da temporalidade inescapável que condiciona a vida e a morte dos monumentos, sem atribuí-los qualquer valoração universal e eterna, que torna a reflexão de Alois Riegl precursora de um novo desenvolvimento crítico das artes. Sua teoria, como afirmado, estruturada a partir de uma perspectiva não metafísica, irá implicar em uma abertura radical para evidenciação do sintoma que iremos aprofundar nos próximos tópicos, o relativismo axiológico contemporâneo.

5.3. A *WELTANSCHAUUNG* EM DILTHEY

O perspectivismo de Alois Riegl contrapõe-se ao idealismo e ao positivismo objetivista típicos do *oitocentos*, situando-o como um dos precursores da moderna historiografia das artes. Podemos afirmar que seu "relativismo", como dito outrora, irrompeu do interior da

³⁰ Ibid., p.109.

³¹ “Chamar-se-á de preferência “valor artístico relativo”, pois essa exigência não tem nenhum conteúdo objetivo ou durável. Ao contrário, é submissa à mudança contínua”. Ibid., p.97.

escola historicista que, apesar de urdida como ciência positiva, foi justamente a força que lentamente desarticulou estes mesmos alicerces.³² Mas o posicionamento de Alois Riegl obviamente não é exceção, reverberando todo um conjunto de inquietações teóricas e filosóficas que se irromperam no *fin de siècle*. Neste contexto podemos destacar a importante reflexão do filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), principalmente a fase final de seu pensamento nas teses desenvolvidas em dois pequenos textos: “A consciência histórica e as concepções de mundo” e “Os tipos de concepções de mundo”.³³ Em especial neste último opúsculo – sem datação precisa, mas elaborado nos primeiros anos do século passado –, verificamos coincidentemente vários pontos de tangência frente a seu contemporâneo Alois Riegl, embora abarcando outro objeto mais geral, os sistemas de pensamentos filosóficos.³⁴ Temos igualmente duas constatações elaboradas na mesma direção: por um lado, sincronicamente, a verificação cada vez mais evidente do sentido de luta entre valores culturais antagônicos; por outro, diacronicamente, a perplexidade gerada pela consciência histórica na explicitação das contradições e multiplicidade dos sistemas de pensamento no transcurso da história.

Inobstante os paralelos, Dilthey explicita com mais clareza a força dissolutiva provocada pelo desenvolvimento do conhecimento histórico: “[...] a formação da consciência histórica destrói

³² Como bem observa o filósofo alemão Jürgen Habermas: “De início, o positivismo entra em cena na figura de uma nova filosofia da história. Este é o paradoxo. Pois o conteúdo cientificista da doutrina positivista, de acordo com o qual o conhecimento legítimo só é possível no interior do sistema das ciências empíricas, encontra-se em manifesto conflito com a forma de filosofia da história na qual o positivismo surge a princípio”. Cf. HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. São Paulo: Editora UNESP, 2011, p. 121.

³³ Os dois textos encontram-se na coletânea: DILTHEY, Wilhelm. **Teoria das concepções do mundo**. Lisboa: Edições 70, 1992.

³⁴ Wilhelm Dilthey intencionava mesmo formular uma "ciência dos sistemas culturais": "Cada um dos sistemas culturais forma um contexto que se baseia nas comunidades; uma vez que o contexto realiza uma operação, ele tem um caráter teológico. Aqui desponta, porém, uma dificuldade, que se prende à formação de conceitos nessas ciências. Os indivíduos que cooperam em uma tal operação pertencem ao contexto somente nos processos em que atuam conjuntamente para realizar a operação, mas eles são operantes nesses processos com todo o seu ser, e assim jamais pode se construir a partir da finalidade dessa operação um tal âmbito; pelo contrário, a par da energia dirigida às operações no âmbito, sempre cooperam também os outros aspectos da natureza humana: a mutabilidade histórica dela se faz valer. Nisso reside o problema lógico fundamental da ciência dos sistemas culturais". Apud HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.289.

mais radicalmente do que o panorama do antagonismo dos sistemas a fé na validade universal de qualquer filosofia que tenha pretendido expressar a conexão cósmica de modo convincente, mediante uma conexão de conceitos”.³⁵ O desenvolvimento da consciência histórica seria justamente a força radical contra a pretensão do universalismo, mais além do que a evidenciação de qualquer antagonismo de concepções valorativas no presente.³⁶ O escrutínio histórico sistematizado revela a profusão de visões de mundo entre as diferentes civilizações, os distintos períodos temporais ou mesmo conflitos e contradições no interior de uma mesma cultura, colocando sob suspeita a pretensão da superioridade de qualquer sistema valorativo sobre o outro. Segundo Dilthey, a história seria pródiga em exemplos que explicitam que, desde a antiguidade, raramente houve consensos:

A história da filosofia confirma esta ação do antagonismo dos sistemas filosóficos, das concepções religiosas e dos princípios morais sobre a intensificação do ceticismo. A luta entre as mais antigas explicações gregas do mundo favoreceu a filosofia da dúvida, na época da ilustração helênica. Quando as campanhas de Alexandre e o agrupamento de nações diferentes em grandes impérios puseram diante dos olhos dos Gregos as diferenças de costumes, de religiões, das visões da vida e do mundo, formaram-se as escolas cétricas e estenderam as suas operações destruidoras também aos problemas da teologia – o mal e a teodiceia, o conflito entre a personalidade da divindade e a sua infinitude e perfeição – e às suposições acerca da meta ética do homem. Foi também seriamente abalado o sistema da fé dos modernos povos europeus e a sua dogmática filosófica na sua validade universal quando, na corte de Frederico II Hohenstaufen, maometanos e cristãos compararam entre si as suas convicções e no horizonte dos pensadores escolásticos entrou a filosofia de Averróis e de Aristóteles. Desde que reemergiu a Antiguidade, os escritores gregos e romanos foram compreendidos segundo os seus reais motivos, e a época dos descobrimentos incrementou o conhecimento da diversidade dos climas, dos povos e dos seus modos de pensar no nosso planeta, esvaneceu-se por completo a segurança dos homens nas suas convicções até então firmemente delineadas. Hoje, os mais díspares tipos de crença são cuidadosamente estabelecidos por viajantes, os poderosos e grandiosos fenômenos das condições religiosas e metafísicas nos sacerdócios do Oriente, nas cidades gregas, na cultura árabe, são por nós registrados e analisados. Olhamos retrospectivamente para um incomensurável campo de ruínas de tradições religiosas, de afirmações metafísicas, de sistemas demonstrados: o espírito humano intentou e demonstrou possibilidades de todo o gênero para fundamentar cientificamente a conexão das coisas, para poeticamente a representar ou religiosamente a anunciar, e a investigação metódica, crítica, estuda cada fragmento, cada vestígio deste longo trabalho da nossa espécie.³⁷

A história da filosofia não reflete uma dialética da superação baseada na conciliação entre tese e antítese, recaindo em sínteses que se transformarão ciclicamente novamente em teses. Não

³⁵ DILTHEY, op. cit., p.110.

³⁶ Cf. “O enredamento de Dilthey nas aporias do historicismo” In: GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012, p.295-311.

³⁷ DILTHEY, op. cit., p.107-108.

existe o aperfeiçoamento do sistema anterior por um novo sistema pretensamente mais abrangente: “cada um destes sistemas exclui o outro, contradizem-se entre si, nenhum leva a melhor na sua própria demonstração”.³⁸

A *Weltanschauung*, traduzida como mundividência ou simplesmente como “concepções de mundo”, seria justamente o conceito síntese aprofundado por Wilhelm Dilthey que aponta para a compreensão da multiplicidade cultural no tempo e no espaço.³⁹ Neste sentido, verificamos em sua “teoria das concepções de mundo” uma postura semelhante à de Alois Riegl baseada na construção tipológica de valores ou, mais especificamente, dos sistemas de pensamentos filosóficos, neste caso divididos em três grandes categorias: o naturalismo, o idealismo da liberdade e o idealismo objetivo. Não iremos discorrer sobre a morfologia proposta por Dilthey, que extrapola o contexto da pesquisa, mas enfatizar sua crítica e constatação dos antagonismos e diversidade dos sistemas culturais que alimentam o embate do relativismo cada vez mais contundente no debate intelectual do final do século XIX e início do XX. Assim, irá destacar o filósofo:

³⁸ Ibidem.

³⁹ O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer enfatiza que a elaboração do próprio conceito da *Weltanschauung* em si é um acontecimento que registra um processo de relativização da cultura e tomada de consciência histórica: "A consciência que hoje temos da história difere fundamentalmente do modo pelo qual anteriormente o passado se apresentava a um povo ou a uma época. Entendemos por consciência histórica o privilégio do homem moderno de ter plena consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião. Os efeitos dessa tomada de consciência histórica manifestam-se, a todo instante, sobre a atividade intelectual de nossos contemporâneos: basta pensarmos nas imensas subversões espirituais de nossa época. Assim, por exemplo, decerto a invasão do pensamento filosófico ou político por idéias que são designadas em alemão pelas palavras *Weltanschauung* e *Kampf der Weltanschauungen* é ao mesmo tempo uma consequência e um sintoma da consciência histórica. Ela se manifesta ainda na maneira pela qual as diferentes *Weltanschauungen* exprimem atualmente suas divergências. Com efeito, para que as partes em litígio, de seus respectivos pontos de vista, cheguem a um acordo — e isso acontece mais de uma vez — sobre o fato de que suas posições antagonicas formam um todo compreensivo e coerente (concessão em que se pressupõe manifestamente, de ambas as partes, que já não se recusa mais refletir sobre a relatividade de suas respectivas posições), é preciso que cada qual esteja plenamente consciente do caráter particular de suas perspectivas. Ninguém pode atualmente eximir-se da reflexividade que caracteriza o espírito moderno. Seria absurdo, daqui por diante, confinar-se na ingenuidade e nos limites tranquilizadores de uma tradição fechada sobre si mesma, no momento em que a consciência moderna encontra-se apta a compreender a possibilidade de uma múltipla relatividade de pontos de vista. Também nos habituamos, nesse sentido, a responder aos argumentos que se nos opõem através de uma reflexão em que nos colocamos deliberadamente na perspectiva do outro. GADAMER, Hans-Georg. O problema da consciência histórica. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2009, p.17-18.

Entre as razões que ao ceticismo brindam sempre novo alimento uma das mais eficazes é a anarquia dos sistemas filosóficos. Entre a consciência histórica da sua multiplicidade ilimitada e a pretensão de cada um à validade universal existe uma contradição que corrobora o espírito céptico com muito mais força do que qualquer demonstração sistemática.⁴⁰

A constatação da existência de múltiplas possibilidades de compreender e interpretar a mesma realidade conduz à percepção da relatividade de todo pensamento humano, induzindo igualmente a um progressivo ceticismo direcionado aos grandes sistemas metafísicos da filosofia, assim como das religiões, das formas de Estado, das artes, enfim, a toda forma de ação, sensibilidade e pensamento humano no mundo.

A consciência histórica possuiria o condão de refigurar estruturalmente todo o estatuto dos saberes, das ciências da natureza à própria filosofia. De certa maneira, os fundamentos de Wilhelm Dilthey implicam em uma filosofia da filosofia, uma meta-filosofia, suscitada pela percepção da diferença histórica e da pluralidade das concepções de mundo, como irá pontuar Hans-Georg Gadamer:

Não é no saber especulativo do conceito, mas na consciência histórica que se dá o saber de si mesmo do espírito. Esta descobre o espírito histórico em tudo. A própria filosofia serve apenas para exprimir a vida. E, na medida em que toma consciência disso, ela renuncia à sua antiga pretensão de ser conhecimento por conceitos. Volta a ser filosofia da filosofia, uma fundamentação filosófica do fato de que, na vida – ao lado da ciência – há filosofia. Em seus últimos trabalhos, Dilthey esboça uma tal filosofia da filosofia na qual ele reconduz os diversos tipos de concepção de mundo à pluralidade de facetas da vida que se interpreta neles.⁴¹

Verifica-se uma efetiva recolocação de premissas epistemológicas e ontológicas, que alguns autores denominaram como a primeira efetiva “virada linguística”,⁴² originada justamente da crítica histórico-hermenêutica romântica – distintas da “*linguistic turn*” anglo-saxã. A temporalidade seria mesmo uma das dimensões inescapáveis à constituição dos processos culturais e científicos.

⁴⁰ DILTHEY, op. cit.

⁴¹ GADAMER, op. cit., p.310.

⁴² "A primeira 'virada' situa-se, com a Hermenêutica de Schleiermacher, no começo do século XIX; nessa obra, o autor expõe as bases de uma análise dos textos literários; de acordo com a compreensão de suas formas retóricas, a hermenêutica se torna uma arte, a arte de compreender uma obra. A segunda virada, no século XX, atinge mais amplamente o conjunto da filosofia, atribuindo-lhe a tarefa de refletir sobre sua própria linguagem". CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.93.

Em outro sentido, a consciência histórica implicaria inclusive em um reposicionamento ético, uma força libertadora capaz de evidenciar a contradição entre os ilimitados sistemas de valores, impondo gradualmente a aceitação da finitude de todo pensamento em contraposição aos dogmatismos:

"A consciência histórica da finitude de todo fenômeno histórico, de todo estado humano ou social, da relatividade de todo tipo de crença é o último passo para a libertação do homem. Com ela o homem alcança a soberania de extrair de toda experiência o seu significado, de se entregar totalmente a ela, imparcialmente, como se não existisse nenhum sistema de filosofia ou crença que pudesse atar o homem. A vida torna-se livre de conhecimento conceitual; o espírito torna-se soberano diante de todas as teias de aranha do pensamento dogmático. Toda beleza, toda santidade, todo sacrifício revivido e interpretado abre perspectivas que revelam uma realidade. E, do mesmo modo, acolhemos, então, em nós o mal, o terrível, o feio como tendo o seu lugar no mundo, como encerrando em si uma realidade que precisa ser justificada na ordem do mundo. Algo que não pode ser negado. E, ante a relatividade se faz valer a continuidade da força criadora como fato histórico central"⁴³

Evidencia-se uma aparente inversão do próprio paradigma clássico da filosofia baseado na busca do universal no particular. O conhecimento histórico implodiria, ao menos potencialmente, a pretensão do ímpeto absolutista das ciências positivas, situando e demarcando, de certa maneira, o papel dialético e anti-totalitário das ciências do espírito (*Geissenswissenschaften*).

5.4. NIETZSCHE E A AGONÍSTICA DA HISTÓRIA

A contraface conflitiva e violenta da evidenciação da pluralidade de pensamentos recai no que denominamos “agonística dos discursos”, a luta de forças e competição entre os diversos sistemas de pensamento que intencionam, ao menos em um primeiro momento, impor-se como legítimos representantes de uma propalada *veritas aeterna*. A percepção sobre o antagonismo de visões de mundo foi abordada a partir de diversas e antagônicas perspectivas dentro da discussão filosófica. Desde a antiga escola cética grega, o conceito da *isosthenia*

⁴³ DILTHEY, Wilhelm apud AMARAL, Maria Nazar. **Dilthey e o problema do relativismo histórico**. In: **Revista Discurso**. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1990, p.166.

apontava para a perplexidade diante da equivalência de argumentos em favor de duas soluções antitéticas, situação que poderia conduzir à *epoché*, a suspensão do juízo sobre a afirmação ou negação de uma proposição. Contudo, raramente tal perplexidade foi substancialmente assimilada em sua radicalidade, justamente por abalar a pretensão de validade universal que ainda contemporaneamente precipitam determinadas correntes de pensamento, em especial dentro das ciências duras (*hard sciences*).

A partir da segunda metade do século XIX esta problemática gradualmente evidencia contornos mais dramáticos: se Dilthey traduz a heterogeneidade das mundividências como sintoma suscitado pelo desenvolvimento da consciência histórica, verificamos pouco antes, em Friedrich Nietzsche (1844-1900), a compreensão da natureza violenta implicada nesta mesma constatação entre concepções de mundo concorrentes e oponentes, contraditoriamente, a partir de uma oposição ao historicismo. Em uma de suas paradigmáticas considerações extemporâneas, intitulada “Sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida”,⁴⁴ datada de 1873, percebemos uma crítica veemente à escola historicista. Para Nietzsche, a hipertrofia do desenvolvimento de uma consciência histórica implicaria contraditoriamente na premência de promover como contrapeso às pulsões a-históricas e supra-históricas da vida, conclamando o embate entre as forças individuais criadoras:

A história, uma vez que se encontra a serviço da vida, se encontra a serviço de um poder a-histórico, e por isto jamais, nesta hierarquia, poderá e deverá se tomar ciência pura, mais ou menos como o é a matemática. Mas a pergunta "até que grau a vida necessita em geral do auxílio da história?" é uma das perguntas e preocupações mais elevadas no que concerne à saúde de um homem, de um povo, de uma cultura. Pois, em meio a um certo excesso de história, a vida desmorona e se degenera, e, por fim, através desta degeneração, o mesmo se repete com a própria história.⁴⁵

O desenvolvimento primoroso e promissor da escola historicista e seus desdobramentos na cultura geral do oitocentos na Europa é compreendido como um dos fatores responsáveis por

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.

⁴⁵Ibid., p.17.

alimentar gradualmente o que o filósofo considera como uma planificação mortificadora do passado frente à cultura do presente. Mas o historicismo não é compreendido sob uma única ótica, apresentando três facetas contrastantes e contraditórias segundo o escrutínio de Nietzsche – coincidentemente renunciando inclusive algumas das categorias valorativas que Alois Riegl decupou em seu ensaio anteriormente analisado.

A primeira crítica que Nietzsche imputa ao historicismo abrange o que denomina “história monumental”. Impõe-se como uma verdadeira alteração aos critérios predominante de grande parte da historiografia à época, no qual se privilegia somente aquilo que é considerado grandioso – e aqui não devemos ficar restrito simplesmente à pesquisa histórica, mas igualmente compreender seu reflexo nas artes e arquiteturas, bem como nas práticas operativas patrimoniais. Tal questionamento – assimilado com mais vigor apenas na segunda metade do século XX – questiona qual a motivação da “história oficial” estruturar sua narrativa balizada na celebração dos grandes feitos da humanidade, das guerras, das altas castas, reis, nobres, ou aqueles considerados dignos de nota. Afinal, quem concede este privilégio da “memória” e do “esquecimento”?

Enquanto a alma da historiografia residir nos grandes estímulos que um homem poderoso retira dela, enquanto o passado precisar ser descrito como digno de imitação, como imitável e como possível uma segunda vez, aquela alma estará em todo caso correndo o risco de se tornar algo distorcido, embelezado e, com isto, próximo da livre invenção poética; sim, há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica: pois de um mundo podem ser extraídos exatamente os mesmos estímulos que do outro.⁴⁶

Quem naturalmente define o que é passível de ser contemplado pela história (*Historie*) são justamente aqueles que detém o poder da escrita e da circulação das informações. Da mesma forma, para Nietzsche, o suposto caráter exemplar da história monumental jamais garantiu qualquer lição, impedindo, pelo contrário, a florescência do ímpeto criativo do presente em

⁴⁶ NIETZSCHE, op. cit., p.22.

uma devoção ao passado castradora, “quando os mortos enterram os vivos”.⁴⁷ Mais além, reconhece-se o caráter ficcional de toda historiografia explicitado na seleção “artificial” daquilo que deve ser lembrado ou esquecido, na redução forçada de toda a diversidade histórica, enfatizando que a história se aproxima mais da invenção poética do que da ciência – provocação direcionada justamente às pretensões positivistas.⁴⁸

A segunda crítica refere-se à denominada “história antiquária”.⁴⁹ Refere-se à veneração laudatória a todas as expressões herdadas do passado, encarando o presente como época culturalmente irrelevante:

Aqui se está sempre bem próximo de um perigo: enfim, tudo toma-se antigo e passado, mas continua no interior do campo de visão, é assumido por fim como igualmente venerável, enquanto tudo o que não vem ao encontro deste antigo com veneração, ou seja, o que é novo e o que devêm, é recusado e hostilizado.⁵⁰

Verificamos uma postura misoneísta no qual somente a filosofia, literatura, artes, arquitetura pretéritas representariam expressões dignas de veneração. Contrariamente à “história monumental”, o espírito antiquário não estabelece uma distinção entre aquilo que é supostamente “grandioso” ou “insignificante”, mas estrutura sua lógica simplesmente a partir da oposição entre “passado” e “presente”. Neste caso, o excesso de memória impõe-se contra o esquecimento⁵¹, o insignificante sobrepõe-se ao significante: “O diminuto e circunscrito, o esfacelado e obsoleto mantêm sua própria dignidade e inviolabilidade pelo fato de a alma preservadora e veneradora do homem antiquário se transportar para estas coisas e preparar aí

⁴⁷ “A história monumental é um traje mascarado, no qual seu ódio contra o que é poderoso e grande em seu tempo se faz passar por uma admiração saciada pelo que há de grande e poderoso nos tempos passados. Envoltos neste disfarce, eles invertem o sentido próprio daquele tipo de consideração histórica e o transformam em seu contrário; quer eles o saibam claramente ou não, agem em todo caso desta forma, como se o seu lema fosse: deixem os mortos enterrarem os vivos”. Ibid. p.24.

⁴⁸ “Pensar a história como objetiva é o trabalho silencioso do dramaturgo, a saber, pensar tudo conectado, tecer o esporádico no todo - por toda parte, sob a pressuposição de que uma unidade do plano nas coisas deve ser alcançada, quando ela não estiver presente. Assim, o homem estende a sua teia sobre o passado e a domestica, assim se expressa seu impulso artístico - mas não o seu impulso para a verdade, para a justiça”. Ibid., p.52.

⁴⁹ “O homem envolve-se com um cheiro de mofo através da mania antiquária”. Ibid., p.29.

⁵⁰ Ibid., p.28.

⁵¹ “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser”. Ibid., p.9.

um ninho pátrio”.⁵² E complementa: “Desse modo, não há para as coisas do passado nenhuma diferença de valor e de proporção que fizesse, verdadeiramente, justiça às mesmas: sua medida e proporção passam a ser estabelecidas pelo olhar antiquário para trás de um indivíduo ou povo”.⁵³

Por fim, a última crítica é desferida em direção a uma elaboração mais sofisticada da história na qual Nietzsche denomina “história crítica” – vertente em que poderíamos enquadrar inclusive Wilhelm Dilthey. Os estudos históricos e, posteriormente antropológicos, explicitavam de maneira cada vez mais abrangente, que cada época e cultura constituíram uma infinidade projetos civilizatórios, de particulares visões de mundo (*Weltanschauungen*), todos sempre mutáveis e igualmente legítimos. Mais além, o estudo crítico da história explicitaria o imenso grau de arbitrariedade dos acontecimentos. Segundo Nietzsche, o grande perigo da “história crítica” seria justamente a revelação da transitoriedade e absoluta falta de sentido da história:

A consideração amarga e profundamente rigorosa sobre a falta de valor de todos os acontecimentos passados, sobre o amadurecer do mundo para o dia do juízo, volatizou-se na forma da consciência cética de que em todo caso seria bom conhecer tudo o que passou porque já seria tarde demais para fazer algo melhor.⁵⁴

A “história crítica” é diametralmente oposta à “história providencialista” ainda comum no século XIX, no qual se acredita no sentido de progresso e finalidade teleológico e teológico, como a crença no desenvolvimento das ciências para o progresso da humanidade ou o desfecho do juízo final para certas religiões. Compreendida a inexistência de um *telos* histórico, o espírito crítico poderia converter-se facilmente em ceticismo, insuflando a propagação de um niilismo destrutivo, no qual nada seria digno de memória e preservação.

⁵² Ibid., p.25.

⁵³ Ibid., p.28.

⁵⁴ Ibid., p.68-69

As três facetas da história – “história monumental”, “história antiquária” e “história crítica” – são sintomas do que Nietzsche denominou “doença histórica”.⁵⁵ Mas não se trata propriamente de uma crítica iconoclasta, pelo contrário, toda filosofia nietzschiana visa justamente celebrar a vida contra forças que podem abater seu vigor no presente. A história não deve ser evitada, mas seus efeitos “danosos”, dentro da formulação, devem ser equilibrados a partir dos impulsos *a-históricos* e *supra-históricos*.⁵⁶ É a partir da compreensão da falta de sentido da história que seria possível libertar o espírito para a pulsão criativa do presente, desembaraçando-se das amarras imaginárias do passado e do futuro: “Aquele que não compreende até que ponto a história é brutal e privada de sentido, não compreenderá também o que leva a considerar a história como plena de sentido”.⁵⁷

Mas o espírito individual liberto das amarras da história e da tradição implicaria justamente no impulso e conflito entre as múltiplas e contraditórias forças criativas, do que decorre toda a agonística trágica da filosofia de Nietzsche. A explicitação do caráter litigioso destes antagonismos se agudiza na radicalização do embate entre as miríades de pulsões auto-afirmativas na cultura que não mais, ou mesmo nunca, assentaram-se sobre uma unidade consensual. Sobre a evidenciação desta luta suscitada pela pluralidade de perspectivas, o

⁵⁵“No conceito nietzschiano de doença histórica entram, portanto, todas as espécies de historicismo, desde aquele mais típico do século XIX, que vê a história como desenvolvimento necessário para um fim (seja este a autoconsciência do espírito absoluto, a sociedade sem classes ou, genericamente, o ‘progresso da humanidade’), até aquele, mais astucioso, que se limita a sublinhar a relatividade histórica de toda a obra do homem e seu caráter transitório: o que constitui a doença histórica é, de fato, a impossibilidade de transcender de alguma maneira o processo, quer este tenha ou não um sentido abrangente”. VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche**. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.15.

⁵⁶“Com a palavra “a-histórico” denomino a arte e a força de poder esquecer e de se inserir em um horizonte limitado; com a palavra “supra-histórico” denomino os poderes que desviam o olhar do vir a ser e o dirigem ao que dá à existência o caráter do eterno e do estável em sua significação, para a arte e a religião. A ciência – pois é ela que falaria de venenos – vê nesta força, nestes poderes, forças e poderes contrários; pois ela só toma por verdadeira e correta, ou seja, por científica, a consideração das coisas que vê por toda parte algo que veio a ser, algo histórico, e nunca vê um ente, algo eterno; ela vive em uma contradição interna, do mesmo modo contra os poderes eternizantes da arte e da religião, quando odeia o esquecer, a morte do saber, quando procura suspender todas as limitações do horizonte, lançando o homem em um mar de ondas luminosas infinitamente ilimitado, no mar do conhecido vir a ser”. NIETZSCHE, op. cit., p.95.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre história**. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p.242.

filósofo italiano Franco Volpi sintetiza o seguinte diagnóstico sobre o pensamento nietzschiano:

“A convicção básica a que chegou foi que a pluralidade dos mundos e das esferas que o estudo da história do espírito humano revela – o mito, a arte, a religião, a ciência, a técnica – não se aglutinam nem se conciliam. Cada uma dessas áreas parece afirmar-se em sua própria autonomia e validade. Manifesta-se em cada uma delas uma tendência orgânica que é expressão da vida. Esta, por seu turno, se firma e se fortalece selecionando as verdades que lhes são úteis, preterindo como falso tudo quanto lhe traz prejuízo”.⁵⁸

Evidencia-se a compreensão sobre a impossibilidade de qualquer síntese dialética na cultura. O mundo-da-vida é caracterizado por um complexo e contraditório jogo de dispersões, hibridismos, sínteses, planificações, lapsos e, muitas vezes, por dissensos inconciliáveis. A vida acontece fugidia a cristalizações. Mesmo as diversas dimensões que circunscrevem as variadas esferas da cultura – como a religião, as artes, a ciência – não são monádicas e, dentro de sua aparente circunscrição, poder-se-ia afirmar que, nestes núcleos imagéticos, existem ainda uma profusa dispersão interna e atomização, frentes conflituosas entre si ou simplesmente alienadas ou apartadas uma das demais.

5.5. A DISSOLUÇÃO DA TRADIÇÃO

Os sintomas que estamos a tatear caracterizado pela expansão do relativismo e pela dissolução da tradição constatado de maneira tênue ainda no interior do século XIX, remontado nas análises anteriores, foi objeto de aprofundamento na obra do sociólogo britânico Anthony Giddens, que o denominou o fenômeno como o alvorecer de uma “modernidade reflexiva” ou, igualmente, das “sociedades pós-tradicionais”.⁵⁹ É uma transmutação de ordem epistemológica nos processos culturais, nos quais as formas sociais são submetidas constantemente ao escrutínio intelectual analítico; verificam-se processos de racionalização e

⁵⁸ VOLPI, Franco. **O niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p.69.

⁵⁹ GIDDENS, Anthony. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

auto-questionamento das tradições fulminadas em seu próprio interior, um progressivo rompimento dos vínculos identitários comunais. Neste sentido é importante afastar alguns lugares comuns. Uma cultura tradicional não seria propriamente aquela caracterizada pela estaticidade das formas sociais, por sua longa duração ou por uma ancestralidade. Em outro sentido, sua principal força seria o vínculo identitário intergeracional, seja ele temporalmente perene ou não:

[...] o que proporciona à tradição seu “caráter genuíno”, sua autenticidade, não é o fato de ela ter sido estabelecida há milhões; nem tem nada a ver com até que ponto ela retém com exatidão os acontecimentos passados. Nas mais “tradicionais” de todas as sociedades, as culturas orais, o “passado real” – se é que essas palavras têm algum significado, é efetivamente desconhecido. A tradição é o verdadeiro *médium* da “realidade” do passado.⁶⁰

Embora contra-intuitivo, as culturas orais, eminentemente tradicionais, são formas sociais que podem ser altamente suscetíveis a intensa e constante transformação, justamente por não apresentarem um instrumento estabilizador coeso como o registro escrito. Todavia, o que caracterizaria as culturas como tradicionais ou não se assenta no amálgama do vínculo existencial entre as gerações que transmitem, umas para as outras, seus modos viver orientados pelo espírito reverencial ao passado.

O papel prevalente da preteridade na ordem cultural presente seria um dos pilares estruturantes da tradição. Esta força conformadora do *aqui agora* direciona-se igualmente ao futuro, produzindo um cenário de previsibilidade e normatividade⁶¹ dentro de uma realidade aparentemente estável:

“[...] a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente. Mas evidentemente, em certo sentido e em qualquer medida, a tradição também diz respeito ao futuro, pois as práticas estabelecidas são

⁶⁰ Ibid., p.145.

⁶¹“Todas as tradições têm um conteúdo normativo ou moral que lhes proporciona um caráter de vinculação. Sua natureza moral está intimamente relacionada aos processos interpretativos por meio dos quais o passado e o presente são conectados. A tradição representa não apenas o que “é” feito em uma sociedade, mas o que “deve ser” feito”. Ibid. p.103.

utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro. O futuro é modelado sem que se tenha a necessidade de esculpi-lo como um território separado”.⁶²

As tradições seriam estáveis, ou melhor, não apresentariam, ao menos em sua superfície, aspectos de tensão e ruptura excessivamente conflituosos.⁶³ Este é o contexto propício para o estabelecimento de *comunidades axiomáticas*. Se determinadas culturas repetem seus ritos sociais ao longo de ciclos temporais de maneira a reproduzir e consolidar os ritos das gerações pregressas, estamos diante de um processo de tradicionalização, mesmo que esta reverência ao passado seja “artificialmente” construída.⁶⁴ A repetição torna-se mesmo o fundamento ontológico da verdade e da normatividade social.

Nas sociedades tradicionais a organização da memória coletiva é socialmente legitimada pelo vínculo de reverência entre as velhas e novas gerações. Temos assim, na hierarquia social – ao menos das sociedades pré-modernas –, o papel preponderante dos guardiões da cultura nos processos de transmissão dos valores, geralmente associados à figura do ancião ou do sábio. Com o desenvolvimento das ciências e especialização dos saberes, fomentado com mais evidência a partir da segunda metade do século XVIII, a autoridade do *guardião* é substituída de maneira progressiva pela do *especialista*. Giddens aponta de maneira sintética alguns sintomas que indicam esta transformação estrutural implicada justamente no descentramento do saber tradicional sobrepujado pelo saber dos especialistas ou, em nossos termos, daquilo que compreende-se como a ascensão da “*razão técnica*”:

⁶² Ibid., p.99.

⁶³ “Nos contextos pré-modernos havia vários tipos de comunicação, mas também de disputa, entre os diversos guardiões da tradição. As disputas de interpretação eram extremamente comuns, e a maior parte dos símbolos e práticas tradicionais, mesmo nas culturas pequenas, tinha tendências fissiparas fortemente definidas. Entretanto, a diferença na interpretação de um dogma não equivale às disputas relacionadas ao conhecimento especializado (ou, como deve ser sempre enfatizado aqui, reivindicações de conhecimento). O “estado natural” da tradição é, por assim dizer, deferência. As tradições existem na medida em que são separadas de outras tradições, de modos de vida de comunidades separadas ou estranhas. O especialista provê o conhecimento universalizador. Frequentemente, os especialistas tendem a discordar, não somente porque podem ter sido instruídos em variadas escolas de pensamento, mas porque o desacordo ou a crítica é o motor do seu empreendimento”. Ibid. p.134.

⁶⁴ A coletânea organizada pelo historiador Eric Hobsbawm apresenta estudos de vários especialistas discorrendo sobre tradições inventadas. Cf. HOBBSAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

[...] primeiro, a especialização é desincorporadora; em contraste com a tradição, em um sentido fundamentação não tem local determinado e é descentralizada. Segundo, a especialização não está ligada à verdade formular, mas a uma crença na possibilidade de correção do conhecimento, uma crença que depende de um ceticismo metódico. Terceiro, o acúmulo de conhecimento especializado envolve processos intrínsecos de especialização. Quarto, a confiança em sistemas abstratos, ou em especialistas, não pode ser imediatamente gerada por meio de sabedoria esotérica. Quinto, a especialização interage com a reflexividade institucional crescente, de tal forma que ocorrem processos regulares de perda e reapropriação de habilidades e conhecimento do dia a dia.⁶⁵

No arcabouço da tese formulada, verificamos que o processo de especialização moderno se apresenta como uma das forças responsáveis pela gradativa implosão da lógica comunal tradicional. A descentralização do saber implica na demolição hierárquica dominante do *guardião*. Neste condão, a especialização é, por consequência e contraditoriamente, mais democrática, embora altamente conflitiva. Em outro quadro, os saberes se decantam e se pulverizam em segmentos especializados: por um lado, afastam-se da ânsia do espírito totalitário e universalizante; por outro, alienam-se e apartam-se um dos demais. Os saberes são igualmente institucionalizados e sistematizados, alavancando sua autoreprodução e aperfeiçoamento cumulativo sem dependência do acaso.⁶⁶ Contraditoriamente, nas sociedades modernas o protagonismo da última palavra é assumido pela ciência, uma incorporação abstrata do papel entronado do saber esotérico do guardião, impessoalmente hipertrofiado.

O diagnóstico de Anthony Giddens, embora permeado por um visível esquematismo, não deixa de ter razão ao pontuar alguns dos processos de dramática refiguração da estrutura existencial das sociedades, tanto ocidentais como orientais, nos últimos dois séculos. Mas um sintoma mais específico do que estamos a investigar, corroborado pela especialização dos saberes, em ressonância ao dissertado nos primeiros tópicos, seria justamente irrupção do

⁶⁵ GIDDENS, op. cit. p.131-132.

⁶⁶ Esta é uma das próprias teses centrais da obra de Anthony Giddens: “A produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição”. Cf. GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991, p.51.

relativismo como uma das forças motrizes da própria cultura.⁶⁷ As verdades formularias e ritos tradicionais são submetidos ao escrutínio da dúvida, provocando constante desestabilização das identidades:

A tradição proporcionava as estruturas estabilizadoras que integravam os vestígios da memória em uma memória coerente. Pode-se especular que, à medida que a tradição se desvanece, a “memória dos vestígios” fica mais cruamente exposta, assim como fica mais problemática no que se refere à construção da identidade e ao significado das normas sociais. Daí em diante, a reconstrução do passado com os recursos da tradição torna-se uma responsabilidade – e até uma exigência – mais claramente individual.⁶⁸

Importante destacar que as tradições não são destruídas ou desaparecem pura e simplesmente; pelo contrário, são subsumidas num processo de institucionalização, reelaboradas em novas tradições modernizadas ou, mais raramente, subsistem como vestígios periféricos não “contaminados”. De qualquer forma, todos estes modos sobrevivem na eminência potencial de serem desconstituídos e profanados, irrompendo, nas palavras do filósofo italiano Gianni Vattimo, a época da *Diesseitigkeit*, isto é, da mundanidade ou dessacralização.⁶⁹

A explicitação das diferenças e tensões no interior das miríades de culturas, seja temporalmente pela via histórica, seja espacialmente pela via etnográfica e antropológica, seria uma das forças determinantes indutoras do processo de dessacralização das tradições e, de forma paradoxal, igualmente na valorização culturalista destes núcleos. O processo contrário ao absolutismo axiológico possui uma implicação direta na compreensão de uma certa *verdade* dos fenômenos de cultura, porém diferencia-se da acepção estrita do que seria propriamente o relativismo epistemológico, como bem explicita o português Helder Gomes:

É importante distinguir [...] o relativismo axiológico do relativismo gnosiológico ou epistemológico. Este diz respeito de um modo imediato à noção de verdade, isto é, à veracidade ou falsidade de uma proposição. Cremos, com Hayden White, que somente os enunciados proposicionais são susceptíveis de admitir valores de

⁶⁷“O próprio ceticismo, que é a força propulsora do conhecimento especializado, pode conduzir, em alguns contextos – ou em alguns grupos – a um desencantamento em relação a todos os especialistas; esta é uma das linhas de tensão entre especialidade e tradição”. Ibid., p.136.

⁶⁸ Ibid., p.106.

⁶⁹“A modernidade se caracteriza como a época da *Diesseitigkeit*, do abandono da visão sagrada da existência e da afirmação de esferas de valor profanas, isto é, em suma, da secularização”. VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.98.

verdade ou falsidade; as realidades como tais podem existir ou não, mas não podem ser verdadeiras ou falsas. Apenas as proposições que lhes sejam relativas podem assumir valores de verdade ou falsidade. Nessa medida, as obras de arte não são proposições: ainda que incluam proposições, como é o caso dos textos literários, ou mesmo que aparentemente se reduzam a elas, não é legítimo pensar o seu valor ou o seu sentido em termos de valores de verdade. Em face disto, demarcamo-nos das abordagens estéticas de cariz hermenêutico; estas supõem uma identificação implícita entre a noção de verdade e a de sentido. Ora, as obras de arte podem ou não possuir sentido, mas não possuem um sentido da ordem de um enunciado proposicional – seja de ordem estritamente verbal, seja, mais latamente, de ordem representacional – cuja validade seja aferível em termos de verdade ou falsidade.⁷⁰

Esta diferenciação é fundamental para compreender o giro analítico direcionado, ao menos em potência, contemporaneamente à análise dos fenômenos sociais. O pensamento patrimonial, e mais especificamente a interpretação da arquitetura em sua dimensão estética, memorial e simbólica, são notavelmente expressões não proposicionais, não cabendo formulações e pretensões veritativas em sua fundamentação ontológica, tampouco em suas derivações operativas. O fenômeno patrimonial não está atrelado a qualquer noção de verdade, ao menos em seu sentido clássico, situação na qual se impõe uma abertura para sua interpretação histórica temporal.

Retomando a discussão iniciada no capítulo, é necessário evidenciar que o restauro e o que estamos a denominar como cultura patrimonial surgem como epifenômenos neste contexto, um resgate do passado fomentado e traduzido por um ímpeto racionalizador tipicamente moderno. O conhecimento técnico especializado do restauro seria por si, ao menos em sua constituição inicial, um fenômeno alheio à tradição; uma inteligência consciente direcionada à preservação de objetos pretéritos avalizado por uma minoria culta, distante de uma prática candente e espontânea no interior da comunidade. São justamente estes saberes especializados como o restauro, conjugados com a sistematização da pesquisa historiográfica, a exemplo do desenvolvimento da história das artes, da arqueologia, de rudimentos da etnografia e

⁷⁰ GOMES, Helder. **Relativismo axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004, p.15.

sociologia, entre outros, que problematizam o que seria propriamente a *cultura* e a *tradição*. Este impulso que teoriza a tradição é o mesmo que contraditoriamente a questiona na circunstância justamente da perda de sua autoridade e concomitante evidenciação da infinita diversidade, arbitrariedade e constante mutabilidade das construções culturais. A exemplo, a teoria de Alois Riegl surge, neste contexto, como uma das primeiras elaborações intelectuais no campo das artes e das arquiteturas provocadas pela percepção do caráter heterogêneo da cultura e das variações valorativas constituídas pelas percepções de mundo dos diferentes grupos.

Como aparte final, inobstante, apresenta-se um duplo questionamento. O vanguardismo e as inquietações contidos na teoria axiológica desenvolvida por Alois Riegl raramente foram compreendidos em sua radicalidade crítica; pelo contrário, a notável valorização de Cesare Brandi⁷¹ – ainda no contexto atual –, revelam a permanência perene de uma abordagem metafísica e transcendental direcionada ao patrimônio. Ainda dentro desta sintomatologia, recorrendo à tese nietzschiana, poderíamos afirmar que o pensamento e a prática patrimonial transcorreram todo o oitocentos atrelado a preceitos da “história monumental” e da “história antiquária”. No decorrer do século XX, o pendur monumental perde parcialmente o vigor, mas o tronco da “história antiquária” assume um protagonismo notável, ampliando irrestritamente os objetos de culto e preservação, reforçando um conservadorismo refratário a quaisquer provocações perpetradas pela “história crítica”, em especial a notável falta de enfrentamento de sua própria historicidade.

⁷¹ Cf. **Capítulo III - Teorias da Intervenção**. Mais especificamente o tópico “Cesare Brandi e a Negação da Intervenção”.

CAPITULO VI DIMENSÕES PÓS-HISTÓRICAS

“Duas coisas no mundo nunca têm a mesma medida de tempo. Existem no universo, a um só tempo, um número incontável de tempos”

Johann Gottfried von Herder

6.1. A REDUÇÃO DIEGÉTICA DA HISTÓRIA

O capítulo precedente examinou como o despertar da consciência histórica, em sua profundidade diacrônica, desvela uma multiplicidade infindável de sentidos e concepções de mundo. Em uma estrutura por outro lado sincrônica deste mesmo impulso, pretende-se tatear como, no átimo do agora, miríades de tempos convivem entre si. A relação entre a preteridade e o presente não se resume à dicotomia linear do antes e depois. Passado e presente são dimensões constitutivas do devir, entremeados na pregnância da memória.

A *pós-história*, ficção epistêmica que inspira e intitula a investigação, parte de um entendimento sobre a multiplicidade de temporalidades da própria história como acontecimento (*Geschichte*) ou simplesmente como narrativa (*Historie*). Indica o sentido de dissolução da unidade da história, em sua dimensão historiográfica, e da consciência da pluralidade de espaço-tempos no instante do presente, em sua dimensão fenomenológica. No campo da reflexão patrimonial que nos detemos, remete outrossim às copresenças das sedimentações arquiteturais nos lugares e suas fulgurações memoriais, ainda que espectrais.¹

¹ O conceito de *espectralidade*, associado à *Nachleben* do historiador alemão Aby Warburg, é desenvolvido pelo historiador francês Georges Didi-Huberman como fundamento epistemológico inerente às construções historiográficas e à história de maneira mais abrangente: "A sobrevivência (*Nachleben*) toca, de fato, no 'fundamento da história em geral', porque enuncia, ao mesmo tempo, um resultado e um processo: ela diz os

Embora a formulação do termo *Posthistorie* remeta ao alemão Arnold Gehlen,² verifica-se que o conceito não possui uma estabilização semântica unívoca na crítica, apresentando no mínimo três “escolas” distintas, com relação tênue ou mesmo sem nenhuma interlocução entre si. O conceito originário de Arnold Gehlen abarcava um diagnóstico escatológico e pessimista baseado na percepção de um presumido processo de cristalização cultural, no qual o século XX se apresentaria como o “último capítulo da história”. Tal acontecimento seria resultado direto da secularização hipertrofiada da cultura ocidental que se consumou no ocaso do *oitocentos*. A ciência e a técnica acabam por usurpar a autoridade da religião e do sagrado em declínio; o valor de redenção teleológico da fé judaico-cristã é transmutado no culto messiânico ao progresso, uma caracterização do que definiria o próprio despertar da “modernidade”. A radicalização deste processo, contudo, alimentaria cumulativamente um ceticismo que acabaria por romper com a própria “teologia do progresso”. Neste assim definido segundo momento da modernidade, a fé no progresso seria finalmente secularizada, instrumentalizada como rotina e poder. As pulsões utópicas e espirituais seriam domesticadas pela técnica e pela ciência a tal paroxismo que ocorreria um afunilamento inarredável das possibilidades históricas, com a imposição e consolidação derradeira das instituições ocidentais, sejam estas políticas, econômicas, religiosas, artísticas, ideológicas...³ Em seu

rastros e diz o trabalho do tempo na história. De um lado, ela nos permite o acesso a uma materialidade do tempo, que Benjamin expressa dando atenção aos vestígios, aos 'dejetos da história', mas também – na escolha de seus paradigmas teóricos – a fermentação, por exemplo – para caracterizar esse 'trabalho'. De outro, abre um acesso à essencial espectralidade do tempo: ela visa à 'pré-história' (*Urgeschichte*) das coisas sob o ângulo de uma arqueologia que não é apenas material, mas também psíquica". Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.121.

² O historiador britânico Perry Anderson destaca a origem do conceito: “O mais influente deles, Arnold Gehlen – que naturalizou o termo na República Federal – argumentou que o signo *Posthistoire* era uma ‘cristalização’ da cultura, na qual nenhum novo constituinte podia mais ser gerado. Assim como a história das religiões estava, para todos os efeitos e propósitos, manifestadamente acabada, deixando uma gama de importantes fés às quais não podiam ser adicionados mais credos, também agora todas as formas ideológicas e estéticas seculares tinham-se convertidos num inventário fixo. Não eram mais possíveis as filosofias gerais do gênero outrora desenvolvido a partir de Darwin, ou Marx, ou Nietzsche, embora as atitudes básicas que eles inspiraram continuem vivas – tal como as novas *avant-gardes* em pintura ou literatura, com capacidade para radical inovação, deixaram de aparecer”. Cf. ANDERSON, Perry. **O fim da história: de Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p.73.

³ Verifica-se, com as devidas especificidades, um posicionamento semelhante derivado de certa interpretação de Hegel sobre o *opus* do “fim da história” e suas versões teleológicas modernas de conotação político-ideológica

diagnóstico, Arnold Gehlen conclui que não há mais oportunidade para o surgimento de novos institutos e/ou cosmovisões (*Weltanschauungen*). Teríamos, assim, um tempo finalmente des-historicizado: o passado destituído de autoridade, o futuro incapaz de pulsionar expectativas, um presente planejado em seu agora.⁴

Em uma segunda vertente, sem nenhuma relação com a anterior, as teses delineadas pelo filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser associam o conceito de *pós-história* a uma conotação sociotécnica de transmutação cognitiva produzida pelo surgimento e imposição epocal da techno-imagem (fotografia, cinema, televisão, etc.) nos processos comunicacionais, contraposto à linearidade das formas textuais tipicamente históricas (narrativas). A obra em que Vilém Flusser apresenta seu conceito de *pós-história* é bastante heterogênea, apresentando uma espécie de "ontologia da atualidade". Não cabe avaliar sua extensão, nuances e contradições, embora algumas passagens revelem confluências notáveis com a acepção que estamos a desenvolver:

A nossa tradição religiosa, e as experiências fundantes míticas que se escondem por detrás da tradição, projetam imagem segundo a qual a existência humana, e o mundo dentro do qual existe, estão sujeitos a um propósito que demanda meta. A obscuridade de tal propósito, e a opacidade de tal meta, abrem campo a misteriosa capacidade humana de opor-se a ambas. Embora impenetrável, a problemática implícita em tal imagem nos é familiar. As ciências da natureza, em oposição a tal tradição, projetam imagem diferente, segundo a qual todo evento é efeito de determinadas causas, e causa de determinados efeitos, A existência se apresenta, em tal imagem, enquanto inserida em tecido complexo de cadeias causais. Ambas as imagens estão se tornando insustentáveis atualmente.⁵

Flusser critica duas tradições fundantes da superestrutura social do Ocidente que refletem diretamente na concepção da história e das ciências: por um lado, a ideia de destino final ou teleologia típicas das religiões judaico-cristãs; por outro, a causalidade linear, imaginário

que acabaram por popularizar efetivamente a terminologia pós-história nos anos de 1990, embora com o viés "otimista". Estamos obviamente a mencionar Francis Fukuyama e sua polêmica tese sobre a primazia do modelo liberal capitalista como o destino final da história ocidental. Cf. FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

⁴ Verificamos um diagnóstico relativamente recente com conclusões muito similares na obra do historiador francês François Hartog e sua reflexão sobre o regime de historicidade no qual estaríamos imersos contemporaneamente, o "presentismo". Cf. HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁵ FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011, p.37-38.

inderrogável pelas ciências naturais. Apesar dessa ressonância ocasional, a pesquisa de Vilém Flusser aproxima-se mais de uma teoria crítica dos mecanismos comunicacionais contemporâneos.

Uma terceira abordagem atribuída ao conceito de *pós-história* pode ser verificada ainda na obra do filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto.⁶ Não é objetivo desta investigação, porém, adentrar ao mérito de uma “história dos conceitos” (*Begriffsgeschichte*) ou de “conceitologia comparada”, contrapondo as premissas de cada um dos distintos teóricos. Embora existam tangências frente às teses de Arnold Gehlen ou Vilém Flusser, em especial as críticas ao ideal de progresso, à causalidade e teleologia, os postulados desenvolvidos por estes autores amiúde não se coadunam com o objetivo de nossas investigações. Dentro das “escolas” citadas, a teorização de Arthur Danto é a que mais reverbera o sentido que esta tese propõe, embora com distinções e afastamentos, conforme explicitar-se-á na sequência do capítulo. No plano geral, o conceito de *pós-história* discorrido parte de uma perspectiva de caráter eminentemente epistemológico fulcrado no rompimento da compreensão da história como unidade e teleologia, aprofundando-se no diálogo especial que abrange, dentre outros, as “filosofias da temporalidade” de Walter Benjamin,⁷ Gilles Deleuze,⁸ Jacques Rancière,⁹ Giorgio Agamben¹⁰ e Georges Didi-Huberman.¹¹

⁶ DANTO, Arthur. **Más allá de la cajá brillo: las artes visuales desde la perspectiva post histórica**. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁸ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

⁹ RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011, p.21-49.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, op. cit.

O prefixo “pós” suscita, assim, uma inquietação, uma provocação e, no mesmo impulso, uma indeterminação consciente.¹² Contraditoriamente, não seria um depois da história, como poderia levar a crer a utilização da partícula “pós” em seu uso corriqueiro, tampouco seu final, ainda que metafórico. Trata-se justamente do contrário, de uma compreensão sobre a ausência de qualquer direcionalidade evolutiva da história ou sombra de causalidade determinista *a priori*, seja em sua dimensão moral, política, artística, técnico-científica. O processo histórico como narrativa linear e como evolução sofre uma dissolução, ou seja, é implodido a partir da consciência da própria plurivocidade constitutiva dos acontecimentos. No tocante, Gianni Vattimo observa:

“Dissolução, decerto, significa, antes de tudo, ruptura da unidade, e não fim puro e simples da história. Percebeu-se que a história dos eventos – políticos, militares, dos grandes movimentos de ideias – é apenas uma história entre outras. A ela pode-se contrapor, por exemplo, a história dos modos de vida, que caminha muito mais lentamente e se aproxima de uma “história natural” dos fatos humanos. Ou então, e mais radicalmente, a aplicação dos instrumentos de análise da retórica à historiografia mostrou que, no fundo, a imagem da história que nós temos é toda ela condicionada pelas regras de um gênero literário; em suma, que a história é muito mais uma “estória”, um relato, do que geralmente se está disposto a admitir.”¹³

Deve-se compreender tal crivo disruptivo positivamente, no sentido em que se contrapõe ao totalitarismo discursivo, ao enredamento unívoco do jogo das significações. Ademais, suscita o ceticismo emancipador com relação a qualquer narrativa fundacional (*arché*) ou finalística (*telos*).

Neste primeiro momento da análise, cabe sublinhar, enuncia-se o caráter narrativo da história, sua articulação propriamente historiográfica (*Historie*). Como enfatiza novamente Gianni Vattimo, a história possui uma inexorável dimensão ficcionalizante. Além de a *collage* ser um procedimento inescapável à narrativa historiográfica – assim como da presente tese e

¹² O prefixo "pós" tem sido utilizado em vários sentidos desde o final dos anos 1950, a partir de Arnold Gehlen e sua pós-história. Verifica-se mesmo de uma profusão de conceitos, com conotações positivas e negativas, por vezes com abordagens contraditórias entre si: pós-modernismo, pós-estruturalismo, pós-humano, pós-colonial, pós-fotografia, pós-autoria, pós-democracia, pós-metafísica, pós-verdade., etc.

¹³ VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p.XIV.

praticamente qualquer pesquisa acadêmica –, a seleção do que será ou não narrado e como será articulado, a interpretação desta montagem possui uma natureza necessariamente instável, a partir do momento que o ato de compreensão produz uma constelação polissêmica impulsionada pela singularidade de seus infinitos articuladores e intérpretes exponencializados no tempo espaço.¹⁴ Nesse condão, o *pós-histórico* apresenta-se como uma abertura frente ao narrativo, no sentido em que história não pode se enredar, fechar-se em um enredo, num caminho cerrado como uma diegética unidimensional, sendo composta pela articulação entre inumeráveis macro e micro-histórias em interpretações que dialogam e se contradizem entre si.¹⁵

É a partir mais precisamente dessa interpretação de cariz narratológico que o filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto formula seu conceito de *pós-história*, como a explicitação do heterogêneo inconstado pela narrativa simplificadora da *história das artes* que não pode mais se circunscrever na univocidade de um *espírito do tempo* ou articular-se pelo conceito de *progresso*:

A arte já não era possível em termos de uma narrativa histórica progressiva. A narrativa havia chegado a um fim. Mas isto era, de fato, uma ideia libertadora, ou pelo menos eu entendia que poderia sê-lo. Libertava os artistas de terem de prosseguir a “correta linha da história”. Significava que qualquer coisa poderia ser

¹⁴ Georges Didi-Huberman compreende igualmente o processo de *montagem* como mais uma das determinantes epistemológicas da história: "A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador *remonta* os 'restos', porque eles próprios apresentam a dupla capacidade *desmontar* a história e de *montar* junto os tempos heterogêneos, o Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... Não se pode jamais separar o objeto de um conhecimento e seu método – ou seja, seu estilo". Cf. DIDI-HUBERMAN, op. Cit., p.133.

¹⁵ Este postulado converge com uma das teses centrais do que se convencionou denominar como pós-modernismo. Mais precisamente, a descrença frente às meta-narrativas, como o sintoma foi conceituado por François Lyotard. É fundamental desobstruir o debate sobre o pós-modernismo como mera caricatura, banalidade e anacronicamente datado, uma estratégia amiúde recorrente para interditar a crítica e não enfrentar a radicalidade de suas principais provocações. Em outro sentido, ademais, podemos afirmar que os conceitos de "pós-história" e "pós-modernismo" possuem vários alinhamentos, mormente quando o *conceito-partícula* “pós” é alçado a partir de uma reflexão de matriz filosófica, não meramente estilística e/ou cronográfica, destacando, nos limites de uma ontologia da atualidade, a rejeição frente a qualquer síntese temporal que resvala na pretensão de descortinar um unívoco *zeitgeist*. No tocante, o próprio diagnóstico em torno do *conceito-síntese* que "definiria" com mais "acuidade" a atualidade, é explicitado pela evidente falta de consenso entre os analistas: hipermodernidade, supermodernidade, modernidade tardia, modernidade líquida ou, ainda, uma pré-modernidade. Em especial, ver: LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

arte, no sentido em que já nada poderia ser excluído. Foi um momento – em que a verdadeira liberdade artística havia se apresentado como real. O Dadá acreditava ser uma forma de liberdade artística, mas na realidade não era mais do que um estilo. Mas, uma vez que a arte havia chegado ao fim, cada qual poderia ser abstracionista, realista, alegorista, pintor metafísico, surrealista, paisagista ou pintor de naturezas mortas ou de nus. Poderia ser artista decorativo, artista literário, anedotista, pintor religioso, pornógrafo. Tudo estava permitido, uma vez que nada mais era historicamente necessário. Chamo a isto o Período Pós-histórico da Arte, e não há razão para que algum dia venha a terminar. A arte pode ser externamente determinada, em termos de moda ou de política, mas o determinismo interno ditado pela sua história é agora uma coisa do passado.¹⁶

Deve-se notar que o conceito de pós-história formulado por Arthur Danto possui claros resquícios de teleologismo, em específico quando se verifica que seu diagnóstico do “fim” da história das artes surge justamente como conclusão de um momento histórico preciso, ou seja, a partir da emancipação do próprio modernismo artístico do início do século XX, apresentando-se como consumação da liberdade estética. Ainda assim, em linhas gerais, partilhamos de duas formulações centrais do crítico de artes norte-americano.¹⁷ Primeiro, uma questão de fundamentação epistemológica, a *pós-história* como impossibilidade de enredamento unívoco da narrativa historiográfica.¹⁸ Segundo, em uma proposição de caráter histórico-sociológico, a evidenciação do pluralismo como o regime da própria da contemporaneidade.

¹⁶ DANTO, op. cit., p.24 (tradução nossa).

¹⁷ A ideia de "pós-história" nas artes – reverberando inclusive o sentido formulado por Arthur Danto – remete a um episódio curioso relatado pelo crítico de artes alemão Hans Belting, acerca da performance do pintor Hervé Fischer que anuncia o momento exato da "morte da arte" – lembrando diretamente a narrativa provocativa de Charles Jencks, o Pruitt-Igoe e a "morte" da arquitetura moderna sete anos antes: "Em 15 de fevereiro de 1979, a petite salle do Centro Pompidou de Paris estava tomada 'pelo tique-taque regular de despertador preso ao microfone'. O pintor Hervé Fischer, que descreveu pessoalmente esse procedimento, media a extensão da sala com uma fita métrica, caminhando lentamente na frente do público. Numa das mãos segurava um cordão branco suspenso na altura dos olhos e na outra um microfone com o qual escandia o compasso do estilo artístico passado, como tiquetaquear de um relógio. Deteve-se a um passo diante do meio do cordão e declarou 'neste dia do ano de 1979, constato e declaro que a História da Arte como última criação dessa cronologia asmática está encerrada'. Depois partiu o cordão e disse: 'O instante em que cortei este cordão foi o último evento na história da arte', 'cujo prolongamento linear seria apenas uma ilusão preguiçosa do pensamento. Liberados da ilusão geométrica e atentos às energias do presente entramos na era de eventos da arte pós-histórica, a meta-arte". BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.205-206.

¹⁸ Em obra dedicada à teoria de Arthur Danto, o português Helder Gomes afirma que o período *pós-histórico* pode ser compreendido igualmente como período *pós-narrativo* das artes: "Este período pós-histórico surge aqui na acepção restrita de pós-narrativo, e confinado ainda a uma narrativa particular, a da história da arte ocidental. A este fim narrativo – que significa o fim de um encadeamento diegético em que a individuação se faz por uma exigência de diferenciação absoluta – não sobreviveria à eterna repetição do mesmo por ausência de devir ou transformação histórica, mas, hegelianamente, uma época de liberdade artística, uma época em que o pluralismo é elevado à condição de estrutura fundadora da própria transformação histórica". Cf. GOMES, Helder. **Relativismo Axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004, p.278.

Em termos narratológicos, de igual modo, como decorrência da própria percepção da irrupção do heterogêneo e da imagem não linear do tempo. Conceitos fulcrais típicos do enredo historiográfico, como o "progresso", a "superação", o "novo", passam a ser abordados com maiores ressalvas críticas. Mas não somente. Todo um quadro nocional que remete a uma metafísica teleológica das artes e das arquiteturas deve ser revisitado, como bem expõe o crítico português Helder Gomes:

Exemplo disso são conceitos como vanguarda, ruptura, estagnação, declínio, entre outros, termos que não traduzem apenas transformação, mas supõem a predeterminação de um *telos* que constituísse lugar de determinação do sentido e do fundamento do movimento. Este movimento teleológico assume uma dimensão auto-reflexiva que exige da arte a determinação conceitual e filosófica da sua própria identidade, dimensão auto-reflexiva teria sido radicalizada como consequência do trabalho de investigação das vanguardas.¹⁹

Contraditoriamente, a própria concepção de vanguarda, estar à frente do tempo, articulada a outras como: a ruptura, uma cisão na ordem temporal; estagnação, excesso e repetição; declínio, expiração temporal e obsolescência; progresso e evolução, o novo enquanto superior ao antigo; todo um quadro de conceitos "nomológicos", atuando como sobredeterminação, critérios analíticos de valoração e legitimação de certas expressões em detrimento de outras, no qual os campos das artes e arquiteturas apresentam-se como arenas privilegiadas destes embates e contradições.²⁰

¹⁹ GOMES, op. cit., p.276.

²⁰ Didi-Huberman ressoa observação de teor assemelhado, que remete igualmente ao próximo tópico do capítulo, o problema da *diferença*: "Se de um lado a história em seu processo é assim feita de 'quedas' e de 'irrupções', então é preciso saber renunciar ao secular modelo do progresso histórico. Benjamin generalizou a intuição de Alois Riegl sobre a Antiguidade tardia: 'Não há épocas de decadência'. Na história de uma cultura, 'toda negação [...] serve de pano de fundo aos lineamentos do vivente, do positivo', de modo que os fenômenos chamados 'de declínio e decadência' devem ser considerados como precursores [...], miragens das grandes sínteses que se sucede'. Em resumo, o modelo dialético – no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui – deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma 'linha de progresso', mas seqüências onidirecionais, rizomas de bifurcações em que, para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua 'história anterior' e sua 'história ulterior'. Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de "objeto de barbárie", cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de "catástrofe". Cf. DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.115-116.

Mas o enfoque que estamos a destacar não se assenta somente na pertinência ou não dos conceitos operativos da historiografia, mas como estes acabam por determinar um certo tipo de ordenamento do tempo, silenciando a própria multiplicidade ou singularidade das vozes.²¹ Não se trata apenas da defesa de uma *outridade*, o efeito mais drástico dos processos de sacralização de cânones na historiografia especializada pode consumir uma violência no apagamento da complexidade contraditória das expressões existentes no mundo da vida:

Quer traduza a formulação de normas e regras de configuração formal e conceitual de uma disciplina artística, quer diga respeito à exigência de vinculação a uma dada tradição artística, a definição de cânones é um processo dinâmico que age por um movimento de complexificação e diferenciação, ao mesmo tempo que implica um movimento inverso de simplificação e redução da diversidade, tendente a isolar um conjunto de características identificadoras de uma forma de arte ou de um estilo. Esta tentativa de definir um mínimo de índices formais ou conceituais, aos quais tanto a produção como a recepção artística deveriam obedecer, exige a constituição de uma noção de obra de arte e de um modelo de produção, assim como implica uma correlativa identificação do modelo de recepção tudo por pertinente; ou seja, exige o domínio por parte do receptor das categorias e valores segundo os quais uma dada forma de arte, estilo, ou obra particular são legitimamente susceptíveis de serem percebidos, interpretados e avaliados.²²

Por conseguinte, é fundamental um enfretamento crítico frente à narrativa unitária da história, sendo que tais processos não devem ser compreendidos como uma característica estrutural da metodologia de pesquisa historiográfica ou como um mero efeito colateral inescapável à sua lógica. As opções ou recortes historiográficos são inexoráveis, mas igualmente remetem a uma discricionariedade de seus autores e podem, mais além, revelar inclusive interditos ideológicos. É por tal motivo que o discurso "judicativo", emanado pela "historiografia oficial" e/ou pela "crítica especializada",²³ deve ser contraposto a uma *ephoché* – uma suspensão, colocar entre parênteses – diante do que se presume como a “correta linha da

²¹ Em pleno século XIX, Friedrich Nietzsche já alertava sobre os processo de apagamento das diferenças pela história: "O quanto da diversidade precisa ser desconsiderado aí para que a comparação possa produzir aquele efeito fortalecedor, o quão violentamente a individualidade do passado deve se encaixar em uma forma universal e o quanto todos os seus ângulos e linhas acentuados precisam ser destruídos em favor da concordância!". Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003, p.21.

²² Ibid., p.269.

²³ É nesse sentido que Anthony Giddens afirma que todos especialistas são leigos, dependendo não somente da área de especialidade, mas do campo discursivo no qual se fundamentam: "É de fundamental importância reconhecer que todos os especialistas transformam-se em membros do público leigo quando confrontados com a vasta série de sistemas abstratos e com as diversas arenas de especialidade que atualmente afetam nossas vidas". GIDDENS, Anthony et al. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p.138.

história”, utilizando a própria terminologia de Arthur Danto. Como consequência, avoca-se ademais uma resistência a certo tipo de "coação estética" implícito na história das artes e das arquiteturas que, mesmo inconscientemente, atuam como forças conformadoras, ou, mais diretamente, como mecanismos de controle daquilo que deve ser ou não valorizado, lembrado ou esquecido.

Um escrutínio mais atento não pode negligenciar, por derradeiro, a dimensão ontologicamente diegética da elaboração historiográfica, atentando para as articulações e intenções que determinam os atos de cada um de seus inumeráveis enunciadores e intérpretes. Não se trata simplesmente de superar o problema da ilustração sobre a história universal ou o problema positivista da história como espelho descritivo objetivo dos acontecimentos, mas atentar, como enfatizado, para a dissolução da história (*Historie*) na irrupção de sua multiplicidade polissêmica. A pós-história, reverberando o sentido destacado, aponta para a impossibilidade da história universal e cosmopolita de matiz kantiano.²⁴ Se algum dia o consenso cosmopolita viesse porventura a pairar, seria a custo de uma planificação cultural violenta e não pela deflagração de uma presumida razão universal. Nesta contraposição clássica entre o singular e o universal, entre uno e o múltiplo, o que teríamos, como bem traduziu o oximoro de Gilles Deleuze, é o devir no desenlace de uma “história universal da contingência”.²⁵

²⁴ Gianni Vattimo afirma que é precisamente esta dissolução que diferencia a "história contemporânea" da "história moderna": "A 'dissolução' da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história 'moderna'. A contemporaneidade (não, é claro, a história contemporânea da subdivisão escolar, que faz começar na Revolução Francesa) é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e transmissão de informação, seria possível realizar uma 'história universal', precisamente essa história se tornou impossível". Cf. VATTIMO, op. cit. p. XV.

²⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

6.2. TEMPO E DIFERENÇA (*PRELEÇÕES*)

A discussão enunciada até o momento explicita-se dentro do aprofundamento de uma crítica epistemológica da história. Mas não é somente na estrutura historiográfica e em sua dimensão narrativa que estamos interessados: impõe-se uma problemática que poderia ser caracterizada, mais além, na verve violenta decorrente do apagamento das singularidades. É neste campo que se descortina a interlocução entre uma *hermenêutica da história* e uma *filosofia da diferença*. A segunda dimensão evocada pela *pós-história*, na perspectiva que está a ser concebida, é problematizada justamente pelo sentido da *diferença*, como tradução de uma multiplicidade potencial intempestiva, como irrupção das fendas evocadas pelo próprio intercurso heterogêneo dos discursos e pela imponderabilidade do devir. O tempo compreendido como multiplicidade radical impõe um problema não somente para a *epistemologia da história*, mas para a *ontologia dos acontecimentos*. A seta linear do tempo cronológico não é capaz abarcar um tempo sem direcionalidade, fenomenológico, que se apresenta como tensão e distensão de infinitas temporalidades. Mundos distintos convivem no mesmo presente, no qual os acontecimentos são inenarráveis em uma única lógica constitutiva. Mas o que está a se denominar como *diferença* não se restringe somente à defesa de uma alteridade sócio-antropológica, mas a seu sentido mais amplo e radical como *diferença potencial*.

Pontua-se inicialmente o sentido da *diferença* como *diferença ontológica*, assim apresentada por Heidegger.²⁶ Verifica-se nesse conceito a aproximação da dimensão temporal

²⁶ HEIDEGGER, Martin. *Os problemas fundamentais da fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

problematizada diante da ontologia, no que Heidegger enfatizou o que acreditava ser a questão fulcral da metafísica ocidental: a indistinção entre o ôntico e ontológico,²⁷ que denominou como o “esquecimento do ser”. Tal “esquecimento” refere-se à crença de que o “ser” é algo dado que prescinde qualquer indagação ou, em outro sentido, que as coisas tais como se apresentam no mundo são o que são em uma essência atemporal. Dentro deste arrazoado, o “esquecimento do ser” recai em uma típica confusão entre “ente” e “ser”, na qual se atribui ao “ente” – grosso modo, um “fotograma” do devir em mutação – a dimensão que é própria ao “ser”, uma totalidade não totalizante e não totalizável.²⁸

No sentido apresentado, a destruição dos fundamentos do pensamento metafísico seria uma dentre as tarefas proposta pela reflexão de Heidegger. Decorre, desta intuição, toda uma “reproposição do problema do ser”, na qual a dimensão temporal e o devir são recolocados como problemas centrais para a indagação ontológica. Mas não é somente a dimensão temporal que deve ser retomada pela ontologia; o problema do ser não emerge *aprioristicamente*, desvinculado do mundo, mas apenas pode surgir, ser indagado, compreendido e interpretado por um ente em especial: o *dasein* (*ser-aí*), uma consciência temporal, histórica e finita. Somente o *dasein* pode se perguntar sobre o ser dos entes que estão-aí no mundo. “Ser” e “tempo” não podem ser dissociados, sendo o “*dasein*” o ente que possibilita a “abertura” para compreensão do ser e do ser-no-mundo. Nesse sentido, sucintamente apresentado, formulam-se as bases eminentemente fenomenológicas da ontologia hermenêutica propugnada por Heidegger. Nessa ontologia de orientação

²⁷ Ôntico seria a consideração do ente que se restringe ao ente enquanto tal, sem o escrutínio do ser; ontológico, a consideração do ente que vislumbra o ser próprio do ente.

²⁸ Nestes mesmos termos, decorre ainda a importante diferenciação dentro do arcabouço conceitual heideggeriano entre “*essentia*” e “*existentia*”: “Desde a antiguidade, a metafísica distingue entre algo que é e o fato de algo ser. Distingue entre *essentia* e *existentia*. O ser se distingue entre *essentia* e *existentia*. Com essa distinção e sua preparação, começa a história do ser como metafísica. Ela assume essa distinção e a recebe dentro de sua estrutura da verdade sobre o ente em geral. O começo da metafísica se manifesta como aquele acontecimento que decide sobre o ser enquanto aparece a distinção entre “o que algo é” e o “fato de algo ser”: *essentia* e *existentia*”. STEIN, Ernildo. **Introdução ao pensamento de Martin Heidegger**. Porto alegre: Edpucrs, 2002, p.92.

fenomenológica, o “ser” pode ser indagado somente pelo “*dasein*”, sendo manifestação da temporalidade e historicidade que lhes são co-pertinentes: “é no *dasein* que se há de encontrar o horizonte para compreensão e possível interpretação do ser. Em si mesmo, porém, o *dasein* é histórico, de maneira que o esclarecimento ontológico próprio deste ente torna-se sempre e necessariamente uma interpretação “referida a fatos históricos”²⁹. No que nos interessa, embora a abordagem da investigação não esteja alinhada propriamente à fenomenologia hermenêutica, é a crítica ao pensamento ôntico-totalizante que explicita o sentido da potência diferenciadora do tempo, conduzindo à consciência da finitude, da historicidade e da multiplicidade do mundo.

Em outro sentido, verifica-se uma radicalização da questão do *ser* e da *diferença* justamente em Gilles Deleuze, tributária direta do pastoreio sobre a *diferença ontológica* de Heidegger.³⁰ Sob certa perspectiva, é a própria ontologia que perderia sua razão mais geral como campo da indagação das essências. Afinal, o ser não é. Lançado no transcurso imponderável do devir, o ser evocaria apenas um sentido de virtual repetição. A *diferença* apresentar-se-ia, assim, como o próprio tempo em uma variação e variabilidade indeterminável e imponderável, o vir-a-ser como desordem e inquietude. O filósofo húngaro-brasileiro Peter Pal Pelbart tenta captar esse espírito provocativo da obra de Deleuze:

É um sistema de variação: dado um acontecimento, não rebatê-lo sobre um presente que o atualiza num determinado mundo, mas fazê-lo variar em diversos presentes

²⁹ HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Petrópolis: Vozes, 2006, op. cit., p. 79.

³⁰ Deleuze explicita a influência no prefácio de “Diferença e Repetição”, obra contemporânea às últimas elaborações de Heidegger em vida: “O assunto aqui tratado está evidentemente no ar, podendo-se ressaltar como sinais disso: a orientação cada vez mais acentuada de Heidegger na direção de uma Filosofia da Diferença Ontológica; o exercício do estruturalismo, fundado numa distribuição de caracteres diferenciais num espaço de coexistência; a arte do romance contemporâneo, que gira em torno da diferença e da repetição não si em sua mais abstrata reflexão como também em suas técnicas efetivas; a descoberta, em vários domínios, de uma potência própria de repetição, potência que também seria a do inconsciente, da linguagem, da arte”. DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Editora 34, 2009, p.15.

pertencentes a distintos mundos, embora em certo sentido, mais genérico, eles pertençam a um mesmo mundo estilhaçado. Ou, dado um presente, não esgotá-lo nele mesmo, encontrar nele o acontecimento pelo qual ele se comunica com outros presentes em outros mundos, mergulhar no acontecimento a montante, acontecimento no qual eles estão implicados, “universo inexplicável”. Paira aí, como se vê, a imagem de um tempo complicado, o tempo enrolado, mas já não em contraposição ao seu desdobramento sucessivo e empírico, como uma Essência ou Diferença à espera de sua atualização, porém o próprio Emaranhado Virtual enfocado como um Acontecimento.³¹

É a imagem de um tempo transloucado, no sentido em que não pode ser representado. Ou, em suas próprias palavras: “O tempo fora dos eixos, ao contrário, significa o tempo enlouquecido, saído da curvatura que um deus lhe dava, liberado de sua figura circular demasiado simples, libertado dos acontecimentos que compunham seu conteúdo, subvertendo sua relação com o movimento, descobrindo-se, em suma, como forma vazia e pura”.³²

O tempo como multiplicidade, sem direcionalidade, destituído de começo ou fim, descontínuo, encontra ressonância no próprio conceito de *rizoma* criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari.³³ Não seria uma subversão ou impropriedade falar em um “*tempo rizomático*” para expressar o sentido de uma diferença radical implicada no próprio devir:

De fato, não é sem esforço que um tal rizoma temporal se oferece à imaginação. Sobretudo porque ele contraria frontalmente as figuras que comandam nossa representação habitual do tempo: a linha, a flecha (mesmo invertida), o círculo, a espiral, ou a fonte jorrando. Em termos mais conceituais: o tempo homogêneo e progressivo, ou o tempo arqueado, ou o tempo originário, ou mesmo o tempo dito autêntico.³⁴

A representação do *tempo* como *rizoma* possui a potencialidade de traduzir uma perplexidade, na abrangência de sua própria imprecisão. É o tempo no qual o passado, presente e futuro coexistem e se confundem. É na *poiesis* epistemológica de Deleuze, aporética, polissêmica e subversiva, que se avista um ponto de fuga para tatear alguma representação imagética, ainda que precária, sobre a indisciplina do tempo.

³¹ PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p.17-18.

³² DELEUZE, op. cit., p.136.

³³ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.11-37.

³⁴ PELBART, op. cit., p. XXI.

Em inspiração igualmente tangente à *diferença ontológica* heideggeriana,³⁵ o francês Jacques Derrida debruça-se – no mesmo período que Deleuze, mas em outros termos –, sobre o problema do tempo e da diferença sintetizado na definição de um único e ambíguo conceito, a *diffeérance*.³⁶ É a partir de um perspicuo jogo de palavras com a intenção de tornar mais enfática a amálgama entre o duplo sentido suscitado pelo verbo latino "*differre*", que no português "diferir" assume duplicidade semântica similar. O diferir como temporização, aquilo que é diferido, a “contração” ou “dilatação” temporal, o atraso ou adiantamento. O diferir como singularizador, como aquilo que diferencia, distingue, discerne. Mais além, o neologismo intenciona reter duas dimensões da derivação diferenciadora implicadas no tempo e no espaço: "[...] temporalização e espaçamento, devir-tempo do espaço e devir-espaço do tempo, 'constituição originária' do tempo e do espaço".³⁷

O *inominável* de Derrida destaca, em especial, a condição de incompletude e abertura de toda relação de sentido, a interposição semiológica fluida entre signos, significantes e significados instabilizada pelo próprio devir, derivando um infindável jogo de diferenças.³⁸ O significado não se retém no significante ou sequer existe como concretude:

³⁵ DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus Editora, 1991, p.41.

³⁶ Derrida afirma que a "*diffeérance*" sequer seria um conceito ou uma palavra, mas um "inominável": "Direi, pois, antes de mais, que a *diferença*, que não é nem uma palavra nem um conceito, me pareceu ser, estrategicamente, o mais próprio a ser pensado, se não a dominar - sendo talvez aqui o pensamento aquilo que se mantém num certo nexos necessário com os limites estruturais do domínio - o mais irredutível da nossa "época". Ibid., p.38. Como se observa, o termo "*diffeérance*" foi traduzido na edição brasileira como "diferença", grafado com a letra "a".

³⁷ Ibid., p.39.

³⁸ Utilizando a própria arquitetura como exemplo, imaginando que um projeto tenha sido concebido com um propósito específico ou para suscitar um determinado sentido, lançado ao mundo torna-se um referente aberto. Pode significar infindáveis sentidos. Significar sem querer significar. Significar o oposto do que se propôs. Suscitar diferentes significados no transcurso do tempo. Na particularidade das artes e das arquiteturas, o referente pode apresentar-se ao mesmo tempo como significante e significado, no qual o dualismo artificial entre forma e conteúdo se contrai em um único ente semiológico polissêmico. Um único objeto pode evocar a produção de diferenciações dos sentidos. Dentro de uma análise semiótica "clássica" da arquitetura, sugerimos o

"o conceito de significado não é nunca, em si mesmo, presente, numa presença auto-suficiente que não remeteria senão para si mesma. Todo o conceito está por direito, inscrito numa cadeia ou num sistema no interior do qual remete para o outro, para os outros conceitos, pelo jogo sistemático das diferenças. Em semelhante jogo, a diferença não é mais, portanto, um conceito, mas a possibilidade da conceitualidade, do processo e dos sistemas conceituais em geral".³⁹

A linguagem é um fenômeno arredo que incorpora filigranas do seu contexto de enunciação e produção, possuindo uma instabilidade fugidia a cristalizações, ou, nos termos do próprio Derrida, contraposta ao absoluto da metafísica da presença. O significado – se considerado a tripartição conceitual de Saussure – está sujeito ao jogo aberto das interpretações que produzirão sentidos diversos, o que não decorre em incomunicabilidade ou arbitrariedade. A partilha da linguagem se consuma por aproximações entre os interlocutores, que interpretam a si, a outrem, as palavras e as coisas, por rastros, tangências e mútuas inferências. O significante tende a singularizar-se para viabilizar a própria comunicação, ao mesmo tempo em que se diferencia nos processos de interpretação consumados diacronicamente. O próprio conceito de "pós-história" em discussão apresenta-se como uma sub-determinação movente, apesar de seus pontos de ancoragem que singularizam seu campo de significação.

A inescapabilidade entre a produção da linguagem no mundo da vida e o *porvir* revela a profunda historicidade nos quais os sentidos são constituídos. A fluidez da formação de sentidos implica na instabilidade entre significante e significado. A caracterização ontológica entre signo, significante e significado somente seria possível dentro de uma concepção estacionária do tempo:

"Este conceito linearista do tempo é, portanto, uma das mais profundas aderências do conceito moderno de signo à sua história. Pois, no limite é o próprio conceito de signo que permanece inserido na história da ontologia clássica e na distinção, por mais tênue que seja, entre a face significante e a face significada".⁴⁰

conjunto de textos do filósofo e romancista italiano Umberto Eco, dedicados especificamente sobre a temática. Cf. ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.185-247.

³⁹ DERRIDA, op. cit., p.42.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.89.

E não se trata de especulação hermética, mas algo que pode ser considerado inclusive da ordem do prosaico: o significado não pode tornar-se absoluto porque a linguagem não figura como uma presença estática; os processos simbólicos de produção dos sentidos estão lançados ao tempo e são incessantemente "diferidos" e "diferenciados" neste transcurso.

Explicita-se a percepção sobre o caráter polissêmico do mundo. O sentido das coisas não é acessível de forma direta, mas mediado através da linguagem, da percepção, da compreensão e da interpretação. A dicotomia entre sujeito e objeto não é caracterizada pela transparência e acesso imediato ao em si das coisas. Pelo contrário, os objetos por si são anódinos sem a interpretação significativa constituída a partir do vivente. Este, por sua vez, está imerso em um universo cultural mediado por um difuso simbólico que se exterioriza através da particularidade de cada indivíduo. Surge assim a inescapável profusão de concepções de mundo e interpretações.

Confluindo os termos dos filosofemas discorridos, o conceito de *pós-história* adquire nova espessura, evocando, como afirmado outrora, uma multiplicidade potencial intempestiva, contrária a qualquer sentido histórico unívoco e teleológico. Tal intempestividade é suscitada justamente pela mutabilidade inexorável implicada no vir-a-ser temporal, como uma constituição histórica fluída que tende a diferir continuamente singularidades, em um processo de formações e deformações indeterminadas.⁴¹

⁴¹ Como tradução dentro da tradição clássica da filosofia, ao menos no sentido exposto, poderíamos afirmar que o rio heracliteano pode ser evocado como a imagem metafórica do processo diferencial, contraposto ao primado metafísico de Parmênides e Platão.

6.3. A MORTE DOS ESPÍRITOS: *ZEITGEIST* E *GENIUS LOCI*

Dois espíritos ainda permeiam as narrativas sobre as artes e arquiteturas. O espírito do tempo – *Zeitgeist*, em alemão como a crítica consolidou – conclama o poder destinal de *cronos* sobre os mortais. Toda época seria fruto de seu tempo, vaticina o velho adágio. Não há arte, literatura, arquitetura, regimes de verdade e pensamento que não estejam condicionados pelas suas circunstâncias temporais. Em outro sentido, o espírito do lugar – *genius loci*, termo latino derivado da própria tradição romana –, desperta o poder conformador do sítio frente ao habitar humano, revelando seus significados latentes. O lugar desperta os desígnios da arquitetura, assim como a arquitetura deve reverenciar o solo sobre o qual se edificará. *É a partir da crítica a essas duas instâncias simbólicas e epistêmicas que articulamos os argumentos precedentes em direção a uma crítica da unidade do tempo espaço repercutida no campo de investigação arquitetural.*

A correlação de identidade entre cultura e tempo pode mesmo ser considerada um truísmo, algo pacificado não somente para o senso comum, mas como para as ciências históricas em geral. Um simples escrutínio histórico ou da própria experiência de vida particular no contexto hodierno, em constante mutação, pode averiguar com facilidade que as instituições, os saberes, as tecnologias, expressões artísticas e comportamentais se transformam ao longo do tempo, amiúde conformando especificidades que são categorizadas em períodos ou épocas específicas.⁴² As cronologias, cronografias, cronometrias e cronosofias que elaboram a

⁴² O filósofo francês Paul Ricoeur manifesta uma interessante crítica direcionada às escansões histórico temporais: "O conceito de épocas é talvez o mais perturbador, na medida em que parece superpor-se à cronologia para recortá-la em grandes períodos. Assim, continuamos, no Ocidente, a dividir o ensino da história e até da pesquisa entre Antiguidade, Idade Média, Tempos Modernos, mundo contemporâneo. Recordamos o

escansão do tempo são cognições para organizar acontecimentos e fatos históricos em narrativas minimamente inteligíveis.⁴³

Se a relação geral do tempo com a cultura apresenta-se como uma obviedade, quando tal premissa é submetida ao crivo da *diferença*, toda a questão se refigura. O amálgama entre tempo e cultura não deve levar à conclusão que se trata de uma determinação onto-teleológica. Pode-se avaliar a questão sobre diversos condicionantes. Em uma primeira aproximação, a definição de uma determinada *epocalidade* apresenta-se eminentemente como um juízo analítico *a posteriori*. Tal prerrogativa implica que os acontecimentos pretéritos são submetidos aos valores e urgências do presente. No tocante, Walter Benjamin afirma que a contraposição historiográfica frente à concepção objetivada do passado, imaginada como um fato concreto consumado, apresenta-se mesmo como uma disposição revolucionária:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se o “ocorrido” o ponto fixo e via-se o presente empenhado em aproximar-se tateando o conhecimento deste elemento fixo. Agora esta relação deve se inverter e o ocorrido deve adquirir sua fixação dialética da síntese que o despertar realiza com as imagens oníricas contrárias. A política recebe o primado sobre a história. E os “fatos”

papel que Benveniste atribui ao ponto zero no cálculo do tempo histórico. O nascimento de Cristo para o Ocidente cristão, a Hégira para o islã. Mas as periodizações têm uma história mais rica que remonta ao sonho de Daniel relatado na Bíblia hebraica, depois à teoria das quatro monarquias segundo Santo Agostinho; reencontramos em seguida as sucessivas querelas de Antigos e Modernos, travados em torno de periodizações rivais. A comparação com as idades da vida também teve seus adeptos, acompanhada da dúvida a respeito da réplica histórica do envelhecimento biológico: conheceria a história uma velhice sem morte? Para dizer a verdade, o conceito de períodos não é adequado a uma história distinta daquela das concepções cíclicas ou lineares, estacionárias ou regressivas. A Filosofia da História de Hegel oferece a esse respeito uma síntese impressionante das múltiplas ordenações do tempo histórico. E após Hegel, e a despeito da promessa de 'renunciar a Hegel', coloca-se de novo a questão de saber se todo resíduo cronosófico desapareceu do uso de termos como 'patamares' (*stages*) adotados em história econômica, no plano no qual se cruzam ciclos e segmentos lineares. O que está em jogo é nada menos que a possibilidade de um história sem direção nem continuidade". RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010b, p.167.

⁴³ Michel Foucault demonstra igualmente perplexidade com relação aos critérios de cisão temporal da história: “Não é fácil estabelecer o estatuto das descontinuidades para história em geral. Menos ainda, sem dúvida, para a história do pensamento. Pretende-se traçar uma divisória? Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? A partir de que, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? A que regime poderiam obedecer ao mesmo tempo sua existência e seu desaparecimento? Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Como pode um pensamento esquivar-se diante de outra coisa que ele próprio? Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?”. FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.69.

históricos tornam-se algo que acabou de nos acontecer: constatá-los é tarefa da recordação. E o despertar é o caso exemplar da recordação, no qual conseguimos nos recordar do mais próximo, mais manifesto (o Eu). O que Proust quer dizer com a reacomodação experimental dos móveis e o que Bloch reconhece como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que é estabelecido aqui no plano do histórico e do coletivo. Existe “um saber ainda não consciente” do ocorrido, cujo fomento possui a estrutura do despertar.⁴⁴

O passado não é simplesmente algo que passou, mas está em um processo vivo de constante reelaboração com e no presente. Para complexificar, o próprio presente não pode ser reduzido a uma única lógica, sendo habitado por temporalidades múltiplas derivando, por conseguinte, inúmeras visadas consonantes ou contraditórias sobre o passado.

O tempo não possui qualquer essencialidade ôntico-totalizante a determinar os acontecimentos. Sob certa perspectiva, o *zeitgeist* seria um conceito que vincula *a priori* o tempo a uma lei de imanência e causalidade. Esta aproximação entre identidade e tempo é destacada pelo italiano Giorgio Agamben:

Ora, existem duas imagens privilegiadas da identidade do verdadeiro no tempo. A primeira é a ordem causal, que coloca o encadeamento da causa e do efeito no lugar do antes e do depois dos acontecimentos. A segunda é a permanência, o tempo coagulado das épocas, cada uma definida como lei de imanência de seus fenômenos.⁴⁵

Definir cada época como o resultado de uma lei de imanência própria seria, como afirmado, uma redução da história a uma perspectiva diegética planificada e, por vezes, violenta.

Outrossim, é uma forma de se apossar do tempo, capturá-lo como propriedade privada:

"Quem pode dizer: 'o meu tempo' divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.962. Georges Didi-Huberman tece igualmente uma consideração tocante ao próprio entendimento de Benjamin: "A “revolução copérnica” da história consistirá, para Benjamin, em passar do ponto de vista do passado como fato objetivo ao do passado como fato de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material. A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador. Não há história sem teoria da memória: Benjamin, contrário a todo o historicismo de seu tempo, não temeu convocar os novos pensamentos da memória – os de Freud, de Bergson, mas também de Proust e dos surrealistas – no próprio terreno da epistemologia histórica. Razão pelas quais suas reflexões sobre a “remontagem do tempo”, sobre o fato de que só há história a partir da atualidade do presente, têm um alcance maior do que as de Marc Bloch, por exemplo: as dificuldades essenciais da ciência histórica se devem não apenas ao distanciamento do passado ou às lacunas da documentação, mas sim a um inconsciente do tempo, um princípio dinâmico da memória da qual o historiador deve se tornar, ao mesmo tempo, o receptor – o sonhador – e o intérprete". Cf. DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.116-117.

⁴⁵ AGAMBEN, op. cit. p.27.

descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos".⁴⁶

Da crítica à imagem do tempo linear, Giorgio Agamben ressignifica o próprio sentido do "contemporâneo", como o presente que transcende planificação do *hic et nunc*. A contemporaneidade seria o instante no qual diversas temporalidades se convergem. Não existe consonância plena dos acontecimentos a seu tempo, mas contradições e conflitos que se revelam como as forças que movem o próprio devir. Como aporia, o contemporâneo se expõe como o momento no qual uma época não espelha a si mesma, justamente porque é vida pulsante:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.⁴⁷

Tem-se uma "dissociação" do tempo cronológico, com a penetração do anacronismo que subverte e embaralha a ordem das temporalidades no presente. O anacrônico, contraposto à memória – como a presença do ausente –, impõe uma impertinência: a presença viva do pretérito no presente. Não se trata de explicitar o que poderia ser considerado como um "inconsciente" sublimado da historiografia, pelo contrário, o anacronismo expõe a racionalidade mais complexa da própria história, alertando para o reducionismo das narrativas simplificadoras que tendem a articular os acontecimentos em uma grande trama romanesca de causalidades teleológicas.

⁴⁶ Ibid., p.71.

⁴⁷ Ibid., p.59.

As anacronias decompõem o *Zeitgeist*, na medida em que subvertem a relação entre identidade e tempo. O filósofo francês Jacques Rancière tece novamente uma interessante provocação a tal respeito, afirmando que o anacronismo não deixa de ser uma das condições ontológicas da própria história, não simplesmente uma impertinência epistemológica ou uma expressão poética:

Mas a resolução poética, por sua vez, se esconde para fazer da evidência do anacronismo um argumento ontológico clandestino. O tempo, princípio de copresença dos fenômenos aos quais ele está presente, torna-se a forma mesma da possibilidade desses fenômenos. Existir é pertencer ou “convir” a um tempo. É convir a um conceito do tempo identificado ao princípio de razão suficiente.⁴⁸

A existência pressupõe o pertencimento a um tempo. Mas esse tempo é coabitado por uma infinidade de presenças, sendo a heterogeneidade a própria condição do vir-a-ser. O que foi denominado antes como a relação das *copresenças arquiteturais* seria justamente a persistência física e simbólica deste convívio anacrônico e policrônico entre as diferentes sedimentações históricas da arquitetura no tecido citadino ou natural, as consubstanciações do tempo no espaço.

Mas a relação de anacronismo, da irrupção do outrora no agora, transcende em muito a dimensão meramente física. As anacronias são precipuamente rastros simbólicos que persistem no tempo e desorientam sua presumida "ordem". Rancière aprofunda ainda esta perspectiva:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de um a maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência

⁴⁸ RANCIÈRE, op. cit., p.45.

histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história”.⁴⁹

Nesta abordagem tem-se duas observações notáveis. Primeiro, assim como a história não pode se reduzir à univocidade do sentido, o anacronismo igualmente não é uma presença totalitária, desdobrando-se num complexo de anacronias que podem inclusive persistir de forma subliminar. Segundo, a abordagem que circunscreve a historiografia em uma redoma artificial que objetiva reprimir seu caráter estruturalmente anacrônico, situação que paradoxalmente revela antes um arcaísmo "pré-científico" do que um crivo que faz jus devidamente às complexidades e contradições da história.

Se o *Zeitgeist* possui alguma pertinência conceitual, o mesmo deve ser assimilado como um juízo analítico *a posteriori* e não como um *a priori* determinista. É importante destacar tal dimensão, visto que os discursos sobre a prestação de contas ao tempo presente, na qual a estética continua a ser um de seus principais alvos, ainda hodiernamente são utilizados como retóricas para legitimação e deslegitimação de certas linguagens.⁵⁰ No caso das artes e arquiteturas, verifica-se o abandono, ou ao menos a denúncia frente ao que poder-se-ia denominar como modelo de "coação estética", por força de uma correspondência temporal.

Neste campo estético, Helder Gomes dispõe:

Aquilo que o questionamento deste modelo implica é uma recusa da pertinência de, na atualidade, pensar a noção de história da arte como um processo de desenvolvimento diegético, em que a validade de uma dada forma de arte ou de um artista estariam intrinsecamente condicionados pela sua adequação ao imediato período histórico da sua ocorrência. Em consequência, refuta-se a validade de quaisquer critérios de recepção crítica que tenham por base a adequação de uma dada obra às exigências de um estilo dominante ou entendido como historicamente necessário. Isto é, ao contrário do que sucedera no período histórico da arte, já não existiria hoje uma conexão imediata entre o momento histórico da criação de uma

⁴⁹ Ibid., p.49.

⁵⁰ Este tipo de retórica foi muito utilizada pelos arquitetos partícipes do movimento modernista nas primeiras décadas do século XX, em especial a vertente ligada à Le Corbusier e ao CIAM. A seguinte passagem do historiador da arquitetura Sigfried Giedion, em sua obra de 1941, é muito reveladora nesse sentido: "Com base em argumentos e evidências objetivas, procurei demonstrar que, apesar da aparente turbulência atual, subsiste em nossa cultura, mesmo que oculta, uma unidade verdadeira, uma síntese secreta. Um dos meus objetivos principais foi justamente analisar o motivo pela qual esta síntese não se tornou uma realidade consciente e ativa". Cf. GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.XXII.

obra e o seu valor, pois este já não seria aferível pelo grau de adequação da obra ao lugar que ocupava na estrutura diegética em que se inseria. É esta exigência de conformidade dos movimentos particulares ao todo de uma estrutura narrativa que se perde na arte contemporânea: não existe hoje um critério legítimo de aferição da oportunidade ou correção históricas de uma determinada obra ou estilo. O pluralismo aberto pelo fim da história significa que uma obra de arte pode adquirir qualquer configuração forma, pois nem o seu valor, nem seu estatuto ontológico dependerão dessa configuração.⁵¹

Uma hipotética correspondência determinista entre cultura e tempo somente seria possível em sociedades muito coesas ou tradicionais.⁵² Nos termos da presente pesquisa, como foi aprofundado, temos a um só tempo arquiteturas que se valem do contraste radical, da hipossemia, mimetismo, ocultação, analogia, do revivalismo, da reconstrução, enfim, uma profusão de possibilidades projetuais convergentes ou antagônicas entre si.⁵³

De uma abordagem epistemológica recai-se em um imperativo que conclama a coexistência do pluralismo. Esta compreensão anti-determinista atinente à temporalidade não evolutiva da história desestrutura, ademais, a pretendida autolegitimação de ordens ou modelos canônicos favorecidos pela crítica especializada. Por consequência, enuncia-se igualmente uma oposição, como afirmado, ao princípio de coação estética típico da história das artes e da arquitetura que, mesmo inconscientemente, atuam como *index* ou manual modelar daquilo que deve ser exaltado ou esquecido. O sentido de abertura não implica, porém, na inexistência de condicionamentos históricos de toda ordem a conformarem as expressões culturais, como se estivessem descontextualizada para além do mundo concreto, a exemplo de tradições ainda vivas em inúmeros países, rincões, etnias, grupos sociais, além dos interesses de ordem política, econômica, social, etc.⁵⁴ Pelo contrário, temos a hipertrofia da consciência da atuação

⁵¹ GOMES, op. cit. p.279.

⁵² Cf. **Capítulo V - Da história ao relativismo histórico.**

⁵³ Cf. **Capítulo IV - Jogos de Linguagem.**

⁵⁴ Sobre os condicionamentos históricos concretos da realidade, Helder Gomes irá dispor igualmente: "O pluralismo artístico e a desindexação da validade artística das obras à prossecução de um dado objetivo histórico também não podem ser entendidos como a inexistência de constrangimento de ordem histórica ou cultural que permitisse às obras reivindicarem uma universalidade por ausência de determinações de ordem contextual: existem sempre constrangimentos de ordem técnica, cultural, etc. que impedem as obras de aspirarem a uma tal universalidade ou intemporalidade. *Aquilo que desapareceu com o fim da indexação da criação artística a uma da narrativa foi a obrigação histórica de prosseguir uma determinada via de investigação: todas as*

destes condicionantes, da agonística de sistemas axiológicos e da diversidade de representações de mundo. Lado outro, enfatiza-se a crítica sobre a ausência de universalidade ou causalidade apriorística dos mesmos, criando fissuras para subversão constante do *status quo*.

Ao modelo diegético de desenvolvimento tendencialmente unívoco das narrativas sociais e culturais, sucede-se um quadro multidirecional da história e dos acontecimentos. É no *jogo das diferenças* que se converge o sentido da *pós-história*, como contraposição à univocidade do sentido dos acontecimentos. Trata-se da dissolução da *teleologia histórica*, do enredo retilíneo, da ideologia do progresso e da superação típicas das narrativas das artes, da arquitetura e, igualmente, da historiografia patrimonial. Levando a questão ao paroxismo, apenas para formular uma imagem mais contundente relacionada ao objeto de análise, pode-se dizer que Camilo Boito não é uma "síntese" entre Ruskin e Viollet-le-Duc, que Cesare Brandi não é a superação da teoria do restauro do *oitocentos*, assim como o retorno ao *restauro estilístico* não pode ser descartado no campo de possibilidades históricas de um aberto porvir. Tais abordagens renegadas ou consideradas superadas podem ressurgir, sendo que no próprio panorama contemporâneo observamos maneirismos que poderão ser avaliados como notáveis excentricidades de "época", a exemplo de certas intervenções que se valem de uma hipertrofia do contraste, como apresentado nos capítulos anteriores. Revela-se, por conseguinte, um ceticismo contra qualquer presumida "*unidade do real*" que amiúde se conforma dentro de um quadro de planificação das diferenças, enredado por uma simplificadora diegética histórica.

6.4. HETEROTOPIAS E HETEROCRONIAS

As críticas direcionadas à ideia de *Zeitgeist* podem ser moduladas, em sua dimensão espacial, *mutatis mutandis*, ao que se denomina *genius loci*. Foi o arquiteto e historiador norueguês Christian Norberg-Schulz que popularizou e associou o conceito de "espírito do lugar" à teoria da arquitetura. Em seu livro publicado no ano de 1979, intitulado justamente "*Genius Loci*",⁵⁵ o autor propõe uma releitura histórica e projetual da arquitetura a partir de postulados de uma "fenomenologia do lugar".⁵⁶ Nesta obra, o conceito de *genius loci* assume um papel preponderante como tradução da força simbólica subjacente à relação entre os lugares e a arquitetura:

Genius Loci é um conceito romano. Na Roma antiga, acreditava-se que todo ser "independente" possuía um *genius*, um espírito guardião. Esse espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanha-os de nascimento à morte, e determina seu caráter ou essência. Até os deuses tinham seus *genius*, o que bem ilustra a natureza fundamental do conceito. O *genius* denota o que uma coisa é, ou o que "ela quer ser", para usar uma expressão de Louis Kahn. Não precisamos nos estender aqui na história do conceito de *genius* e sua relação com o *daimon* dos gregos. Basta assinalar que os antigos viviam seu ambiente como constituído de caracteres definidos. Principalmente, os antigos reconheciam a suma importância de entrar em acordo com o *genius* da localidade onde viviam. Em tempos passados, a sobrevivência dependida de uma boa relação com o lugar, tanto num sentido físico como psíquico. No Egito antigo, por exemplo, o campo era não somente cultivado de acordo com os fluxos e refluxos do rio Nilo, mas a estrutura mesma da paisagem servia de modelo para o traçado dos edifícios "públicos" que deviam dar uma sensação de segurança por simbolizarem uma ordem ambiental eterna.⁵⁷

Assim como o tempo não pode ser planejado em sua dimensão cronométrica e retilínea, o espaço igualmente não pode ser reduzido a um vazio isotrópico cartesiano. Os lugares humanos são impregnados de sentidos sagrados e profanos. Vislumbra-se o espaço antropológico, a imbricação entre a dimensão imaterial da cultura e sua consubstanciação concreta nas estruturas materiais erigidas no mundo físico. Nesta perspectiva, o ato projetual

⁵⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: towards of a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1976.

⁵⁶ A leitura fenomenológica de Christian Norberg-Schulz é originada diretamente da vertente heideggeriana, com notável influência do clássico texto sobre o construir e o habitar. Cf. HEIDEGGER. *Construir, habitar, pensar*. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

⁵⁷ Estamos utilizando a tradução contida na coletânea de textos de arquitetura organizada por Kate Nesbitt. Ver NORBERG-SCHULZ, Christian. "O Fenômeno do lugar". In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.454-455.

deve captar o "espírito do lugar" afeito a cada contexto, revelando os sentidos latentes destes espaços. A legitimidade da arquitetura somente seria possível, assim, ao reverenciar o *genius loci*.⁵⁸

Retomando o contraponto proposto, da mesma forma como a relação entre tempo e cultura é incontestável, em um primeiro nível de aproximação, não estamos a negar a interpenetração inescapável entre o mundo físico e simbólico, entre arquitetura e lugar. Compreende-se, inobstante, que uma determinação ôntico-totalizante sobre um presumido sentido unívoco dos *lugares* em sua relação com a *arquitetura* amiúde demonstra-se igualmente reducionista. Tal alerta remete novamente à compreensão da arquitetura imersa em sua inescapável historicidade e na plurivocidade de seus sentidos. Se monumentos ou mesmo abrigos prosaicos foram erigidos com as mesmas pedras em tempos e lugares tão distintos, não se pode dizer que os olhares dirigidos a estes lugares eram os mesmos, ainda no ápice de suas contemporaneidades pretéritas. Nessa relação, o conhecimento histórico e semiológico apresenta-se como instrumento fundamental para o reconhecimento da polissemia interpretativa dos lugares.

A arquitetura não se reduz ao sentido único. Transborda-se em uma profusão de agenciamentos sobre a matéria que conformam possibilidades espaciais infindáveis que conjugam, por sua vez, da necessidade mais frugal ao rito transcendental. Sob seus limites suscitam ações e percepções que, em relação mútua, transformam o próprio sentido dos espaços em devir. Reconhecer a diversidade dos lugares não se trata de uma constatação tão somente de cariz sócio-antropológico direcionada ao outro distante, mas impõe a interrogação inclusive sobre ordens cristalizadas no interior mesmo da cultura no qual estamos imersos. No

⁵⁸ "Uma fenomenologia do lugar deve abordar métodos básicos de construção e suas relações com a articulação formal. Somente dessa maneira a teoria da arquitetura poderá ter uma base verdadeiramente concreta." Ibid., p.452.

tocante, em especial, relembremos que o próprio Norberg-Schulz enfatizava a consciência que os lugares não são estáticos e eternos:

A estrutura de um lugar não é fixa e eterna. É normal que os lugares mudem, às vezes muito rapidamente. Isso não significa, porém, que o *genius loci* necessariamente mude ou se extravie. Mais adiante veremos que ter lugar pressupõe que os lugares conservem suas identidades durante determinado período de tempo. *Stabilitas loci* é uma condição necessária para a vida humana. Como então essa estabilidade é compatível com a dinâmica da mudança? Deve-se assinalar, primeiramente, que qualquer lugar deveria ter a "capacidade" de receber diferentes "conteúdos", naturalmente dentro de certos limites. Um lugar que só é próprio para certos fins logo se torna inútil. Segundo, é óbvio que se pode "interpretar" um lugar de diferentes maneiras. Na verdade, proteger e conservar o *genius loci* implica concretizar sua essência em contextos históricos sempre novos. Poderíamos dizer também que a história de um lugar deveria ser sua "auto-realização". O que, a princípio, eram simples possibilidades é revelado pela ação humana, iluminado e "conservado" em obras de arquitetura que são ao mesmo tempo "velhas e novas". Assim sendo, um lugar comporta propriedades que têm um grau variável de invariância.⁵⁹

À parte as ponderações do arquiteto norueguês, entendemos que em suas formulações ainda se evidencia um posicionamento idealista, sujeito a um campo de interpretações circunspectas, que não enfrenta as contradições, o caráter polissêmico e o grau de arbitrariedade constitutivo dos lugares. Se a *stabilitas loci* é uma condição para a consolidação da própria identidade dos lugares, como afirmado, poder-se-ia arriscar que tal compreensão, se realmente factível, somente pode se manifestar em sociedades tradicionais ou bastante coesas culturalmente.⁶⁰ Tal situação torna-se ainda mais crítica quando se vislumbra o derradeiro processo de racionalização moderno, que reconhece a radical abertura dos construtos sócio-culturais. É neste fulcro que o campo projetual, frente à problemática dos lugares, deve irromper-se como pluralismo no jogo das possibilidades interpretativas e significativas. Ou, em síntese pragmática, pode-se afirmar que, para idênticas premissas impostas por um dado sítio, a resultante arquitetural poderá assumir uma miríade de soluções projetuais, similares ou contraditórias entre si.

⁵⁹ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p.454.

⁶⁰ A problemática foi discutida anteriormente nesta pesquisa no "Capítulo V", no tópico "A Dissolução da Tradição". Cf. Capítulo V – Da história ao relativismo histórico.

Para o objetivo da investigação, poder-se-ia restringir-se ao campo de análise semiológica hermenêutica que deflagra o escrutínio sobre a abertura interpretativa dos lugares, bem como seu corolário concreto, a multiplicidade potencial da arquitetura e das expressões culturais em geral. Mas o sentido dos espaços heterogêneos abrange outros aspectos que foram dissertados com maestria por Michel Foucault, abarcados em seu conceito de *heterotopia*.⁶¹ Revelando de igual modo sua inspiração fenomenológica no entendimento que o espaço⁶² é impregnado de significados e ritos, transcendendo a mera materialidade como dado físico material, o filósofo e historiador francês observa:

A obra – imensa – de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; e um espaço leve, etéreo, transparente, ou então e um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: e um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou e, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva. Um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.⁶³

E complementa:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um

⁶¹ O texto no qual o autor introduz o conceito de heterotopia foi apresentado justamente para uma conferência na área de estudos e crítica sobre arquitetura, no "Círculo de Estudos Arquitetônicos" em 14 de março de 1967. Ver FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2001, p.411.

⁶² Num pequeno ensaio datado de 1969, Heidegger deixa transparecer a centralidade da indagação sobre o sentido do espaço, inquietação manifestada anos antes por Michel Foucault em seu ensaio seminal sobre as heterotopias: "Mesmo se reconhecêssemos a diversidade das experiências passadas, obteríamos já com isso uma visão penetrante do próprio do espaço? A questão, o que é o espaço enquanto espaço, ainda não é questionada e menos ainda respondida. Permanece indeciso de que modo o espaço é e se lhe pode corresponder um ser. Pertence o espaço aos fenômenos originários, em cujo contato, segundo uma palavra de Goethe, sobrevém ao homem uma espécie de timidez que chega até à angústia? Pois atrás do espaço, assim parece, já não existe nada a que pudesse ser reconduzido. Diante dele, não existe desvio possível para uma outra coisa. O próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer?" Cf. HEIDEGGER, Martin. **El Arte y el Espacio**. Barcelona: Herder Editorial, 2012, p.15., tradução do autor.

⁶³ FOUCAULT, op. cit., p.413-14.

conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos.⁶⁴

É possível perceber logo nestas primeiras colocações a inquietação que aponta para a dimensão heterogênea dos espaços e suas contradições. Como repetido exaustivamente, os sentidos dos lugares não são unívocos, carregam consigo um vasto campo de significações, etéreos e mundanos. Se Michel Foucault assimila da fenomenologia⁶⁵ a lição sobre o caráter indiscutivelmente simbólico dos lugares, por outro lado, o autor não se restringe à concepção romantizada do *genius loci* à maneira de Norberg-Schulz, apontando para as complexidades das relações do homem com o espaço habitado.

Mas o que seriam as heterotopias? Como suscitado pelos radicais que compõem a palavra, do grego temos *topos*, referindo-se a *lugar*, conjugado à partícula *hetero*, que remete à ideia de *outro, diferença e diversidade* (heterogeneidade); em síntese, são lugares da diferença, lugares de singularidade. Praticamente todo o espaço humano é impregnado por um complexo de heterotopias, a exemplos das igrejas, prisões, museus, hospitais, escolas, bancos, parques, etc., cada qual traduzindo ritos próprios da sociedade em lugares únicos. Consoante às postulações de Michel Foucault, cinco princípios caracterizariam as heterotopias. Primeiro, nenhuma cultura consegue escapar à constituição de suas próprias heterotopias.⁶⁶ Nada obstante, essas formas são extremamente variadas entre os distintos grupos antrópicos, não assumindo um regimento para além desta generalidade inicial. Mesmo com o derradeiro processo de racionalização moderno, os espaços não se tornaram anódinos ou desritualizados; muito pelo contrário, traduzem com vivacidade a superestrutura social em todas suas inquietações e

⁶⁴ Ibid., p.414.

⁶⁵ Para uma abordagem propriamente fenomenológica e mais específica do problema das preexistências no campo da arquitetura ver: CARSALADE, Flávio de Lemos. **A Pedra e o Tempo: arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

⁶⁶ "Primeiro princípio é que provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. É uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal. Pode-se, entretanto, classificá-las em dois grandes tipos". Ibid., p.416.

contradições.⁶⁷ Ao contrário do que poderia se supor, não existe um esvaziamento dos sentidos dos espaços contemporâneos, mas a irrupção de novas formas simbólicas, com suas especificidades, diferenciações, segregações e sacralizações próprias.

Das cinco formulações de Michel Foucault acerca das *heterotopias*, ao menos três remetem diretamente a um posicionamento não totalitário dos lugares. Nesta perspectiva, o segundo princípio dispõe que no mesmo instante, na sincronia de sua contemporaneidade, um único lugar pode apresentar diferentes funcionamentos no desempenho da mesma "heterotopia", sem necessidade de uma transformação ou ruptura histórica.⁶⁸ Como corolário direto, mas sob outra ordem, decorre o terceiro princípio: um único espaço pode abrigar distintas lógicas heterotópicas contraditórias entre si: "*A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis*".⁶⁹ Sintetizando os dois princípios anteriores, temos o quinto e último preceito – saltando por ora o quarto –, baseado justamente em uma aporia: "*As heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis*".⁷⁰ As *heterotopias*, ou *lugares do heterogêneo*, possuem uma dimensão dialética e, ao mesmo tempo que estão sujeitas a um grau de abertura e mutação constantes, podem se fechar, o que não significa cristalizar-se no absoluto. Nos três princípios verificamos um afastamento

⁶⁷ Sobre a dessacralização do espaço contemporâneo, Michel Foucault pondera: "Ora, apesar de todas as técnicas nele investidas, apesar de toda a rede de saber que permite determiná-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo talvez não esteja ainda inteiramente dessacralizado - diferentemente, sem dúvida, do tempo em que ele foi dessacralizado no século XIX. Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquela que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização". Ibid., p.413.

⁶⁸ "O segundo princípio dessa descrição das heterotopias é que, no curso de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de uma maneira muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir; de fato, cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura na qual ela se encontra, ter um funcionamento ou um outro". Ibid., p.417.

⁶⁹ Ibid., p.418.

⁷⁰ Ibid., p.420.

peremptório de uma caracterização ôntico-totalizante das heterotopias, enfatizando as contradições inescapáveis das pulsões vivas dos lugares.

Michel Foucault por certo não negligencia a amálgama entre espaço e tempo, sendo este o quarto princípio de sua teorização. Preferimos destacá-lo da ordem sequencial justamente porque tal princípio condensa vários aspectos fundamentais da discussão empreendida desde o início do capítulo. Como contraface das *heterotopias*, Foucault cunha o conceito de *heterocronias*: "As heterotopias estão ligadas, mais freqüentemente, a recortes do tempo, ou seja, elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional".⁷¹ Os lugares produzem conjunções temporais diversas, evocam historicidades que lhes são próprias, subvertem o tempo cronológico, resgatam o passado, projetam o futuro, esvaem-se no presente efêmero, evocam o eterno, a atemporalidade, enfim, possuem uma variação indeterminada de ordens e desordens... As *heterocronias* igualmente atentam para a multiplicidade de temporalidades, compreendendo que o tempo dos homens transcende o tempo do relógio.

Podemos afirmar que praticamente toda heterotopia evoca uma heterocronia. Mas com maior ênfase, determinados lugares se assumem explicitamente como heterotopias temporais, a exemplo de museus, bibliotecas, cemitérios, monumentos (em sua acepção originária)... A seguinte passagem de Michel Foucault torna mais palpáveis e concretos tais conceitos, que em uma primeira aproximação podem aparentar complexos ou por demais abstratos:

De uma maneira geral, em uma sociedade como a nossa, heterotopia e heterocronia se organizam e se arranjam de uma maneira relativamente complexa. Há, inicialmente, as heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, por exemplo, os museus, as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo, enquanto no

⁷¹ Ibid., p.418.

século XVII, até o fim do século XVIII ainda, os museus e as bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em compensação, a idéia de tudo acumular, a idéia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX.⁷²

Da mesma maneira que existem heterocronias de acumulação temporal, como os museus e bibliotecas, existem lugares da efemeridade e fugacidade, como as festas, feiras, teatros, os povoados nômades, etc. Há, igualmente, lugares da eternidade, a exemplos de templos e cemitérios de determinadas crenças. Mas, dentre as heterocronias, destaca-se especialmente o objeto da presente perquirição, que denominamos outrora como a questão das *copresenças arquiteturais*.⁷³ As intervenções arquitetônicas em contextos ditos históricos apresentam-se por excelência como uma heterocronia. Poderíamos denominá-las como heterocronia do encontro ou da contração temporal, o momento no qual os lugares ou as arquiteturas erigidas em tempos distintos estabelecem um diálogo, uma reunião entre temporalidades.⁷⁴

Embora tangenciados por premissas próximas inspiradas por uma fenomenologia do lugar, com expressa influência da tradição arquitetural, por certo as abordagens de Christian Norberg-Schulz e Michel Foucault possuem objetivos bastante distintos. Não se trata, em nenhum momento, de confrontar estas duas abordagens, mas levantar algumas contradições evocadas nas premissas de ambas as teorias. Por conseguinte, a partir do arrazoado foucaultiano acreditamos que é possível expandir e complexificar a discussão sobre o problema da *diferença* e do *heterogêneo* frente à constituição interpretativa dos lugares. No

⁷² Ibid., p.419.

⁷³ MENDES, Breno Guimarães. *Conformitas: o problema das (co)presenças arquiteturais e a teoria patrimonial contemporânea*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado MACPS/UFMG, 2013.

⁷⁴ A discussão sobre esta premissa foi discutida praticamente ao longo de toda a investigação, embora sob outras terminologias.

condão, retomamos em especial o segundo e terceiro princípios das heterotopias, agora interpretados em direção ao ato projetual. Poderíamos afirmar, assim, que a leitura do mesmo *locus* frente ao mesmo "programa" ou "função" arquitetural, seja em sua dimensão pragmática ou simbólica, pode implicar em projetos radicalmente distintos entre si. Como corolário inverso, linguagens arquiteturais semelhantes podem evocar um campo de significados e funções antagônicas. Ainda inspirado pelos postulados de Foucault, um determinado lugar pode suscitar leituras diversificadas e contraditórias, justapondo diferentes visões de mundo em um mesmo espaço.

Em sentido diverso, por fim, outro ponto sensível à fenomenologia do lugar de Norberg-Schulz refere-se à dimensão poética da arquitetura: "A arquitetura pertence à poesia, e seu propósito é ajudar o homem a habitar. Mas é uma arte difícil. Fazer construções e cidades concretas não é suficiente. A arquitetura começa a existir quando 'faz visível todo um ambiente [...]. Isso significa concretizar o *genius loci*".⁷⁵ A epifania do *genius loci* seria a capacidade da arquitetura se concretizar como um ato poético de reverência ao lugar. Neste ponto específico, o crivo "desconstrutivo" apresentado pode aparentar-se como um barbarismo, uma abordagem anti-poética que reifica a arquitetura a sua mera materialidade. Mas devemos enfatizar que todas as críticas discorridas, embora enunciadas dentro de um escrutínio analítico ôntico e epistemológico, não negligenciam em nenhum momento o horizonte da arquitetura na plenitude de seus circuitos simbólicos culturais como *estesis* e *poiesis*.⁷⁶ Dentro deste campo significante, o registro poético subjacente ao discurso arquitetural fulgura sobremaneira, todavia sob outro registro: a celebração do anti-totalitarismo e da pluralidade do mundo da vida.

⁷⁵ NORBERG-SCHULZ, op. cit., p.459.

⁷⁶ O conceito de *poiesis* aqui deve ser compreendido no sentido formulado por Habermas, como uma relação de produção de sentido: "Toda vivência de significado cognitivo é poético – se *poiesis* se refere à criação de sentido, justamente ao processo de produção em que o espírito se objetiva a si mesmo". HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.235.

CONSIDERAÇÕES TEMPESTIVAS A ARQUITETURA DO SENTIDO

“*Não existe epígrafe para o futuro*”.

Jacques Derrida

O arco de questões confrontadas ao longo da tese remonta como fundo ao problema da *diferença* encarnado pela dialética entre os tempos, tendo a arquitetura como centralidade. O problema das *copresenças arquiteturais*, embora aparentemente circunscrito, demonstra-se como um campo profícuo para a abertura de um espectro de inquietações abrangentes, da reflexão patrimonial à teoria do projeto, da fenomenologia do tempo à epistemologia da história. O escrutínio sobre a genealogia do culto memorial e da preservação de objetos pretéritos suscita, logo em suas primeiras aproximações, a indagação sobre a historicidade da própria história. Nessa relação é fundamental reiterar que valorização da herança pretérita como uma ética da memória é um fenômeno eminentemente moderno, consolidado, como discorrido, no decorrer do século XIX. Paradoxalmente, a própria modernidade, como conceito e emblema programático da cultura, irrompe-se como expressão da auto-afirmação do presente contra a autoridade sacralizada do passado, evidenciando as contradições do processo de promanação do *espírito histórico*. Tais aporias não são episódicas, mas expressam – inclusive no contexto do próprio objeto de investigação – as complexidades constituintes desses eventos para além de uma narrativa progressiva e linear.

A cultura preservacionista, sua institucionalização e a consolidação como objeto de uma reflexão conceitual, filosófica e institucional surgem igualmente no entrecruzamento de outras contradições que, sob figurinos diversos, ainda hodiernamente persistem: a abordagem positivada – originada no seio da ilustração do *setecentos* e do cientificismo do *oitocentos* – e

a ausência de consensos desde suas primeiras controvérsias. O primeiro impulso, ainda muito evidente na atualidade, parte de um discurso que intenciona impor *ordens veritativas*, isto é, a pretensão em construir diretivas conceituais “verdadeiras” e tecnicamente seguras, quiçá científicas, com a pretensão de escapar – ingenuamente ou não – de voluntarismos e arbitrariedades. Como contraponto, apenas aparente, o segundo impulso aponta para a multiplicidade de concepções de mundos (*Weltanschauungen*), a diversidade de mundividências que acabam por desarticular, ao menos potencialmente, os ímpetos totalizantes.

A arquitetura expande-se em uma profusão de *agenciamentos* que conformam possibilidades espaciais infindáveis que transformam e deformam o próprio sentido dos espaços em devir. Como dissertado, não é apenas na diacronia temporal que se estabelece a *diferença*; a multiplicidade se vislumbra de modo sincrônico geograficamente no espaço. A cultura está no movente. Mesmo a cultura desencantada do presente, com impetuosas tendências à planificação, não esvazia o sentido do heterogêneo. Ao contrário, pelo seu próprio criticismo possibilita a radical abertura dos sentidos a partir da consciência da "arbitrariedade" dos construtos culturais. Contudo, o campo imaginativo na arquitetura não é exercido à deriva e com irrestrita liberdade; muito pelo contrário, está necessariamente sujeito a legitimações sociais, culturais, econômicas, entre uma miríade de condicionantes, que irão possibilitar ou não a materialização de cada individualidade arquitetural.

No contexto assinalado, a diversidade de arquiteturas e estéticas apresentadas no decurso da pesquisa não deve ser compreendida como um simples catálogo de variedades ou como uma gôndola no qual o consumidor pode escolher a seu bel prazer as opções que irão satisfazer as circunstâncias. Apesar da abertura do jogo de possibilidades projetuais verificada nas últimas

décadas, tal liberdade se depara inexoravelmente com o horizonte societal no qual tais objetos serão edificados. No equacionamento destas controvérsias a dimensão política, compreendida em seu sentido lato, impõe-se novamente como centralidade, o *locus* privilegiado para a lide dos consensos e dissensos sobre a construção do espaço público da *polis*. Como afirma o filósofo italiano Franco Volpi,¹ é justamente quando se esvaziam os santuários metafísicos da teologia, da tradição e, inclusive, da ciência, que se desnuda a dimensão inexoravelmente política de todo o agir e pensar. Embora tal formulação extrapole os objetivos da investigação proposta, merecendo por si uma pesquisa particular, é fundamental ter em vista o sentido desta dimensão de maneira a não banalizar o debate como um gesto de simples operações discricionárias. O *pluralismo* manifesta-se, assim, não como liberdade ilimitada ou idealismo no elogio de uma *alteridade feliz*, mas insurge-se como uma *agonística*, frequentemente violenta, das volições, confrontos e imposições.

É no *jogo das diferenças* que se descortina igualmente o sentido da *pós-história*, como contraposição à univocidade do sentido dos acontecimentos. Trata-se da dissolução da teo-teleologia histórica, do enredo retilíneo, da ideologia do progresso e da superação típicas das narrativas das artes, da arquitetura e, igualmente, da historiografia patrimonial. A inapreensibilidade do devir implode a pretensão de formular qual seria o direcionamento presente ou futuro da arquitetura. Devemos compreender, nesse condão, que a investigação empreendida apresenta-se, como todo e qualquer escrutínio crítico, como uma interpretação parcial e finita do mundo, não podendo decerto abarcar sua completude, do que decorre a consciência do caráter plurívoco de todo o pensar e interpretar. *A arquitetura do sentido*, como denominou Paul Ricoeur, seria a condição de multiplicidade dos próprios atos de compreensão e interpretação: “Parece que o elemento comum, o que se encontra em toda a

¹ VOLPI, Franco. Op. Cit, p. 109.

parte, da exegese à psicanálise, é certa arquitetura do sentido, que podemos chamar de duplo-sentido ou múltiplo sentido, cujo papel consiste, cada vez mais, embora de modo diferente, em mostrar ocultando”.² O filósofo francês recorre em sua formulação ao sentido da *Lichtung*, o desvelamento dos sentidos como "clareira" ou “meia-luz”, aquilo que se revela ocultando, a provisoriedade e finitude de todo o pensar. Comungando deste espírito, compreendemos que, assim como a *arquitetura do sentido* evoca a multiplicidade, o *sentido da arquitetura* não pode se reduzir à autocracia do pensamento único.

² RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978, p. 14.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.
- AINSWORTH, Troy Michael. **Modernism Contested: Frank Lloyd Wright in Venice and the Masieri Memorial Debate**. Texas: Texas Tech University, 2005.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- AMARAL, Maria Nazar. **Dilthey e o problema do relativismo histórico**. In: Revista Discurso. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1990.
- ANDERSON, Perry. **O fim da história: de Hegel a Fukuyama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- ARANTES, Antônio Augusto (Org.). **Produzindo o Passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectonico desde el Barroco a nuestros dias**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARNOLD, Dana. **Rethinking Architectural Historiography**. New York: Routledge, 2007.
- ARON, Raymond. **Dimensiones de la Conciencia Historica**. Madrid: Editorial Tecnos, 1961.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BARDESCHI, Marco Dezzi. **Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria**. Milão: Franco Angeli, 2003.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- BELTING, Hans. **O fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê, 2008.

- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BULLOCK, Nicholas. **Building the post-war world**. Londres: Spon Press, 2002.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Campinas: UNICAMP, 1993.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumento**. Napoli: Liguori, 1997.
- CARBONARA, Giovanni. **Architettura d'oggi e restauro: um confronto antico-nuovo**. Roma: UTET, 2011.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. **A Pedra e o Tempo: arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: Conceitos, Políticas, Instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- CHOAY, Françoise (Org.). **O Patrimônio em Questão**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- CONRADS, Ulrich. **Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture**. Massachusetts: The MIT Press, 1971.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CURTIS, William. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- CURY, Isabelle (Org.). **Cartas patrimoniais**. Brasília: IPHAN, 2004.
- DANTO, Arthur. **Más allá de la cajá brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica**. Madrid: Akal Ediciones, 2003.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2010.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rés-Editora, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006,
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus Editora, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DILTHEY, Wilhelm. **A construção do mundo histórico nas ciências humanas**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- DILTHEY, Wilhelm. **Teoria das concepções do mundo**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese, anatomia, desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.
- ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.
- FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.
- FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A Palavra e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony et al. **Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GINZBURG, Carlo. **A microhistória e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.

GIOVANNONI, Gustavo. **Vecchie città ed edilizia nuova**. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese, 1931.

GIOVANNONI, Gustavo. **Textos escolhidos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

GOMES, Marco Aurélio Filgueiras (Org.). **Reconceituações Contemporâneas do Patrimônio**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GOMES, Helder. **Relativismo axiológico e Arte Contemporânea**. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

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

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. **Conservación de bienes culturales**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construido**. Hondarribia: Editora Nerea, 2001.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HABERMAS, Jürgen. **Pensamento pós-metafísico**. Coimbra: Livraria Almedina, 2004.

HABERMAS, Jürgen. **Conhecimento e Interesse**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HEIDEGGER. **Construir, habitar, pensar**. In: Ensaio e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **Os problemas fundamentais da fenomenologia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

- HOBBSAWM, Eric e Terence Ranger (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOBBSAWM, Eric John Ernest. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: 1995.
- HUGHES, Diane Owen (Org.). **Time: histories and ethnologies**. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.
- HUME, David. **Ensaio morais, políticos e literários**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- JACOBS, Janes. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação a teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JENCKS, Charles. **Post Modernism: The New Classicism in Art and Architecture**. London: Academy Editions, 1987.
- JENCKS, Charles. **Theories and manifestoes of contemporary architecture**. Hoboken: Wiley, 2006.
- JOKILEHTO, Jukka. **A History of Architectural Conservation**. Bath: Bath Press, 1999.
- KANT, Immanuel. **Crítica do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2001.
- KRIER, Léon. **Drawings 1967-1980**. Bruxelas: AAM, 1980.
- KRUFT, Hanno-Walter. **História da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: Edusp, 2016.
- LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- LE CORBUSIER. **O Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: editora da UNICAMP, 2010.
- LOOS, Adolf. **Ornamento e Crime**. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. **La diferencia**. Barcelona: Gedisa, 1988.
- LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.
- MALLGRAVE, Harry; GOODMAN, David. **An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present**. New York: Wiley-Blackwell, 2011.
- MENDES, Breno Guimarães. **Conformitas: o problema das (co)presenças históricas em Arquitetura e a Teoria Patrimonial Contemporânea**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado MACPS/UFMG, 2013.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTANER, Josep Maria (Org.). **Textos de la Arquitectura de la Modernidad**. Madrid: Editorial Nerea, 1994.
- MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- MUMFORD, Eric. **The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-1960**. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre história**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: towards of a phenomenology of architecture**. New York: Rizzoli, 1976.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **O Fenômeno do lugar**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o ecletismo na Europa**. In: FABRIS, Annateresa (Org.) **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.
- PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- PEVSNER, Nikolaus. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998.
- QUATREMERE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. **Encyclopédie méthodique**. Paris: Ed. Panckoucke, 1825.

- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.
- RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- RICOEUR, Paul. **"Arquitectura y Narratividad"** In: *Revista Architectonics*. Barcelona: Edicions UPC, 2002, n. 4.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010b.
- RIEGL, Alois. **Problemas de estilo**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006.
- ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROSSI, Aldo. **Uma arquitetura analógica**. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ROWE, Colin. **Collage City**. Cambridge: The MIT Press, 1978.
- RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica: fundamentos da ciência histórica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. New York: 1849.
- RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como vontade e representação**. São Paulo: Contraponto, 2001.
- SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.
- SCHORSKE, Carl. **Viena Fin-de-siècle: Política e Cultura**. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

- SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003a.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Inscripciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003b.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Intervenciones.** Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Territorios.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SPINADEL, Laura. **Quem faz história na arquitetura: Reflexões a partir da III Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza.** In: Revista Projeto, nº 93, novembro, 1986.
- STEIN, Ernildo. **Diferença e metafísica: ensaios sobre desconstrução.** Porto Alegre: EDIPURS, 2000.
- STEIN, Ernildo. **Introdução ao pensamento de Martin Heidegger.** Porto Alegre: Edpucrs, 2002.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The historiography of modern architecture.** London: The MIT Press, 1999.
- VASARI, Giorgio. **Vida dos Artistas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.
- VATTIMO, Gianni. **As Aventuras da diferença.** Lisboa: Edições 70, 1980.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VENTURI, Robert et al. **Aprendendo com Las Vegas.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- VIDLER, Anthony. **Historias del Presente Inmediato: la invención del Movimiento Moderno Arquitectónico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- VIDLER, Anthony. **The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely.** Cambridge: The MIT Press, 1992.
- VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la Restauración.** Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugene Emmanuel. **Restauração.** Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugene Emmanuel. **Dictionnaire raisonné de l'architecture française Du siècle XIe au XVIe.** Fac-símile, 1856.
- VITRÚVIO, Pollio. **Tratado de Arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VOLPI, Franco. **O Niilismo.** São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- WATKIN, David. **A History of Western Architecture.** New York: Watson-Guption, 2005.

WHITE, Hayden. **Metahistória: a imaginação histórica no século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2014.

WHITE, Hayden. **Teoria da literatura e escrita da história**. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 7, 1994.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **History of the art of Antiquity**. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

APÊNDICE A INTERVENÇÕES NO BRASIL

A contribuição brasileira para o debate sobre intervenções arquiteturais em contextos históricos não é de fato vasta, mas apresenta obras paradigmáticas. Um marco nesse sentido é a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937. Esta importante instituição foi constituída historicamente dentro de um espírito progressista, empreendido pela vanguarda cultural do país que apresentava desde seus primeiros movimentos uma postura crítica de abordagem, embora naturalmente dentro de concepções que não mais se coadunam aos valores do presente. Ironicamente foram os modernistas – taxados com injusta frequência de anti-historicistas – que fomentaram e constituíram as primeiras bases institucionais e teóricas para a preservação do patrimônio artístico e histórico no Brasil. Na narrativa sobre as instituições patrimoniais brasileiras e o incipiente problema das intervenções são sempre lembradas duas obras que suscitaram debates sobre a preservação do patrimônio arquitetônico, elaboradas justamente por dois proeminentes representantes da arquitetura moderna brasileira: Lucio Costa, autor do Museu das Missões, localizado no município de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul (1938), e Oscar Niemeyer, autor do projeto do Grande Hotel em Ouro Preto (1939) – ambas obras avaliadas no decorrer da tese. O espírito de vanguarda que impulsionou a criação das instituições de preservação no país foram cedendo espaço para abordagens conservadoras, de modo que a maioria das obras de intervenção seguiram predominantemente a linha de um revivalismo institucionalizado, coibindo a novidade e promovendo a emulação de construções ao estilo pretérito. Somente nos anos de 1980, com o tímido processo de redemocratização do país, verificamos uma retomada gradual de outras abordagens de verve mais crítica. Na sequência, focaremos apenas em obras edificadas a partir deste período concebidas por arquitetos brasileiros.

A reflexão sobre a inserção de novas arquiteturas em núcleos históricos no contexto brasileiro reverberou quase sempre posturas predominante cultivadas na Europa. Esse espírito que por vezes aparenta um rastro de colonialismo, pode ao contrário, a partir de uma interpretação construtiva, ter sido um dos poucos motores de transformação que induziram a transformação da lógica conservadora que se consolidou nas instituições patrimoniais no Brasil. Como afirmado, somente nos anos de 1980 o cenário da arquitetura brasileira retoma gradualmente o debate patrimonial de maneira mais crítica e propositiva, reverberando posturas antevistas no cenário europeu. Esse é justamente o contexto de um pequeno projeto que recupera o diálogo crítico entre o papel da nova arquitetura diante das memória e registro pretéritos do entorno, a pequena Capela de Santana do Pé do Morro de autoria do arquiteto mineiro Éolo Maia (1942-2002). Edificada na cidade de Ouro Branco no ano de 1980, a capela localiza-se em uma típica fazenda colonial do período áureo de Minas Gerais. Seu desenho partiu da apropriação dos vestígios de um casario do século XVIII que se encontrava praticamente destruído. A proposta incorporou as ruínas como elemento estético e memorativo que compõe o altar para celebração de pequenos cultos religiosos, valendo-se de duas estratégias trópicas analisadas, o *enclausuramento* e a *apropriação*. O projeto de Éolo Maia representa um importante episódio para a arquitetura brasileira, não somente pela leitura sensível do *locus*, mas por anunciar uma gradual ruptura com o modernismo. Apesar da abordagem simplificada baseada na utilização da estrutura em aço vedada por planos de vidro lembrar uma postura projetual a maneira de Mies, contudo os detalhes policromados, a ornamentação do forro e dos fechamentos laterais a partir do arranjo lúdico das peças em madeira, bem como a exploração das texturas dos

materiais regionais, indicam abordagens renovadas para a época, que inaugurava novos caminhos exploratórios para o desenvolvimento da arquitetura brasileira.



Fig.A.1: Éolo Maia - Capela de Santana do Pé do Morro (1980), Ouro Branco



Fig.A.2: Éolo Maia - Capela de Santana do Pé do Morro (1980), Ouro Branco

Outro projeto representativo do início da década de 1980, igualmente de autoria de Éolo Maia, em conjunto com arquitetos mineiros Jô Vasconcelos e Sylvio de Podestá, é representado pela Casa do Arcebispo, obra implantada no entorno da principal praça da cidade setecentista de Mariana, a Praça Gomes Freire. É um projeto que exemplifica bem a

assimilação das discussões vigentes no campo da crítica arquitetônica internacional na época, como *tropos* da *analogia*, estratégia que suscitou uma releitura criativa dos típicos casarios das cidades mineiras do século XVIII. Os tradicionais telhados cerâmicos de quatro águas com beiral e as grandes janelas ritmadas nos planos de vedação caiados foram reproduzidos, mas dentro um enquadramento composto por aço patinável, uma tradução modernizada dos velhos cunhais de quina dos casarios coloniais. Em contraste ao sóbrio exterior, verifica-se um interior pulsante, composto por cores vivas, vidros e aço em linguagem que caracterizou o que posteriormente foi denominado como o *pós-modernismo mineiro*. A obra, concebida no ano de 1982, foi recebida com bastante descontentamento pela população, embargada durante três anos por questões jurídicas, reformulada em determinados detalhes para adequação às diretrizes dos órgãos de preservação, até ser finalmente autorizada e concluída em 1987. Atualmente apresenta-se como parte integrante da paisagem local, assimilada com naturalidade pela população residente.



Fig.A.3: Éolo Maia et al. - Casa do Arcebispo (1982-87), Mariana



Fig.A.4: Éolo Maia et al. - Casa do Arcebispo (1982-87), Mariana

Do mesmo grupo de arquitetos, mas em linha expressiva completamente oposta à obra anterior, apresentamos um projeto paradigmático para a arquitetura brasileira, a edificação conhecida popularmente como “Rainha da Sucata”, edificada na cidade de Belo Horizonte. Resultado de um concurso de arquitetura, o projeto deveria abrigar inicialmente somente um espaço de apoio e infraestrutura para banheiros públicos como suporte para a antiga feira de artesanato que ocorria na Praça da Liberdade. Os arquitetos mineiros Éolo Maia e Sylvio de Podestà excederam o programa inicial e aproveitaram para propor um hall de exposições, três pavimentos para abrigar o centro de apoio turístico e um anfiteatro para acolher as manifestações populares. Em 1985, o Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves foi inaugurado, gerando uma grande polêmica entre a população e o público especializado em arquitetura. Considerado um dos primeiros e mais vigorosos exemplos da denominada arquitetura pós-moderna no Brasil, o projeto segue as tendências das vanguardas arquitetônicas dos anos 60 e 70. Podemos afirmar que é um dos projetos que mais recorrem ao trópico da *citação*, fazendo igualmente utilização de *analogias* ao contexto. Assim, verificamos na composição do projeto uma ampla riqueza de pormenores. Apesar de não ser nítido à primeira vista, a obra possui implantação simétrica. Sua fachada “principal”,

direcionada à Praça da Liberdade, contrasta visivelmente com a fachada posterior, localizada na avenida arterial Bias Fortes. O frontispício apresenta a mesma composição de fachada localizada na rua periférica lateral, apresentando uma composição planimétrica triangular, mais ou menos simétrica. Em contraste, a fachada “secundária” é direcionada para a avenida arterial de maior circulação, em uma subversão, proposital ou não, da hierarquia de implantação de tradição classicista, que direcionaria as fachadas principais para os eixos principais de visibilidade. O alçado principal dirigido à Praça da Liberdade é caracterizado por um painel recortado que enquadra em seu vazio a imagem em negativo de uma coluna clássica, com o perfil remetendo a uma base e um fuste, procedimento lúdico que relembra a citação do *Portland Building* (1982), projeto do arquiteto americano Michael Graves. Este painel, em sua porção superior, é coroado por um arco que faz analogia direta ao coroamento do edifício vizinho em meia cúpula, a antiga Sede da Secretaria da Educação. À sua direita uma imensa “coluna” amarela, que internamente abriga os sanitários, destaca-se diante de suas proporções agigantadas. Essa hipertrofia dos elementos de composição clássica é igualmente uma citação direta mais literal ao projeto do arquiteto italiano Aldo Rossi para o complexo habitacional *Südliche Friedrichstadt* (1976) em Berlim. Outras citações encontradas no projeto são os guarda-corpos e a marquise de entrada do edifício, referências ao famoso projeto do Museu de Stuttgart (1983), do arquiteto James Stirling. Igualmente, as janelas dispostas na vertical criam um arranjo em composição geométrica remetem diretamente às soluções de esquina dos edifícios *Art Déco*, tradicionais em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. A fachada posterior é marcada por seu aspecto robusto, reforçado pelo enquadramento em chapas metálicas oxidadas frisadas que imitam o trabalho de talha, típicos nas portas e janelas dos antigos casarios mineiros. Coroando a composição, a caixa d’água em forma de cilindro apresenta-se como o coroamento da fachada secundária, desempenhando uma função estética e pragmática.



Fig.A.5: Éolo Maia et al. - Centro de Apoio Turístico (1985), Belo Horizonte



Fig.A.6: Éolo Maia et al. - Centro de Apoio Turístico (1985), Belo Horizonte

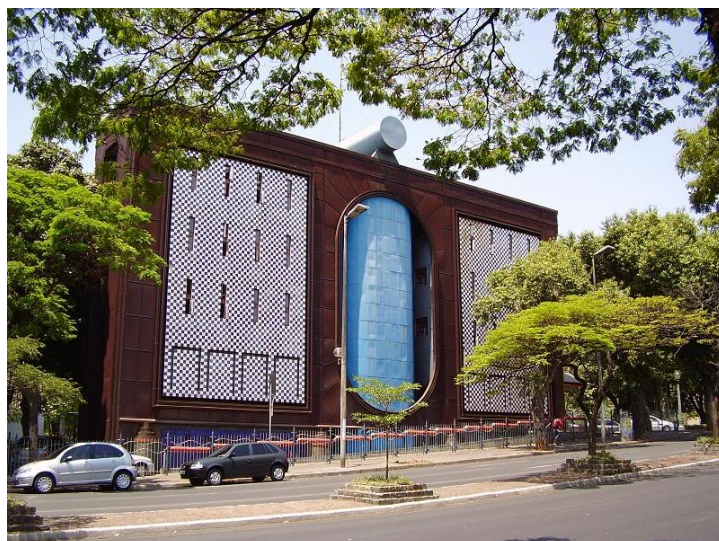


Fig.A.7: Éolo Maia et al. - Centro de Apoio Turístico (1985), Belo Horizonte

A arquiteta Lina Bo Bardi, italiana radicada no Brasil, apresenta-se como o nome mais relevante quando se avalia intervenções patrimoniais na segunda metade do século XX no contexto nacional. A partir das experiências em Salvador, com a restauração do Solar do Unhão entre 1959 e 1963, conjunto de casa-grande e engenho datados do século XVIII, a arquiteta italiana praticamente inaugura no cenário brasileiro uma abordagem renovada da *restauração crítico-criativa*, influência do cenário italiano no qual vivenciou no pós-guerra. A partir da experiência na reabilitação do Solar do Unhão para abrigar o Museu de Arte Moderna da Bahia, esboça-se os primeiros ensaios que decorrerá posteriormente no projeto de requalificação urbana da histórica Ladeira da Misericórdia. O caminho da ladeira remonta ao século XVI, importante ligação entre a cidade alta e baixa de Salvador. O projeto partiu da recuperação não somente da via, mas do conjunto arquitetônico composto por antigos casarios que ladeiam o morro, encontrados em estado de evidente abandono. A estratégia projetual fundamentou-se em quatro medidas principais: a restauração filológica do conjunto arquitetônico existente, a estabilização estrutural de determinados casarios por meio de intervenções modernas, a apropriação de ruínas e, por fim, a inserção de uma nova edificação saudando o diálogo entre a antiga e nova arquitetura. Em uma das intervenções propostas, percebemos a conjugação dos elementos de estabilização estrutural em concreto armado aparente no vazio entre dois casarios, assimilando as ruínas da edificação que outrora abrangia tal espaço. Na descida da ladeira, ainda podemos perceber a criação de uma nova arquitetura em concreto aparente texturizado, com aberturas orgânicas, lembrando a linguagem neo-brutalista do SESC Pompeia projetado na década anterior. Projetado para alojar um restaurante de comidas regionais, conhecido como Restaurante Coati, evidencia-se o trópico do *mimetismo* que se ancorou na elevação do volume arquitetural alocado acima do muro criado que se utiliza as pedras do entorno, além da tonalidade do concreto e da incorporação de elementos vegetais que praticamente ocultam a maior parte da edificação.



Fig.A.8: Lina Bo Bardi - Restauração Ladeira da Misericórdia (1987), Salvador



Fig.A.9: Lina Bo Bardi - Ladeira da Misericórdia antes da restauração



Fig.A.10: Lina Bo Bardi - Restauração Ladeira da Misericórdia (1987), Salvador



Fig.A.11: Lina Bo Bardi - Restaurante Coati (1987), Salvador

Dentre os projetos de intervenção patrimonial reconhecidos no contexto brasileiro, verificamos que progressivamente foi incorporado práticas anteriormente evitadas, como a *apropriação de ruínas*. Deste trópico, também no contexto das Minas Gerais, o projeto para reabilitação e preservação das ruínas do Colégio Imperial do Caraça apresenta-se como um dos primeiros exemplos brasileiros de reabilitação funcional e preservação que fugiram da prática de restauração filológica clássica ou da emulação estilística. Após o incêndio ocorrido no ano de 1968, pouco restou da arquitetura original do seminário. O Santuário do Caraça, como se conhece atualmente, remonta às missões realizadas no início do século XIX sob ordem do Rei Dom João VI. Isolado na Serra do Espinhaço, onde hoje se localizam os municípios de Catas Altas e Santa Bárbara, o “complexo” gradualmente construído destinava-se a abrigar os padres missionários e romeiros, além do seminário conhecido como Colégio Imperial. Foi justamente esta edificação destruída por um incêndio no ano de 1968, uma estrutura em pedras maciças que remonta aos primórdios do Caraça em 1820. Após o acidente, pouco restou da estrutura original. O arquiteto Rodrigo Meniconi foi o responsável pela coordenação dos trabalhos de restauro, propondo a convivência de uma nova arquitetura no perímetro das ruínas do antigo seminário, com o objetivo de preservar e consolidar os

vestígios que restaram, mas em uma atitude contemporânea que escapava da pura proteção documental ou da fruição contemplativa. Nesse espírito, no perímetro das ruínas que restaram do incêndio foi proposto uma infraestrutura para o abrigo de uma nova biblioteca, que havia sido consumida no incêndio, em conjunto com uma parte expressiva de seu acervo histórico bibliográfico. Em conjunto, foi proposto e executado a criação de um museu para preservação de objetos e outros documentos resgatados sob posse da gestão local guardada pela entidade católica, a Província Brasileira da Congregação da Missão. A obra realizada entre os anos de 1986 e 1989 parte de uma estratégia nitidamente hipossêmica, em uma proposta bastante simples baseada na construção de uma nova edificação retida rigorosamente nos perímetros das arcadas preservadas, tratando os vazios através da vedação em vidro escuro que minimiza a presença do novo edifício.



Fig.A.12: Santuário do Caraça antes do incêndio



Fig.A.13: Rodrigo Meniconi - Reabilitação Colégio Imperial (1989), Catas Altas

Na cidade de Belo Horizonte temos igualmente projetos exemplares que pontuam historicamente intervenções patrimoniais relevantes no contexto nacional. Na rua da Bahia, podemos visualizar outro projeto que estabelece um interessante diálogo analógico: o antigo Palacete Borges da Costa, edificação eclética datada de 1926, sede da Academia Mineira de Letras desde 1987, e seu anexo de ampliação moderno, concluído em 1993. Concebido pelo arquiteto mineiro Gustavo Penna, o anexo para o prédio histórico da Academia Mineira de Letras, de autoria do arquiteto Luiz Signorelli, expressa a eficácia do método analógico, estabelecendo sua poética a partir do espelhamento da abertura vitral lateral em arco longilíneo do antigo palacete. Sob a mesma inspiração, o hall de entrada do anexo irrompe com uma contracurva em colunatas que remetem também analogicamente à composição do pórtico de entrada do palacete, retomando inclusive uma releitura de sua varanda superior. O projeto de ampliação da Academia Mineira de Letras comprova a assimilação dos postulados de Aldo Rossi no contexto brasileiro.



Fig.A.14: Gustavo Penna - Anexo Academia Mineira de Letras (1993), Belo Horizonte

Próximo à Academia Mineira de Letras, em Belo Horizonte, podemos verificar igualmente outra obra que recorre ao *tropos* da analogia, contudo a partir de premissas do *historismo*

criativo. A edificação, datada de 1996, foi concebida para abrigar um colégio particular, atualmente faculdade, sendo preservada apenas a fachada original do casario histórico que remonta à construção da nova capital no final do século XIX, situada justamente na avenida que conduz ao Palácio da Liberdade. O projeto curiosamente mescla a linguagem historicista pós-moderna ao *tropos* contrastante da *eclosão*.



Fig.A.15: Sebastião Lopes - Colégio Promove (1996), Belo Horizonte



Fig.A.16: Avenida João Pinheiro início do século XX

O Parque das Ruínas, localizado no histórico bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, apresenta-se como um dos primeiros projetos no contexto brasileiro que celebra a *apropriação das ruínas*. O palacete original em estilo neocolonial, datado do final do século XIX, foi propriedade de Laurinda Santos, uma relevante personagem da cena cultural da cena carioca nas primeiras décadas do século XX. Após sua morte em 1946, o casarão ficou abandonado e entrou em processo de degradação. Somente no ano de 1993 o imóvel foi tombado pelo Governo do Estado. O projeto é de autoria dos arquitetos Ernani Freire e Sônia Lopes, inaugurado em 1997. Na obra, verificamos o tratamento romântico dos vestígios que celebra a ruína como expressão. Foram acrescentados pontualmente elementos que possibilitassem a reabilitação do espaço para visitação e realização de eventos, sendo incorporadas coberturas em aço e vidro que resgatam analogicamente algumas reminiscências do desenho do casarão, além de escadas e passarelas para o trânsito de visitantes. Em conjunto, igualmente foi construído um anexo para a administração do parque na parte inferior da encosta onde se localiza o casarão, ocultando o acréscimo do eixo de visualização principal, um recurso que remete a abordagem trópica da *lateralização*.



Fig.A.17: Ernani Freire e Sônia Lopes - Parque das Ruínas (1997), Rio de Janeiro



Fig.A.18: Ernani Freire e Sônia Lopes - Parque das Ruínas (1997), Rio de Janeiro

A reabilitação da Pinacoteca do Estado no município de São Paulo, concebida pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, trata-se de intervenção sobre preexistências que consagra a maturidade de abordagem de projeto reconhecido internacionalmente. A edificação original foi projetada para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, concebido pelo engenheiro arquiteto Ramos de Azevedo entre os anos de 1896 e 1900, quando foi inaugurada inconclusa. A partir de 1905, o terceiro andar do liceu começou a abrigar parte do acervo de artes plásticas do estado de São Paulo, que viria a constituir o vínculo histórico e afetivo entre o prédio do antigo liceu e a pinacoteca, que durante o século transitou sua sede por inúmeros lugares. Entre os anos de 1993 e 1998 empreendeu-se o projeto para resgatar o expressivo palácio neoclássico do Liceu, visando abrigar, com a adequação tecnológica contemporânea, todo o acervo da coleção de artes do estado de São Paulo, dentro ainda de um plano mais ousado para requalificar a degradada região de entorno junto à histórica Estação da Luz. Entre inúmeros pontos de restauração realizados, a essência da intervenção de Paulo Mendes visou preservar o aspecto inacabado do edifício, que nunca foi finalizado por problemas inumeráveis relacionados a falta de recursos públicos. A fachada em tijolo exposto, que deveria ser rebocada desde o projeto original do final do século XIX, tornou-se o símbolo da

incompletude de sua arquitetura, sendo celebrada pelas intervenções pontuais em aço maciço, como nas passarelas que sintetizam os únicos elementos evidentes da intervenção em conjunto com as claraboias de cobertura para fechamento dos pátios internos. Outra mudança radical proposta foi a inversão do eixo de centralidade do edifício, sendo que a entrada principal da Pinacoteca foi transferida para sua fachada secundária. No geral, verifica-se uma abordagem tipicamente hipossêmica que retém sua força expressiva na criação de elementos pontuais, evitando concorrer em demasia com a arquitetura original inacabada da velha edificação.



Fig.A.19: Paulo Mendes da Rocha - Pinacoteca do Estado (1993-1998), São Paulo

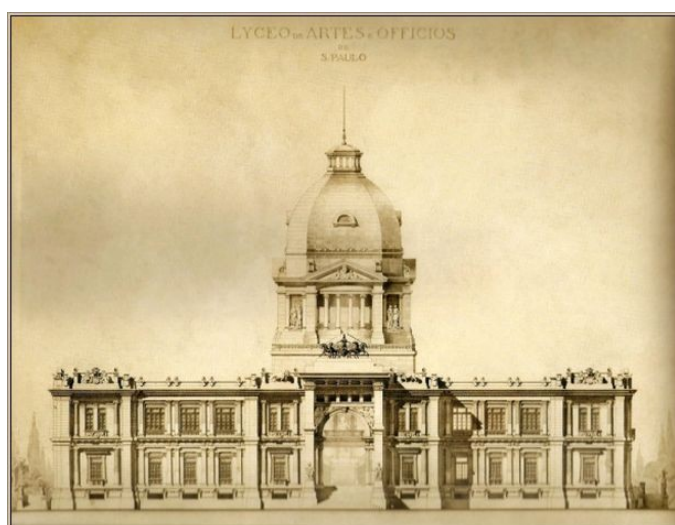


Fig.A.20: Desenho do projeto original da Liceu de Artes



Fig.A.21: Paulo Mendes da Rocha - Pinacoteca do Estado (1993-1998), São Paulo

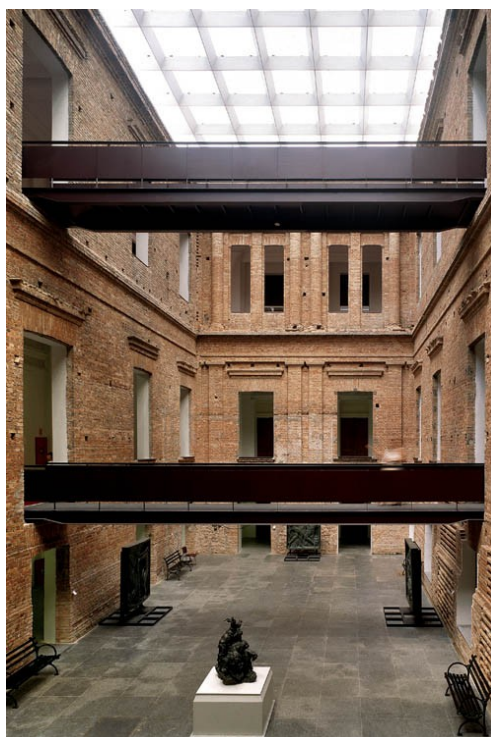


Fig.A.22: Interior Pinacoteca

No início dos anos 2000 ocorre novamente uma inflexão no campo da intervenção patrimonial no Brasil, mormente a partir da assimilação, ainda que recatada, dos experimentalismos cada vez mais contundentes verificados no cenário europeu. O conservadorismo das instituições de preservação brasileira vai cedendo espaço para a vazão de expressões contemporâneas por meio de dois flancos principais: por um lado, a natural substituição de gerações, com a

participação progressiva de “jovens” nos cargos administrativos decisórios; por outro, as publicações especializadas cada vez mais focadas no campo da intervenção patrimonial. Uma das intervenções que pontua essa inflexão é o projeto para a sede do Museu Rodin, em Salvador. Os arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, do escritório Brasil Arquitetura, foram os responsáveis pelo desenvolvimento do projeto para o anexo do Palacete Comendador Catharino, um casarão em estilo eclético de 1912, com o objetivo de abrigar toda a coleção do museu dentro de condições adequadas. Finalizado no ano de 2006, a proposta partiu da evidência do contraste, porém dentro de uma estratégia hipossêmica que intencionou não se sobrepor à edificação histórica. O anexo proposto foi relativamente distanciado da antiga edificação, um bloco em concreto aparente com a intenção clara de não se destacar, interlegado por de uma passarela de concreto protendido que atravessa um expressivo vão com dezoito metros de extensão sem apoios. O equilíbrio com a altimetria da edificação histórica foi respeitado, sendo necessário a criação de pavimentos subterrâneos para abrigar todo o programa. Intervenções pontuais no palacete evidenciam a apropriação, destacada pela cúpula de um prisma em concreto aparente e madeira interpolando uma das fachadas da edificação histórica.



Fig.A.23: Brasil Arquitetura - Anexo Museu Rodin (2006), Salvador



Fig.A.24: Brasil Arquitetura - Anexo Museu Rodin (2006), Salvador



Fig.A.25: Brasil Arquitetura - Anexo Museu Rodin (2006), Salvador

Se por um lado consolida-se, como afirmado, a renovada aceitação de posturas ditas mais contemporâneas, por outro, a vazão para estratégias de historicistas continuam na ordem do dia. Uma intervenção polêmica neste sentido é obra para *reconstrução* do Casarão do Pilão, em Ouro Preto, que provocou um debate público acalorado sobre os critérios de abordagem projetual. Em função do incêndio que destruiu o Casarão em 2003, desdobrou-se um debate sobre as medidas de resgate, restauração e reconstituição da lacuna imposta pelo acidente, ainda hoje sob a nebulosa suspeita de ação criminosa. Conhecido anteriormente como Hotel do Pilão, a edificação foi construída no século XVIII e reestruturada no século XIX. A

edificação possuía três pavimentos e funcionou durante um longo tempo como hotel. Após o incêndio, pouco restou. Logo em seguida à polêmica do descaso que provocou o acidente, o projeto de reconstrução foi elaborado em ação de urgência para que uma nova edificação reproduzindo a antiga se erguesse rapidamente no lugar do casarão. Por se tratar de uma edificação tombada, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) determinou algumas diretrizes que deveriam ser seguidas pelos profissionais responsáveis pelo projeto e construção do novo edifício. O arquiteto Fernando Graça foi responsável pela concepção do projeto. Na nova obra, inaugurada em 2006, optou-se por reproduzir as fachadas do antigo casarão de maneira do original. As premissas do projeto partiram do princípio que o edifício incendiado era uma parte fundamental da imagem urbana e arquitetônica do conjunto simbólico da Praça Tiradentes. Os poucos vestígios da antiga construção que restaram – as fundações, paredes, gradis e algumas vigas de madeira queimadas – foram incorporados à nova construção inseridos em paredes de vidro, o que, de acordo com o memorial de projeto, seria uma forma de, ao mesmo tempo, denunciar a negligência com o patrimônio da cidade e documentar as formas construtivas do que restou da edificação, retomando igualmente a estratégia de *apropriação das ruínas*. O interior do edifício foi completamente reestruturado, abandonado as antigas funções para sediar uma livraria, um café, o Centro Turístico e de Informações e o posto do Instituto da Estrada Real/FIEMG – Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais –, nova proprietária do imóvel após o acidente. As técnicas construtivas, assim como os materiais utilizados, são modernos: uma estrutura de aço vedada com alvenaria tradicional. Foram utilizadas as poucas peças originais que restaram do incêndio como os gradis da fachada. Em síntese, compreendeu-se que a materialidade exterior do edifício seria o principal elemento simbólico e memorial a ser resgatado da antiga construção na sua relação afetiva com a cidade de Ouro Preto.



Fig.A.26: Fernando Graça - Restauração Casarão do Pião (2006), Ouro Preto



Fig.A.27: Casarão do Pilão antes do incêndio



Fig.A.28: Fernando Graça - Restauração Casarão do Pião (2006), Ouro Preto

No nordeste, inaugurado no mesmo ano do novo Casarão do Pilão em 2006, podemos destacar uma importante intervenção que consolida por vez a estratégia da apropriação de ruínas, agora sem o clamor de novidade antevisto nos anos de 1980: a Capela de Nossa Senhora da Conceição, situada na fazenda Brennand, atelier do reconhecido artista plástico e ceramista Francisco Brennand. O projeto de autoria dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli parte da apropriação das ruínas de um casarão do século XIX, situado nas terras do outrora engenho São João, onde atualmente situa-se parte do bairro da várzea em Recife. A proposta parte de *trópicos* projetuais que conjungam duas abordagens distintas no tratamento e *apropriação das ruínas*. Em uma primeira camada, as ruínas são literalmente *enclausuradas*, incorporando as paredes em pedras que compõem a própria força expressiva do interior da capela – abordagem que remete diretamente ao projeto de Éolo Maia para a Capela de Santana em Ouro Branco. Esta nova edificação proposta apresenta uma linguagem típica do modernismo paulista, com a exploração do concreto aparente, a fetichização das estruturas de apoio (apenas dois pilares) e valorização dos grandes vãos avistados na laje de concreto protendido. A esta nova arquitetura incorpora-se a "segunda camada" das ruínas, formadas por arcadas estabilizadas, que abraçam seu perímetro exterior, em um jogo lúdico de apropriação induzido pela leitura criativa dos vestígios.



Fig.A.29: Paulo Mendes da Rocha - Capela de Nossa Senhora da Conceição (2006), Recife



Fig.A.30: Paulo Mendes da Rocha - Capela de Nossa Senhora da Conceição (2006), Recife

No contexto brasileiro são praticamente inexistentes os exemplos de hipérbole com contraste radical. Entretanto, um exemplo notável nesse sentido foi projetado justamente pelo arquiteto Oscar Niemeyer, embora edificado na Itália: o Auditório de Ravello. O projeto foi objeto de uma longa polêmica que se delongou por praticamente uma década, sendo concluído somente no ano de 2010. Debruçada sobre a encosta litorânea da cidade medieval de Ravello, o projeto proposto gerou desde seus primeiros esboços contundente oposição entre os moradores e instituições responsáveis pelo patrimônio histórico italiano, em específico a organização *Italia Nostra*. Embora o projeto de Niemeyer reproduza nada mais do que a gramática pessoal utilizada na última fase de seu trabalho, a obra acaba por se introduzir com uma radicalidade provocativa para o contexto de Ravello. Muito distante da postura “analógica” contemporizadora, utilizada setenta anos antes no projeto para o Grande Hotel em Ouro Preto, a “onda” de concreto proposta por Niemeyer destaca de forma nitidamente evidenciada no panorama de sóbrios casarios históricos da pequena cidade italiana. Embargada por processos judiciais na Itália, a obra foi concretizada apenas em função do renome internacional do arquiteto e da grande movimentação em torno de sua concretização através de personalidades

influentes, como o sociólogo italiano Domenico De Masi. Projetos contrastantes como o de Oscar Niemeyer para Ravello não tem sido a tônica das intervenções patrimoniais averiguadas no contexto brasileiro. Apesar da assimilação de linguagens intervenientes típicas do contexto europeu, a predominância no contexto nacional tem sido por intervenções mais contidas de caráter *hipossêmico*.



Fig.A.31: Oscar Niemeyer - Auditório Niemeyer (2010), Ravello



Fig.A.32: Oscar Niemeyer - Auditório Niemeyer (2010), Ravello

Novamente no entorno da Praça da Liberdade em Belo Horizonte, talvez um dos conjuntos mais heterogêneos dentro do contexto brasileiro a registrar expressões arquitetônicas realmente relevantes de diferentes períodos, temos a reestruturação e ampliação do antigo palácio da Secretaria da Educação, concluído em 2010. A edificação eclética original, projeto do arquiteto José de Magalhães, remonta a inauguração da capital em 1897. Após um século, foi empreendido a transferência das atividades administrativas de Estado de Minas Gerais para uma nova sede centralizada no vetor norte da capital. Nessa movimentação, o prédio da antiga secretaria do estado foi destinado a abrigar o Museu das Minas e do Metal, como parte integrante do Circuito Cultural da Praça da Liberdade – planejamento do governo estadual que intencionou atribuir usos aos edifícios da administração pública que foram então esvaziados de sua função originária. O projeto de intervenção e ampliação da edificação ficou sob responsabilidade do arquiteto paulista Paulo Mendes da Rocha que, em função de seu progressivo reconhecimento internacional a partir da década de 1990, foi alçado como um dos nomes mais recorridos para realização em intervenções patrimoniais de relevo no país. Radicalmente distinta dos projetos mencionados anteriormente do mesmo autor, a intervenção no edifício da antiga Secretaria da Educação apresenta maior contundência em sua abordagem. Percebemos um distanciamento do modernismo paulista, caro a abordagem projetual de Paulo Mendes, consumado na exploração dos elementos estruturais metálicos, prismas de vidro e destacamento cromático. Trata-se da ampliação do museu para ampliar sua área técnica e adequar a circulação ao uso do grande público. Com essa intenção foi criado um novo pavimento que interpola a edificação original, evidenciando o contraste em um grande volume fechado por chapas metálicas vermelhas. Ao seu lado, outros dois grandes prismas vedados em vidro transparente abrigam as escadas e elevadores de acesso, sublinhando os elementos tectônicos funcionais da intervenção. Todas essas intervenções foram realizadas na porção posterior do palácio, na fachada diametralmente oposta ao alçado

principal, em um procedimento trópico da *lateralização* que objetivou justamente minimizar o impacto da intervenção no contexto de percepção principal da Praça da Liberdade.



Fig.A.33: Paulo Mendes da Rocha - Museu das Minas e do Metal (2010), Belo Horizonte



Fig.A.34: Paulo Mendes da Rocha - Museu das Minas e do Metal (2010), Belo Horizonte

O projeto para a Praça das Artes, na cidade de São Paulo, destaca vigor expressivo em uma intervenção que articula a preexistência à condução da linguagem experimental, além de intencionar, em um sentido mais amplo, o impulso para portar-se como motor para a

requalificação urbana de todo o entorno. O plano para a criação deste complexo cultural surgiu no ano de 2005, com o objetivo de centralizar e ampliar os espaços de apoio demandados pela Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Sem áreas para a expansão do famoso teatro do arquiteto Ramos de Azevedo, foram pesquisados nas proximidades terrenos onde fosse possível abrigar a edificação de apoio. Nas adjacências, foi incorporado um grande lote ao lado da singela edificação eclética que abrigou o antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, localizado em uma porção extremamente degradada do centro histórico da capital paulista. Concluído no ano de 2012, a proposta foi desenvolvida escritório Brasil Arquitetura, incorporando a singela edificação eclética de 1886, além de articular o terreno adquirido no interior da quadra urbana a partir da criação de uma praça na qual se elevam volumes que abrigam os espaços do complexo cultural. A interação com a edificação do antigo conservatório recorre a um trópico *hipossêmico*, apesar do vigor expressivo da proposta, abraçando-a pelos dois flancos laterais em planos de concreto aparente. Essa estratégia destaca o velho casarão, evidenciando a sua existência a partir do contraste cromático produzido pela neutralidade dos tons pastéis das empenas em concreto aparente.



Fig.A.35: Brasil Arquitetura - Praça das Artes (2012), São Paulo

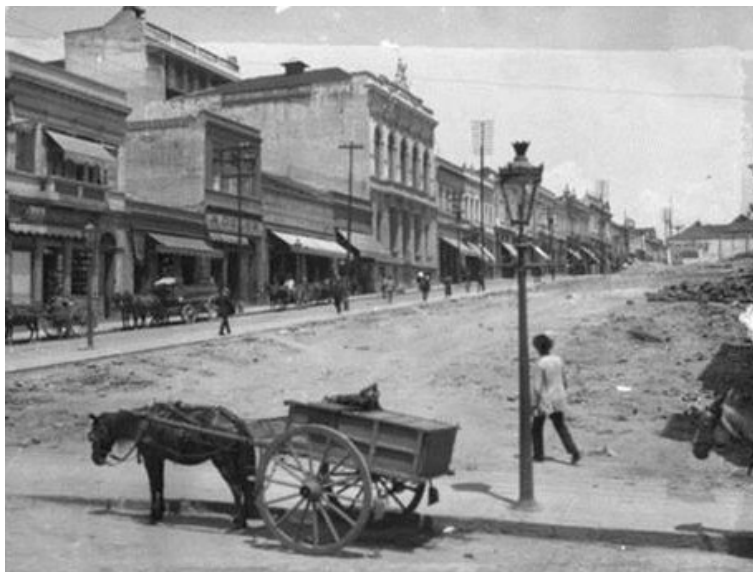


Fig.A.36: Antiga fotografia do Conservatório de Música

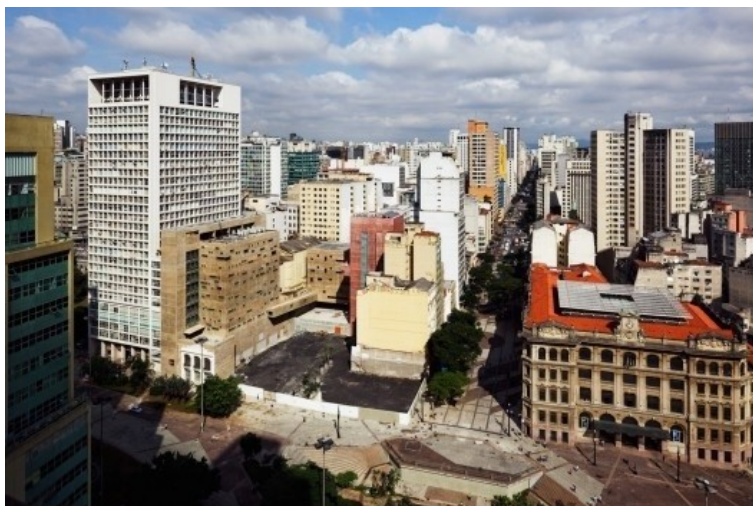


Fig.A.37: Brasil Arquitetura - Praça das Artes (2012), São Paulo

Na cidade do Rio de Janeiro, como parte integrante do plano de refiguração urbana denominado Porto Maravilha, destaca-se a intervenção proposta para abrigar o Museu de Arte do Rio, projeto dos arquitetos cariocas Paulo Jacobsen e Thiago Bernades, iniciado no ano de 2010. À parte as polêmicas envolvendo os elevados custos, a especulação dos agentes imobiliários e a consequente gentrificação da região portuária, não se pode negligenciar a intervenção realizada no Palacete Dom João, localizado na Praça Mauá. A intervenção partiu de três abordagens arquitetônicas mais evidentes: a restauração do palacete eclético datado de

1918; a reestruturação radical do edifício modernista adjacente, intervenção conhecida hodiernamente como “retrofit”; por fim, a integração entre as duas edificações a partir da criação de uma cobertura. Do edifício modernista que sediava um terminal rodoviário, preservou-se apenas os elementos estruturais, além da demolição completa do último pavimento utilizando do trópico do *escalonamento* para equacionar a proporção dos dois volumes arquitetônicos. Sob certo aspecto, avista-se praticamente de uma nova edificação que abriga a área técnica e programas de apoio ao museu. O palacete original foi reestruturado para abrigar os espaços de exposição para o museu, todavia, mantendo-se externamente fiel à sua arquitetura original. O notável elemento de coesão e diálogo entre as duas arquiteturas é justamente a grande cobertura de concreto armado ondulado que transpassa o vão entre as duas edificações, sobrepondo-se acima da cobertura do velho palacete, em remissão a sinuosidade que alegam remeter a um presumido "modernismo carioca", principalmente ao sensualismo de Niemeyer.



Fig.A.38: Bernades e Jacobsen - MAR (2013), Rio de Janeiro



Fig.A.39: Antiga foto do Palacete Dom João

Em Belo Horizonte podemos verificar exemplo recente de reconstrução integral. Um dos remanescentes arquitetônicos mais antigos da cidade, o "Casarão Azul" como é conhecido, foi edificado em 1884, na área da fazenda Luiz Daniel Cornélio da Cerqueira, delegado do antigo arraial Curral del Rey. Em estado bastante degradado, o Casarão foi completamente destruído por um incêndio no ano de 2007. Por iniciativa da Prefeitura Municipal, o prédio foi reconstruído integralmente, com objetivo de abrigar uma Unidade Municipal de Educação Infantil (UMEI). Concluído em 2013, o projeto de reconstrução foi coordenado pelos arquitetos Daniela Mascarenhas, Marcelo Amorim e Silvana Lamas.



Fig.A.40: Marcelo Amorim et al. - Casarão Cornélio da Siqueira (2013), Belo Horizonte



Fig.A.41: Casarão antes do incêndio

A última obra abordada foi inaugurada em dezembro de 2015, o Museu de Congonhas. A nova edificação concebida para sediar o museu foi situada estrategicamente nas imediações do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em uma das alamedas que conduzem para a Praça do Santuário no alto do Morro do Maranhão na cidade de Congonhas. O conjunto arquitetônico e artístico setecentista foi reconhecido pela Unesco como Patrimônio Cultural Mundial em 1985, sendo um dos mais importantes registros do barroco mineiro, marcado pelo simbolismo e monumentalidade do adro com as famosas esculturas dos doze profetas de autoria de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, além de pinturas murais de Manoel da Costa Athaide no interior da igreja. Resultado de um concurso patrocinado pela Unesco, o projeto vencedor foi concebido pelo escritório do arquiteto mineiro Gustavo Penna. A infraestrutura do museu foi criada com o objetivo de potencializar a compreensão do lugar, abrigando o acervo de obras de arte e documentação histórica local. Na obra, verificamos a utilização de um trópico projetual tipicamente *hipossêmico*: a *lateralização*, que consistiu na alocação do edifício fora do entorno direto de percepção da praça; a *analogia*, remetendo aos materiais, cores e determinadas sintaxes da arquitetura colonial setecentista.



Fig.A.42: Gustavo Penna - Museu de Congonhas (2015), Congonhas



Fig.A.43: Gustavo Penna - Museu de Congonhas (2015), Congonhas



Fig.A.44: Praça do Santuário e entorno, Congonhas

APÊNDICE B

BIENAL DE VENEZA DE 1985


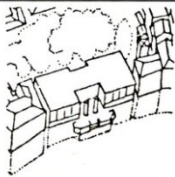
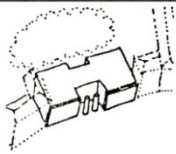
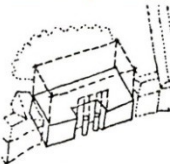
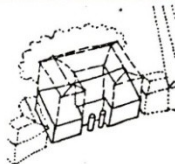
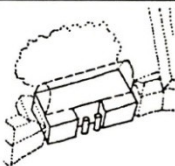
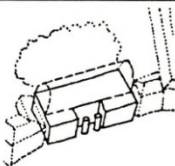
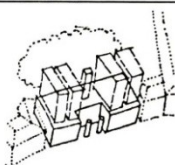
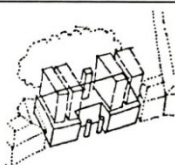
A "III Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza" (*III Mostra Internazionale di Architettura di Venezia*) realizada em 1985, intitulada "Progetto Venezia", teve como tema justamente a discussão sobre a elaboração de projetos contemporâneos em cidades históricas. A curadoria da exposição ficou sob responsabilidade do arquiteto italiano Aldo Rossi, apresentando-se como a oportunidade para realização de experimentações de vários de seus postulados desenvolvidos em sua obra teórica, "A Arquitetura da Cidade". Não se tratava de abordagem nova, sendo revisitada a temática da "I Mostra Internacional de Arquitetura de Veneza" de 1980, com o tema "La Presenza del Passato", esta sob curadoria do arquiteto Paolo Portoghesi. A temática reverbera igualmente a mostra "Architettura-Città" realizada para a XV Trienal de Milão de 1973, de autoria do próprio Aldo Rossi. Na sequência apresenta-se um artigo bastante sintético, em forma de croquis, publicado na oportunidade pelas arquitetas participantes Laura Spinadel e Graciela Torres, intitulado "Quem faz história na arquitetura?".¹ Trata-se do resumo de uma pequena competição realizada durante a bienal por alguns arquitetos convidados que enfrentaram cinco exercícios de intervenções arquiteturais definido em contextos bastante específicos da região de Veneto. No artigo, as arquitetas apresentam como a mesma problemática e local podem suscitar soluções de abordagem diversificados, muitas vezes antagônicos entre si.

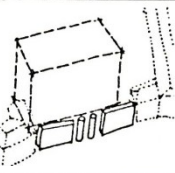
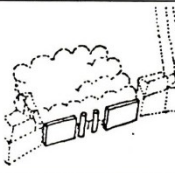

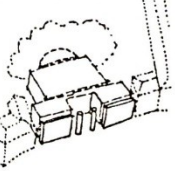
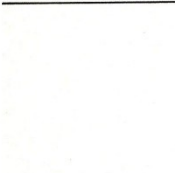
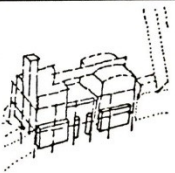
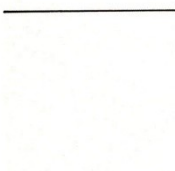
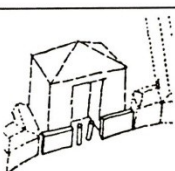
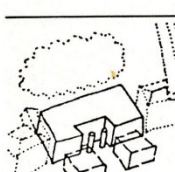
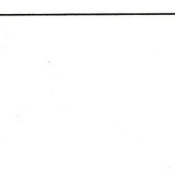
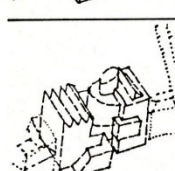
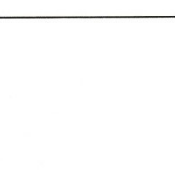
¹ Os croquis do artigo apresentados foram extraídos da tradução publicada na Revista Projeto em 1986: SPINADEL, Laura; TORRES, Graciela. **Quem faz história na arquitetura: Reflexões a partir da III Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza**. In: Revista Projeto, nº 93, novembro, 1986, p.89-95.

A construção do Palácio Venier dei Leoni, projeto do arquiteto Lorenzo Boschetti em estilo neoclássico, remonta à metade do século XVIII. Sua construção, porém, foi paralisada logo na conclusão do piso térreo por problemas financeiro da família, ficando inacabado até os dias atuais. O exercício projetual baseava-se na apropriação das "ruínas", com o objetivo de proporcionar algum sentido utilitário.



Fig.B.1: Palácio Venier dei Leoni (séc.XVIIIV), Veneza

Ca' Venier dei Leoni			
			<p>Tema</p> <p>O projeto para essa área, em cujos ambientes se encontra a coleção Guggenheim, consistia na proposta para um objeto preciso: o edifício projetado no século XVII não conseguiu ser materializado. Foi construída apenas a base do projeto original.</p>
Tipologias			
	1. A ruína como base.		<p>a) Continuação das leis existentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • releitura histórica e transformação da linguagem, atuando dentro das regras estabelecidas no projeto original (Livio Quaroni - Itália); • releitura sintática e transformação da linguagem, agindo de acordo com uma seleção das regras da base (Mauro Lena - Veneza).
			<p>b) Introversão através de uma proposta neutra:</p> <ul style="list-style-type: none"> • complementação da construção com uma edificação sutil e sensata que apenas acusa e transforma as transparências do acesso (Nigst, Kühne - Viena); • complementação do edifício com uma intervenção mínima: a cobertura do espaço longitudinal com uma abóbada (Carlo Aymonino - Roma);
			<p>c) Dialética através de setores/edifícios diferenciados:</p> <ul style="list-style-type: none"> • criação de um complexo e monumental edifício construtivista, que, apoiado sobre pilotis, ironiza e descontextualiza a base neoclássica (Leonardo Ricci - Florença); • purismo formal através de um edifício que continua as duas laterais existentes, transgredindo-o; qualifica também o vazio do acesso com elementos tecnológicos (Raimund Fein - Alemanha); • continuação da lâmina-portal já existente, desenvolvendo um espaço aberto/anfiteatro que completa e redefine não só o museu, mas também a cidade de Veneza, que se converte em cenário do museu (Raimund Abraham - Nova York).

	<p>2. As ruínas como lâminas cenográficas.</p>		<p>a) Portal a um ambiente natural:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • demolição dos edifícios anexos à antiga base, convertendo-a em um portal de acesso a um jardim público (Giovanni Tortelli - Milão).
	<p>b) Falsa fachada, de um edifício não visível:</p>		<p>b) Falsa fachada, de um edifício não visível:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • a ruína como fachada, a vegetação como "objeto visível" e o espaço revitalizado através de uma construção como "edifício não visível" (Willi Frötscher - Viena); • a ruína como fachada-monumento visível e a intervenção posterior como um novo edifício funcional não visível (Odino Dell'Antonio - Veneza).
	<p>c) Fachada interior incorporada a um novo edifício:</p>		<p>c) Fachada interior incorporada a um novo edifício:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • edifício complexo, irônico, sobrecarregado, que incorpora a ruína em seu interior, modificando a imagem exterior do museu (Bredow, Laubscher, Ganz - Darmstadt).
	<p>d) Máscara-portal a um novo edifício autônomo; intervenção indireta.</p>		<p>d) Máscara-portal a um novo edifício autônomo; intervenção indireta.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • releitura sugestiva dos palácios venezianos para propor um novo museu análogo e monumental retirado da fachada-máscara preexistente (Giangiacomo D'Ardia - Roma).
	<p>3. A ruína como monumento intocável.</p>		<p>3. A ruína como monumento intocável.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • manutenção do museu e sua ampliação temporária, com a inserção no canal de dois cubos neutros (Detlev Mallwitz - Berlim); • colocação da ruína original sobre uma plataforma inclinada em direção ao canal para criar um espaço aberto significativo (Ottaviani Carli, Genovesi - Florença).
	<p>4. Eliminação da ruína.</p>		<p>4. Eliminação da ruína.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • construção de um novo edifício espelhado que reflita a cidade real existente (Enrico Mantero e Associados - Milão); • proposta de um novo edifício para o museu, onde a reflexão sobre a obra de arte leva à uma sugestiva trajetória espacial (E. Kraimer, A. Wimmer - Viena).

Conclusão

As propostas apresentadas a partir das colunas brancas do Palácio Venier serviram de pretexto para considerar o espaço como um terreno edificável, dentro de Veneza. Os projetos refletem as buscas lingüísticas e sintáticas da arquitetura atual em geral, tornando então talvez corretas as expectativas pluralistas e quantitativas de Aldo Rossi.

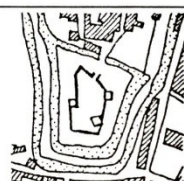
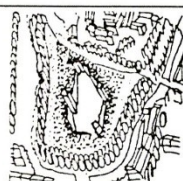
Quatro projetos receberam o Leão de Pedra: a fantástica teatralização do espaço de Abraham, a dialética com o passado no projeto de Fein, o respeito e o destaque da ruína dados pelo edifício purista de Nigst e a monumental introversão mediante um novo edifício neoclássico de D'Ardia.

A fortaleza medieval de Tempesta, localizada na comuna de Noale, remonta ao século XII. Seu estado em ruínas impõe vários problemas, principalmente a sustentabilidade econômica para sua conservação. Além disso, a criação de interesse do público para visitaçao ao local demonstra-se necessária, uma vez que a Itália possui talvez um dos maiores acervos arquitetônicos de interesse histórico do mundo. A premissa do exercício baseou-se na criação de uma intervenção capaz de promover igualmente alguma "funcionalidade" para as ruínas, para além da contemplação.



Fig.B.1: Fortaleza de Tempesta (~ séc.XII), Noale

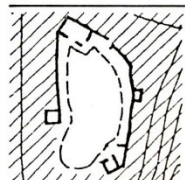
Rocca di Noale



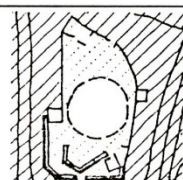
Tema

A antiga e abandonada cidadela de Noale situa-se na periferia da cidade do mesmo nome e atualmente abriga um cemitério. Ou seja, propõem-se novamente uma confrontação entre o velho e modificações trazidas pelo tempo, sua revitalização e uma consequente (ou não) reordenação.

Tipologias

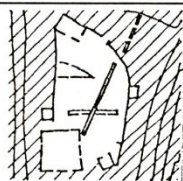


1. Intervenção dentro do âmbito da ruína.

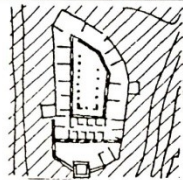


a) A ruína como receptáculo de um espaço qualificado por um edifício:

- a ruína interpretada poeticamente como receptáculo de um espaço fantástico (Gabriela Colucci, GRAU - Roma);
- a ruína como marco cenográfico para a construção no local de um novo edifício (Kurt Nossbaumer - Basileia).

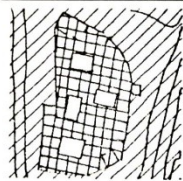


b) A ruína como marco cenográfico que se completa dialeticamente com um novo edifício que recompõe o recinto (Breda, Mosebach - Kassel).



c) A ruína como invólucro de um novo edifício:

- a ruína interseccionada por uma nova edificação que a inclui e a redefine (Piet Verheyden - Antuérpia);
- a ruína como fachada-epiderme incorporada à nova proposta (Dotti, Soratp, Rinaldo - Pádua).



d) Complementação da ruína como receptáculo:

- complementação análoga de ruína inserida e inundada por água, estabelecendo novas relações com a cidade circundante (Cotelo, Garcia, Ruiz - La Coruña);
- a intervenção moderna que completa, limita e fecha o espaço, permitindo uma confrontação entre o velho e o novo (Boati, Della Vite - Lombardia).




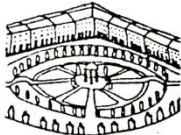
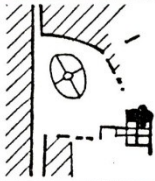
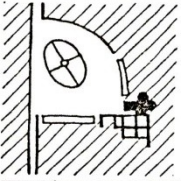

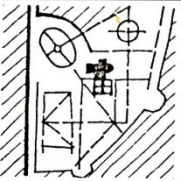

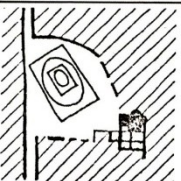
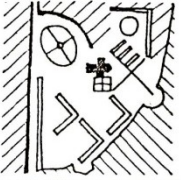
Conclusão

Nenhum dos objetivos de alteração de uso ou reordenação da cidade obteve para si o Leão de Pedra. Em geral, os projetos não conseguem superar a ambiguidade apresentada diante da solução pragmática projetual ou da reflexão poética metarquitética. Conseqüentemente, as soluções perdem o caráter radical, de síntese ou força, permanecendo em muitos casos como devaneios estilísticos onde a proposta se enfraquece.

A praça Prato della Valle, localizada em Pádua, foi edificada no século XVIII. Esse conjunto é formado por uma imensa área em forma elíptica no qual criou-se uma pequena ilha artificial. Foi um dos primeiros espaços públicos utilizados propositadamente como área de eventos culturais, como apresentação de óperas ao ar livre. A premissa da intervenção assentava-se na criação de alguma elemento urbano ou arquitetural capaz de propiciar maior interesse de visitação pública ao local, tendo em vista sua imensa área e a baixa utiliza o como espaço de recrea o.



Fig.B.3: Prato della Valle (séc.XVIII), Pádua

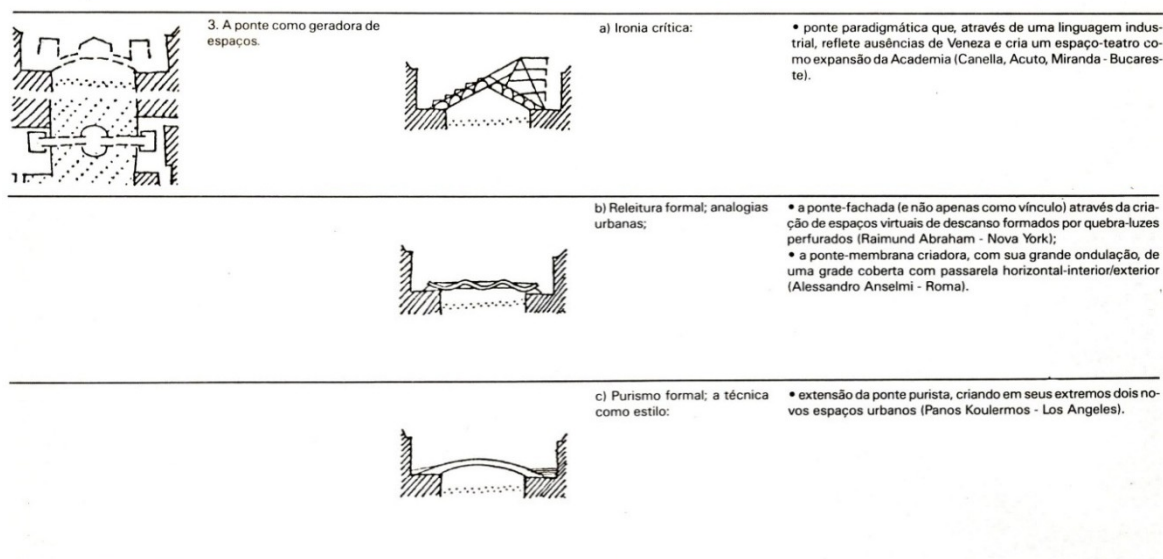
Prato della Valle		
		
Tema É um amplo espaço elíptico próximo ao centro histórico de Pádua.		
Tipologias		
	1. A praça inserida em um entorno não qualificado (intervenção nas margens do CH).	
	2. A praça inserida em um sistema de espaços livres (intervenção no entorno da praça).	
	3. A praça como espaço não qualificado (intervenção no espaço contido).	
<p>a) Intervenção pontual; criação de um monumento que lhe dê significado:</p> <ul style="list-style-type: none"> • criação de diversos edifícios periféricos novos que, devido às suas atividades, dão uma nova significação à praça (Barbato, Fantinato - Pádua). 		
<p>b) Intervenção urbana; reestruturação de um fragmento de cidade:</p> <ul style="list-style-type: none"> • criação de um complexo de edifícios em um sistema "penté", que insinua a praça e retorna a igreja (Olivier Tontain). 		
<p>a) Inclusão da praça no sistema de espaços existentes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • diversas intervenções que integram a praça à estrutura urbana existente e propõem espaços em diferentes escalas (Nava, Scoffientini, Ubertazzi - Milão). 		
<p>b) Criação de um novo sistema de espaços livres a partir da praça:</p> <ul style="list-style-type: none"> • intervenção esquemática com edifícios que geram uma série de espaços conectados por eixos quebrados (Rosaldo Bonicalzi - Milão); 		
<ul style="list-style-type: none"> • criação de um edifício que dê nova significação semântica à praça; • intervenção no centro da praça, com um edifício focalizador único (Borin, Martello - Veneza). 		
Conclusão		
<p>Não houve premiação nesse caso, onde a raiz de sua problemática permitiu realizar projetos concretos de intervenção urbana a média escala. Destaca-se o rigoroso e poético projeto de Daniele Vitale e Isabelle Cuccato, que, através de uma cuidadosa proposta, tenta destacar o <i>genius loci</i> dessa área lindíssima a Pádua.</p>		

A Ponte da Academia, como é conhecida, foi executada em 1933. Construída em madeira para ser uma ligação provisória, acabou perdurando e se incorporando à cidade. O exercício era o projeto de uma ponte "definitiva", visto as constantes manutenções e alto custo para manter a estrutura de madeira. Dos exercícios propostos, verificamos que a demanda foi realmente efetivada, mas a opção foi pela sua reconstrução a partir do desenho original, todavia incorporando elementos em aço para viabilizar sua manutenção.



Fig.B.4: Ponte da Academia (1932), Veneza

Ponte Dell'Accademia		Tema	
		<p>Dada a situação geográfica de Veneza, uma ponte nessa cidade é algo mais que um artefato, é um objeto singular que liga as terras através da água. Em Veneza, as pontes são parte de sua imagem urbana, um tipo de imagem arquetípica capaz de abrir o mecanismo da memória coletiva. Nesse caso, a tarefa consistia em renovar a ponte de madeira, construída sobre o Grande Canal em 1932.</p>	
Tipologias			
1. A ponte como conexão.		a) Ironia crítica:	<ul style="list-style-type: none"> • revestimento da ponte com painéis de mármore artificial de desenho <i>pop</i>, que podem variar de acordo com o gosto e a moda (Venturi, Rauch Scott-Brown - Filadélfia).
		b) Releitura formal; analogia urbana:	<ul style="list-style-type: none"> • a ponte como setor de uma cúpula veneziana com uma sofisticada resolução tecnológica e uma sutil referência à sua origem (F. Cellini, G. Morabito - Roma); • releitura histórica a partir da cúpula e filosófica a partir do círculo para produzir uma sugestiva ponte autoportante (Giancarlo Leoncilli).
		c) Purismo formal; a técnica como estilo:	<ul style="list-style-type: none"> • sofisticada solução tecnológica para uma ponte de aço e madeira, extremamente simples e racional (Manuel Schupp - Baden Baden); • simplicidade e esquematismo em uma soberba obra formal em concreto armado (Salvador Tarragó Cid - Barcelona); • a ponte-portal carregada de valores significativos em relação ao entorno; tecnologia simples e convincente (Francesco Carini e Associados - Itália).
2. A ponte como edifício.		a) Ironia crítica:	<ul style="list-style-type: none"> • conformação da ponte mediante dois vagões de trem pintados em forma <i>kitsch</i>, sobre dois apoios históricos (Castellini, Darró - Roma).
		b) Releitura formal; analogias urbanas:	<ul style="list-style-type: none"> • interpretação dialética que retoma pares históricos opostos (Roma/Veneza, presente/passado) e resolve o projeto mediante duas propostas: ponte como símbolo de conexão/divisão; ponte como extensão da cidade (Franco Purini e Associados - Roma).
		c) A técnica como estilo:	<ul style="list-style-type: none"> • desenvolvimento de um complexo sistema tecnológico-mecânico para a criação de uma ponte-máquina que faz a conformação de um espaço virtual (Constantino Dardi e Associados - Roma).



Conclusão

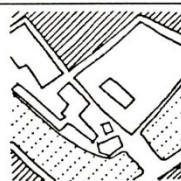
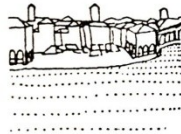
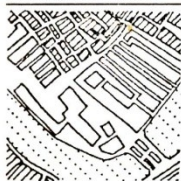
Este foi um dos temas mais trabalhados. As propostas concentraram-se tanto em resolver o problema funcional de conexão como de propor reinterpretaciones espaciais e formais do tema como tal. Ao considerar a ponte como espaço virtualmente fechado ou como gerador de espaços urbanos em seus extremos ou na sua extensão, as propostas apresentaram problemáticas similares à da arquitetura em geral. Quatro concorrentes receberam o Leão de Pedra: a simplicidade formal e o rigor construtivo e estrutural de Caprini e de Schupp, que resolveram colocar sem alardes tecnológicos o problema da ponte como vínculo, e também a engenhosa proposta de Venturi, que leva ao absurdo a problemática da renovação e ironiza a moda na arquitetura; finalmente, a solução ambivalente de Purini, que transcende a resposta funcional fazendo seu projeto refletir-se sobre a cidade, a história, a arquitetura.

A região do Mercado de Veneza remonta ao medievo. A premissa do exercício apresentado tratava-se da requalificação de todo o entorno degradado da área de Rialto. Das propostas, foi a única a apresentar-se dentro de um contexto urbano mais amplo.



Fig.B.5: Mercado de Rialto (séc.XVI), Veneza

Mercato di Rialto



Tema

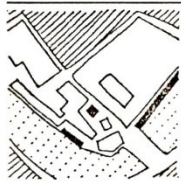
Área urbana próxima à ponte de Rialto, com clara estruturação, porém extremamente degradada e em situação marginal. O projeto de renovação urbana dessa área é um tema que dificilmente poderia ser resolvido em um concurso internacional. Representa a destruição de uma área habitacional não só pelo transcurso do tempo, mas também pela invasão do turismo massivo. Conseqüentemente, os projetos apresentados podem ser tipologicamente classificados de acordo com seu grau de intervenção.

Tipologias



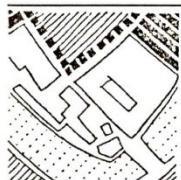
1. Restauração urbana dos edifícios existentes; imagem urbana.

- restauração dos edifícios e do sistema funcional da área do mercado de acordo com o padrão histórico original (Polesello, Marcialis - Itália).



2. Revitalização urbana da área mediante intervenções arquitetônicas pontuais; efeito centrípeto.

- revitalização da área mediante a livre escolha de uma série de objetos-atributos possíveis de se localizarem ali (Ben Nicholson);
- revitalização da área através da acentuação do espaço do mercado por meio de uma torre de observação (Jonathan Jova Marvel);
- revitalização da área mediante a incorporação de pavilhões isolados nos espaços interiores livres (A. Erwin, F. Knapp - Florença).



3. A reestruturação da área mediante intervenções e novas obras; reconstrução de um fragmento.

- reestruturação da área com a inclusão de novos edifícios, completando-a e obtendo uma clara definição de espaços (Grace Kobayashi - Harvard);
- reestruturação da área com a sobreposição de um novo traçado edificado, que a redefina espacial e tipologicamente (Polak, Skwara - Polônia).

Conclusão

Nenhum dos participantes recebeu o Leão de Pedra. A complexidade do projeto e a envergadura do compromisso necessário com o tema para poder desenvolver uma proposta urbana transcendiam os limites de um concurso desse tipo. Poucos projetistas participaram desse tema e, em geral, as propostas não conseguiram encarnar a renovação urbana com a clareza e radicalidade necessárias.

“Imerso na imensidão infinita dos espaços que ignoro e que me ignoram, eu me apavoro”.

Blaise Pascal