

Flavio de Lemos Carsalade

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

v.

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

Área de Concentração Conservação e Restauro

Orientadora: Professora Doutora Odete Dourado Silva (UFBa)

Salvador  
Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia  
2007

**Universidade Federal da Bahia  
Faculdade de Arquitetura**

## Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

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

---

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

---

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

---

Prof. Elyana Barbosa - Fac. Arquitetura/ UFBA

---

Prof. Fernando Lara Luiz Lara – University of Michigan

---

Prof. Pasqualino Romano Magnavita - Fac. Arquitetura/ UFBA

---

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

Salvador, 22 de outubro de 2007

*À impermanência e ao desejo do homem de permanecer.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos amigos que chegaram na hora certa:

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

Beto Santos, pela eterna receptividade;

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

Ana Maria Ruegger Neves, pela bibliografia espanhola

José Clewton, pela bibliografia francesa;

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

Jorge Askar, pela tradução italiana;

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

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

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

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

Alberto Caeiro, Canto XXXIX

## **RESUMO**

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

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Patrimônio Cultural

Restauro

Restauro da Arquitetura

**ABSTRACT**

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

**KEY-WORDS:**

Cultural Heritage

Restoration

Architectural Restoration

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### Capítulo 1

FIGURA 1.1: Espaço existencial segundo NORBERG-SCHULZ, 1975

FIGURA 1.2: Percepção visual segundo OSTROWER, 1983

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

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

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

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

### Capítulo 2

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

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

FIGURA 2.3: Diagramas perceptivos segundo KHOLSDORF, 1996

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

### Capítulo 3

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

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

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

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

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

FIGURA 3.6: As diversas configurações espaciais segundo ZEVI, 1978

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



FIGURA 3.8:

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

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

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

FIGURA 3.11:

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

FIGURA 3.12:

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

FIGURA 3.13:

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

FIGURA 3.14:

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

FIGURA 3.15: Goetheanum, Arq. Rudolph Steiner (Fonte: [home.earthlink.net](http://home.earthlink.net))

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

FIGURA 3.17:

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

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

## Capítulo 5

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

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

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

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

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

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

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

## Capítulo 6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FIGURA 6.20: Templo de Jerusalém (Fonte: [www.leiturabiblica.com.br](http://www.leiturabiblica.com.br) )

FIGURA 6.21: Matriz de relacionamento

## Capítulo 7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Capítulo 8

FIGURA 8.1.: Casa no Amazonas (Fonte: [www.brasemb santiago.cl](http://www.brasemb santiago.cl) ), Casa tradicional japonesa (Fonte: [www.niten.org.br](http://www.niten.org.br) ), Casa em Brugges, Bélgica (Foto: Flávio Carsalade)

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

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

FIGURA 8.4:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## SUMÁRIO

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

**PARTE II - ANÁLISE DOS CONCEITOS ENVOLVIDOS NO FOCO DE INVESTIGAÇÃO** \_\_\_\_\_ 105

**Capítulo 3 – Arquitetura** \_\_\_\_\_ 107

1. O “HABITAR” DO HOMEM \_\_\_\_\_ 107
2. O FENÔMENO ARQUITETURA \_\_\_\_\_ 111
  - 2.1. Espaço perceptivo e espaço existencial \_\_\_\_\_ 112
    - a) Ordem \_\_\_\_\_ 113
    - b) Lugar \_\_\_\_\_ 115
  - 2.2. O mundo instituído \_\_\_\_\_ 118
  - 2.3. As dimensões da arquitetura \_\_\_\_\_ 128
  - 2.4. Componentes estruturais \_\_\_\_\_ 138
  - 2.5. Elementos de articulação/ composição \_\_\_\_\_ 144
3. A SINGULARIDADE DA ARQUITETURA COMO ARTE \_\_\_\_\_ 145

**Capítulo 4 – Patrimônio** \_\_\_\_\_ 157

1. CULTURA E SOCIEDADE \_\_\_\_\_ 158
2. HISTÓRIA E MEMÓRIA \_\_\_\_\_ 163
3. ARTE, CULTURA E HISTÓRIA \_\_\_\_\_ 168
4. PATRIMÔNIO COLETIVO \_\_\_\_\_ 171
  - 4.1. Patrimônio como herança \_\_\_\_\_ 172
  - 4.2. Patrimônio como senso de lugar \_\_\_\_\_ 174
  - 4.3. Patrimônio como tentativa de permanência do homem e sobrevivência da cultura \_\_\_\_\_ 174
  - 4.4. Patrimônio como identidade \_\_\_\_\_ 175
  - 4.5. Patrimônio como significado \_\_\_\_\_ 177
  - 4.6. Patrimônio como memória \_\_\_\_\_ 178
  - 4.7. Patrimônio como documento \_\_\_\_\_ 180
  - 4.8. Patrimônio como monumento \_\_\_\_\_ 181
  - 4.9. Patrimônio hoje \_\_\_\_\_ 182
  - 4.10. \_\_\_\_\_



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

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

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



## INTRODUÇÃO

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

### 1. Apresentação

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

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

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

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

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

## 2. Referencial Teórico

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

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

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

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

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

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

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

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



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

O segundo grupo referencial teórico é a obra de Christian Norberg-Schulz que, também a partir da fonte heideggeriana, desenvolveu o conceito de “Arquitetura Existencial”<sup>1</sup>, sobre o qual edificamos toda a nossa própria reflexão sobre o restauro e a intervenção nos bens patrimoniais. Como já esclarecemos anteriormente, procuramos partir nossa reflexão da própria Arquitetura e da idéia de patrimônio, ou seja, da Arquitetura no *modo* patrimônio e não a partir das outras artes visuais e de conceitos apriorísticos sobre o próprio patrimônio. Vários autores nos ajudaram nessas delimitações, desde Suzanne Langer e Bruno Zevi até a obra e o pensamento de importantes arquitetos contemporâneos como Louis Kahn<sup>2</sup>. Num contexto contemporâneo de questionamento da Arquitetura onde a palavra de ordem parece ser “significado”, os paradigmas ou as soluções típicas - tão caras ao determinismo científico do modernismo - não mais parecem atender às demandas de um mundo com problemas sempre novos e com uma pluralidade enorme de manifestações.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Tese que procuramos desenvolver é, portanto:

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

#### **4. Plano da tese**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Flávio de Lemos Carsalade

Salvador/ Belo Horizonte, 2004-2007

# PARTE I

## A FENOMENOLOGIA APLICADA AO FOCO DE INVESTIGAÇÃO

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





## CAPÍTULO 1

### A PERCEPÇÃO E A INTERPRETAÇÃO DOS ESPAÇOS CRIADOS PELO HOMEM

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

Ao abordarmos, a partir de uma chave existencial, a problemática da Arquitetura<sup>1</sup> como patrimônio histórico e a sua continuidade na vida, devemos procurar entender as diferentes dimensões que se aplicam à relação entre o ser (a pessoa que frui) e a coisa que se frui (no caso a Arquitetura no seu *modo* patrimônio). O nosso método para essa investigação buscará entender como essa relação se constrói usando, para tanto, o instrumental da fenomenologia. Como ponto inicial é importante resgatarmos que a Arquitetura é uma experiência espacial e, portanto, tem a ver com a forma com que existimos no mundo e o percebemos na sua concretude, na sua realidade, posto que, como veremos, a existência é espacial. Nesse primeiro momento de investigação, cumpre explorar a experiência existencial que, na redução fenomenológica, busca revelar a nossa relação com as coisas, o mundo, o espaço. Em um segundo momento, quando a Arquitetura vai além da experiência espacial e passa a ganhar outros atributos que lhe são conferidos pelo *modo* patrimônio, seus significados passam também a ser outros. Nesse estranhamento que decorre com relação à sua condição inicial abrem-se portas para uma nova maneira de investigação. A partir daí não há como entender um momento sem o outro, pois os dois ocorrem em simultaneidade e se influenciam mutuamente, porque a nossa existência ocorre naquilo que convencionalmente chamamos realidade - esta conformada exatamente pela relação entre as coisas.

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

---

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

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

## 1. Ser e Tempo: mundo e existência

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

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

---

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

---

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

---

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

abarca questões práticas, intelectuais e emocionais. Ao se colocar a necessidade de compreensão do mundo como forma de nele “estar”, entende-se, portanto que a percepção não é uma ação passiva<sup>3</sup>, mas resultante do próprio esforço de ser, ao modo da *pre-sença*. Por ela, qualquer obra apresentada no mundo cria um ente intramundano que nos revela algo sobre o próprio mundo e altera a nossa compreensão desse próprio mundo (HEIDEGGER, 2004/ I, p.113). É importante assinalar este aspecto pois essa primeira forma de percepção tem estreita correspondência com o modo da fruição artística, uma das formas sob as quais se manifesta o patrimônio coletivo e a própria Arquitetura, objetos de nossa tese.

---

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

---

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

---

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

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

<sup>5</sup> DOURADO, 2005, notas de aula.

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

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

### 1.1.RELAÇÃO

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

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

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

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

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

## 1.2. EU

Uma primeira abordagem do ser deve, então, considerar a nossa *condição existencial psico-física* estabelecida pela nossa postura no mundo, o que, pelo visto até agora, sugere que percebemos o mundo segundo a nossa maneira de habitá-lo<sup>8</sup>. Por ela, temos uma constituição objetiva do corpo

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

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

como centrado, vertical, direcionado. Segundo Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1975, p. 25), a representação do espaço existencial correspondente à postura corporal humana<sup>9</sup> seria a de uma vertical estabelecida sobre um sistema de dois eixos perpendiculares, limitados por um círculo.

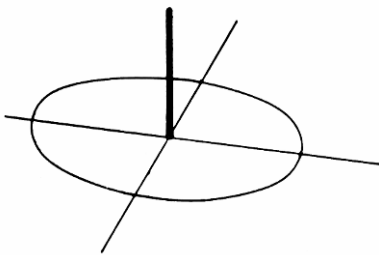


FIGURA 1.1: Espaço existencial (segundo NORBERG-SCHULZ, 1975)  
O esquema de Norberg-Schulz busca representar a postura existencial do ser no mundo: vertical, centrada, direcionada, inserida em um campo.

Por essa representação, o autor quer nos mostrar:

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

---

<sup>10</sup> Ver também Carsalade, 2001, capítulo “Arquitetura e Psicologia”.

espacialmente situado. Essa “situação” do ser humano no espaço enseja, segundo Norberg-Schulz<sup>11</sup>, três características básicas, as quais como veremos posteriormente, são fundamentais para o entendimento do fenômeno da Arquitetura:

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

A própria dinâmica corporal permite que a relação com o percebido nos ajude a construir sobre ele uma relação que extrapola o objeto, posto que ao nos movermos ao seu redor o compreendemos melhor e fechamos uma “forma” (*gestalt*) própria do objeto<sup>12</sup>. Nesse sentido, o nosso corpo seria o *tertius* que tornaria possível a relação figura-fundo indispensável para a nossa percepção e para a distinção das coisas no mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 147). Por essas características da constituição corporal e da sua dinâmica, podemos entender como o corpo atua na percepção do objeto, posto que ele lhe parece como é exatamente pela condicionalidade existencial de nosso corpo. De certa maneira, o nosso corpo próprio não seria um objeto do mundo<sup>13</sup>, mas nosso meio de comunicação com ele (MERLEAU-PONTY, 1999,

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

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

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



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

Para alguns autores que trabalham com a percepção estética, essa postura corporal influenciaria de modo cabal a nossa compreensão da obra de arte, sendo fundamental para a expressividade artística. É tese nossa que as relações naturais de conforto ou desconforto relacionadas à nossa percepção do mundo físico (sensações e compreensões de estabilidade/ instabilidade, calor/ frio, etc.) teriam profunda correspondência com nossa percepção estética<sup>14</sup>.

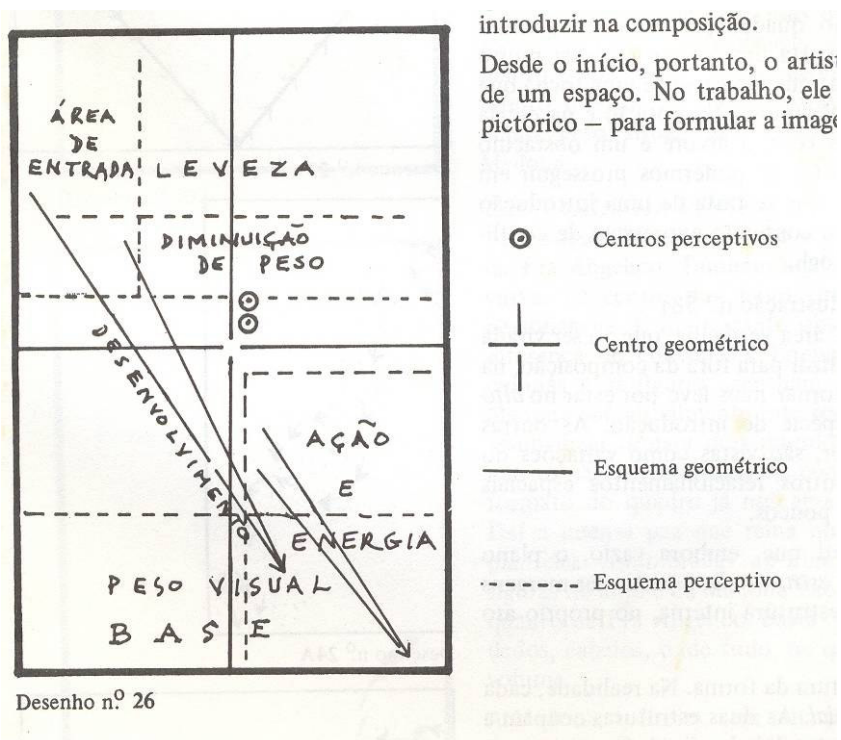


FIGURA 1.2: Percepção visual (segundo OSTROWER, 1983): O esquema de Fayga Ostrower busca nos mostrar como a nossa postura existencial em um mundo pré-estruturado cria condições universais de interação com a linguagem artística.

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

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

---

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

---

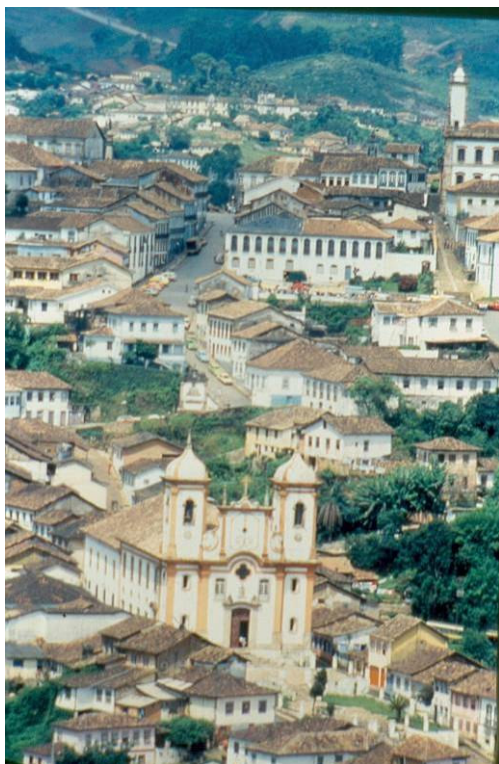


FIGURA 1.3: Vista panorâmica de Ouro Preto (Foto: Flavio Carsalade)  
A situação “topológica” das igrejas de Ouro Preto  
despontando na paisagem em situações de cumes e de largos.

---

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

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

---

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

---

A experiência da percepção/ conhecimento, essa compreensão ativa, por ser abrangente e relacional cria, na acepção de Merleau-Ponty, um *pacto* entre os entes envolvidos<sup>15</sup>. A idéia de pacto pressupõe que o objeto “ecoe” em mim de certa maneira, ou seja, em busca do algo que possa construir uma ponte relacional entre nós e ele, na medida em que “ele só tem sentido para nós porque nós o ‘somos’.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.577).

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

*Significação* passa a ser então uma palavra chave na relação que estabelecemos com as coisas, principalmente porque reconhecemos a importância da dotação de significado como necessidade fundamental do homem<sup>16</sup>. Em “*Ser e Tempo*”, o mundo que se abre à percepção e interpretação da *pre-sença* é um mundo estruturado e pré-estabelecido. Significar remete ao processo de compreensão do mundo, resultante do *estar-aí-lançado*.

---

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

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

O significado, pelo visto, não acontece de forma isolada, mas dentro da estrutura de *campo* (contexto) onde acontecem as relações<sup>17</sup>, fazendo inclusive com que a compreensão do todo transcenda o significante de cada parte individual<sup>18</sup>. Esse caráter relacional é que faz superar a concepção intelectualista de que a “função simbólica” ou a “função de representação” se assentariam na coisa por si só (na sua imagem ou aparência, poderíamos dizer). A imagem, nesse sentido seria apenas a possibilidade para a visão e a visão não seria a causa da imagem, mas o dom da natureza que o Espírito precisa utilizar para se relacionar com a forma (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 178). Muitas vezes a forma encarna tão bem o conteúdo que tomamos uma pelo outro, que a adotamos como estabelecadora do sentido, nos esquecendo que os dois estão imbricados na ação de significação<sup>19</sup>, afinal, o expresso não existe separado da expressão.

---

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

---

---

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

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



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

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

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

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

### 1.3.AS COISAS

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

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

---

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

---

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

---

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

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

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

---

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

---

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

---

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

A arte não seria, portanto, mera reprodução de uma entidade, mas fundaria, ela própria, uma nova entidade, concretizada pelo seu trabalho específico. A realidade seria, então, aquilo que é instituído pela verdade. Essa instituição é um *acontecimento*, pois ela nunca é a reprodução do pré-existente e do *status-quo*, mas que se mantém aberto enquanto a obra de arte existir e for fruída. É do caráter da verdade, portanto, que ela não seja “descoberta” (“descobrir” aqui no sentido de que ela já pré-existiria), como se já existisse em definição no universo<sup>21</sup>, mas de que seja descoberta no sentido de ser desvelada, criada através da instituição desse novo mundo. Isto traz profundas implicações quando tratamos da obra de arte, pois ela, graças ao seu caráter de abertura e de não imutabilidade eterna (afinal a verdade não é pré-estabelecida), se institui a cada vez em que é fruída.

---

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

---

#### 1.4. TEMPORALIDADE

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

---

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

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



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

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

---

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

---

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

---

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

---

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

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

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

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

---

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

---

---

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

---

## 2. Tempo e Ser: História e Cultura

### 2.1.A CULTURA COMO SEGUNDA NATUREZA

Quando o ser humano deixa o seu modo *próprio* de ser, a sua maneira pessoal de construir o mundo, para mergulhar no modo *impessoal*, ele se entranha no modo de ser da cotidianidade que Heidegger batizou de *de-cadência*. O termo não traz em si nenhuma conotação negativa, indicando apenas como o mundo das ocupações e a publicidade do impessoal preponderam sobre o ser *próprio* nesse modo<sup>22</sup>. Trata-se, portanto, de uma relação do ser intermediada pelos outros seres também dotados de modo *próprio*, de uma dinâmica de exercício sempre difusiva do si-mesmo, o *ser-com*, que aponta para as relações culturais, um mundo compartilhado (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 170). É característica existencial da *pre-sença* o *ser-com*, em que há uma troca entre as existências generalizada e a individual, onde cada uma recebe e dá, gerando, em conseqüência, diversas verdades.

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

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

---

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

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

---

## 2.2. HISTORICIDADE PRÓPRIA E IMPRÓPRIA

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

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

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

---

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

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

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

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

Com isso, o filósofo reforça o caráter vivencial da fruição presente da história e recupera a sua influência no modo como nós a vivemos hoje, mostrando que isto ocorre exatamente porque a *pre-sença* é, em seu ser, histórica. Ora, se a historicidade é fundada na temporalidade da presença, há que se valorizar, portanto, o bem histórico que, vindo do passado, dá um sentido temporal a essa mesma *pre-sença*. Heidegger ilustra essa afirmação a partir do exemplo das antiguidades conservadas em um museu (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 185), exemplo que nos interessa de perto, é claro. Essas antiguidades embora pertençam a um tempo “passado”, *se dão* no presente. Assim, se ele se dá no presente, esse passado ainda não passou de todo. Então, em que medida ele seria histórico<sup>24</sup>? Será que seria porque ele perdeu sua utilidade para o tempo

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

<sup>24</sup> Historiográfico, ele é, sem dúvida.

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

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

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

---

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

---

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

---

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

---

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

---

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

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



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

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

Para os gregos, a memória remete ao que já foi pensado e que, relembrar é propiciar o reconhecimento. As coisas são inicialmente nominadas pela linguagem, a qual remete à essência delas próprias, àquilo que ensejou seus nomes, posto que “nominar” é fazer existir, a exemplo do que fez Adão no paraíso<sup>26</sup>. O desvelamento da *coisidade* ou “ser-dos-seres” que se dá através das possibilidades abertas pela memória é o nosso modo de entender as relações entre ser e terra, o qual é bem visível através da poesia. Por isso os gregos juntavam a memória à poesia através das musas:

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

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

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

---

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

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

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

---

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

---

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

### 3. As questões da interpretação e compreensão

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

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

Para Heidegger, a compreensão é a maneira pela qual a *pre-sença* se abre para as possibilidades (estas inerentes ao seu ato de *projetar-se* em direção àquilo que quer compreender) e, antes, é a “forma originária de realização da *pre-sença*, que é *ser-no-mundo*.” (GADAMER, 2004/I, p. 347). Assim, “o projetar da compreensão possui a possibilidade própria de se elaborar em formas. Chamamos de *interpretação* essa elaboração [...] Interpretar não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 204). O fenômeno da compreensão ocorre quando as coisas se apresentam com um *sentido* para o ser, ou seja, quando se estabelece uma ponte entre o ser e os entes que vai além da mera percepção<sup>27</sup>. Assim sendo, o *sentido* não é algo que se “cola” à *pre-sença*, mas um existencial característico dela própria, na medida em que, propiciado pela sua abertura, os entes podem nela se revelar. A compreensão, portanto, se constitui na abertura do pré e toda interpretação se funda na compreensão como possibilidade de articulação (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 204 a 210). É assim que “a presença se mostra sempre como uma possibilidade” (GALEFFI, 1994, p. 16), e é exatamente essa dimensão da possibilidade que faz com que o caráter hipotético da hermenêutica heideggeriana privilegie sempre as possibilidades sobre as “realidades”. A *pre-sença* é sempre uma possibilidade condicionada pelo ser, seu tempo, sua história e seu modo de determinação.

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

---

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

---

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

---

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

---

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

---

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

---

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

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

---

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

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

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

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

compreensão, mas também resulta no crescimento de quem o interpreta. Para que essa exigência se confirme, portanto são necessárias duas posturas: em primeiro lugar, uma abertura para o que a coisa tem a nos dizer e, em segundo lugar, uma não-neutralidade com relação a ela: “O que importa é dar-se conta dos próprios pressupostos, a fim de que o próprio texto possa apresentar-se em sua alteridade, podendo assim confrontar sua verdade com as opiniões prévias pessoais.” (GADAMER, 2004/I, p. 358). Disto se depreende que é só reconhecendo nossos próprios preconceitos<sup>29</sup> que podemos nos dar conta da profundidade do problema hermenêutico. A relação que assim se estabelece não é portanto nem subjetiva, nem objetiva, mas entende a compreensão hermenêutica

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

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

---

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

---

Ao nos referirmos à compreensão de um *texto*, é claro, estamos utilizando uma metonímia a partir da qual podemos abarcar a preocupação hermenêutica de Gadamer, a qual busca alcançar a todos os objetos a serem compreendidos. Em busca dessa universalidade<sup>30</sup>, o autor investiga dois modos de consciência que se estabelecem de maneira específica: a *consciência histórica* e a *consciência estética*, as quais se interligam essencialmente com nosso objeto de pesquisa.

---

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

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



### 3.1.A CONSCIÊNCIA HISTÓRICA

A partir do entendimento ontológico da compreensão e da hermenêutica, podemos depreender que toda experiência é na realidade um “momento de restauro”<sup>31</sup>, de certa forma, um confronto do novo com o antigo, ou seja, o objeto sobre o qual queremos lançar a nossa compreensão é sempre novo para nós, no sentido de que com ele queremos nos relacionar e dele obter novos significados<sup>32</sup>. De nossa parte, temos os nossos pontos de vista e nossos próprios pré-conceitos. A relação de compreensão tem como meta o alargamento de nossos horizontes e a criação de um outro patamar de entendimento do objeto. Para que essa relação efetivamente se cumpra, é preciso que o ser que examina tenha a predisposição da *abertura*, sem a qual esse alargamento de visão e esse novo objeto não podem surgir. Resumindo, a relação de compreensão se estabelece a partir da dicotomia entre *familiaridade* e *estranheza* e pressupõe uma abertura crítica. Toda compreensão põe em jogo, portanto, a totalidade de nossa estrutura existencial, pois não há leitura puramente literal.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

quer abolir a presença histórica em busca de um universal, mas ao contrário, se situar, entender criticamente o “sentido histórico” das coisas para elevar-se além dos preconceitos do próprio presente<sup>34</sup>. É claro que “pertencer” a um determinado contexto histórico não significa pensar como ele ou subtrair toda possibilidade de uma expressão própria, mas apenas que ambos recebem “seu sentido da especificidade do modo de ser que é comum a ambos.” (GADAMER, 2004/I, p. 350). A relação entre conhecedor e conhecido, portanto, não se dá apenas ontologicamente, mas historicamente, ou seja, só fazemos história porque a *pre-sença* possui o modo de ser da historicidade e é esse modo que lhe permite lembrar e esquecer, ou seja, atualizar o passado (GADAMER, 2004/I, p. 350).

---

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

---

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

---

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

### 3.2.A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

Pelo exposto até agora, podemos constatar que constitui um princípio hermenêutico básico, “a idéia de que uma relação estrutural possa tornar-se inteligível a partir de seu próprio centro”<sup>35</sup>. Se na consciência histórica esta assertiva é mais difícil de ser observada em função da tradição e do senso comum relacionado à história - que a entende meramente como descrição do passado - o mesmo não se dá com relação à consciência estética, onde o mesmo senso comum a entende como imanente da própria obra de arte. Segundo Carlos Antônio Brandão, boa parte da responsabilidade sobre esse tipo de percepção relacionado à obra de arte estaria no entendimento da consciência estética apenas na esfera da qualidade “artística”, ligada ao *belo*, ou à *genialidade*<sup>36</sup>. No entanto, a reflexão fenomenológica, ao considerar o caráter da experiência como um encontro com a verdade, subverte a lógica idealista e situa em outro plano o caráter da consciência estética, conforme a construção que foi sendo realizada por Dilthey e Schleiermacher e incorporada por Gadamer. Por essa construção, retoma-se a idéia de compreensão a partir do próprio centro da obra, mas não mais apenas restrita à sua aparência “artística”, mas no que tange ao seu sentido e significado, à *verdade* que se dá à compreensão<sup>37</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

---

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

---

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

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

---

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

---

Diferentemente dos outros seres simplesmente dados, que se postam perante o sujeito como são por si, a obra de arte só ganha seu verdadeiro ser quando transforma aquele que a experimenta<sup>38</sup>. Isso reforça a idéia de abertura que a obra de arte traz consigo. *A consciência estética não é determinadora do ser da arte, mas a possibilidade existencial da abertura, “porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo.”* (GADAMER, 2004/I, p. 172). É claro que essa constatação também reforça o caráter vivencial da obra de arte, o caráter de “simultaneidade” que com ela estabelecemos, ainda que a origem dessa obra seja remota<sup>39</sup>. De

---

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

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

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

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

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

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



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

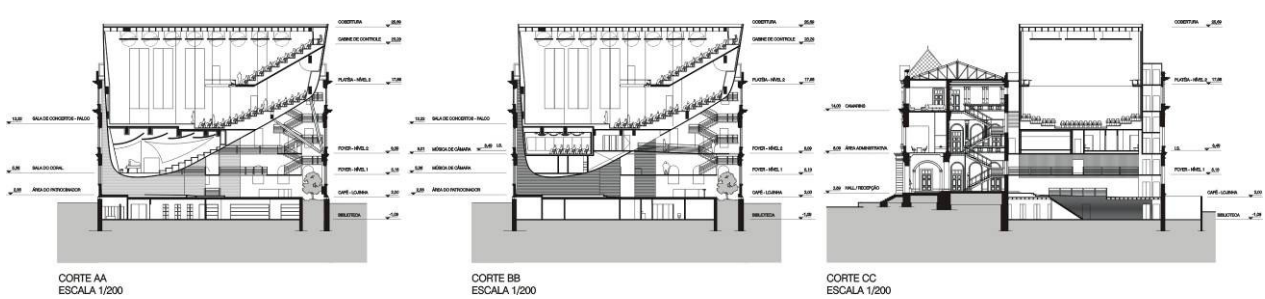


FIGURA 1.5.: A intervenção na Secretaria da Fazenda/ Praça da Liberdade (Belo Horizonte/ MG): clara distinção entre o que é passado e o que é presente no processo de re-significação do edifício histórico: Projeto vencedor do Concurso para nova sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (Belo Horizonte/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



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

---

Assim, segundo Gadamer, temos que:

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

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

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

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



## CAPÍTULO 2

### A FENOMENOLOGIA E PRESERVAÇÃO/ RESTAURAÇÃO DOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PELO HOMEM

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

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

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

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

---

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

*próprio e impróprio*). É esse o momento em que a *verdade* acontece e aqui convergimos para a idéia heideggeriana de que ela se estabelece, portanto, na *abertura da pre-sença*. Abolindo a idéia de uma verdade eterna e da transcendência divina, o “ser-para-a-verdade não é distinto do ser no mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 528). Uma verdade eterna trairia a minha existência no aqui e agora, substituindo a experiência por um suposto conhecimento definitivo, uma idéia que seria válida universalmente para todos e em todos os tempos. “*Habemos ideam veram*, temos uma verdade, essa experiência da verdade só seria saber absoluto se pudéssemos tematizar todos os seus motivos, quer dizer, se deixássemos de estar situados.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 529-530) . A tentativa de se “isolar” uma verdade, nesse sentido, seria necessariamente eidética, se constituindo assim numa atitude reducionista, como se o nosso ser se reduzisse ao nosso saber<sup>2</sup>.

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

---

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

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

---

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

---

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

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

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

A variedade e a multiplicidade oferecidas pelo mundo e os interesses perceptivos resultantes de nosso *pro-jeto*, de nossa abertura intencionada para o mundo, resulta por criar diversos *níveis* de significação. Ao se referir à linguagem, apenas como um exemplo, Merleau-Ponty nos diz que “existem diferentes camadas de significação, desde a significação visual da palavra até sua significação conceitual, passando pelo conceito verbal.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 265). Na realidade, cada modo *próprio* de ver se constitui na sua própria verdade. É por isso que Merleau-Ponty diz que “o equívoco é essencial à existência humana, e tudo o que vivemos ou pensamos tem vários sentidos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 233). Os níveis de significação também aparecem em diferentes culturas<sup>3</sup>, de diferentes épocas<sup>4</sup>, conforme veremos no capítulo 4, quando investigarmos o restauro.

---

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

---

<sup>3</sup> Com diferentes implicações nas questões da preservação como veremos em outras partes desse trabalho

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

---

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

---

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

Já é bastante explorada a diferença entre *signo* e *símbolo* para explicar a presença do significado. Enquanto o primeiro nos dá uma indicação direta e sem ambigüidades sobre um fato, uma direção ou alguma mensagem o mais possível sem ambigüidades, o segundo se apresentaria sempre em aberto (também como a obra de arte), incorporando sempre novas possibilidades de significados<sup>5</sup>. Com relação à questão da significação do *símbolo* e da *alegoria*, Gadamer nos indica que a alegoria é uma figura retórica, na esfera do *logos*, que expõe um pensamento de forma figurada, substituindo uma coisa por outra. “O símbolo, ao contrário, não se restringe à esfera do *logos*, pois não é o seu significado que o liga a outro significado, mas ao contrário, é seu ser próprio e manifesto que tem ‘significado’.” (GADAMER, 2004/ I, p. 120). Isto quer dizer que o símbolo não substitui uma coisa por outra e só libera o seu significado à sua própria presença. O símbolo é uma porta para o mundo sensível, metafísico, tem significado interno e essencial, enquanto a alegoria é apenas uma substituição, suas significações são exteriores e artificiais.

---

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

---

---

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



Como último ponto de investigação de interesse nesta seção, cabe levantar a questão da significação própria de cada tipo de manifestação de obra de arte, a qual será retomada em outros pontos deste trabalho, de forma mais específica. Inicialmente é importante entender que a obra de arte, diferentemente de outras coisas que nos vêm ao encontro no mundo natural, cria seu próprio objeto<sup>6</sup>. Em “*A Origem da Obra de Arte*”, Heidegger nos ensina que a obra de arte institui e nos revela um mundo:

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

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

---

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

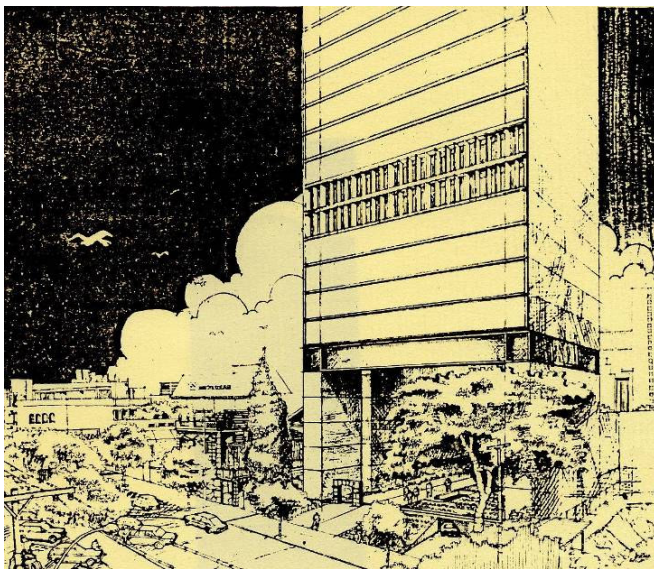


FIGURA 2.1: Edifício “Casa do Jornalista” (Carsalade, Penna, Roldão, Queirós, 1982, desenho de Queirós)

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

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

restauro como ciência, com a mesma e forte influência positivista. As gerações de restauradores que os sucederam (os italianos Camillo Boito, 1836-1914 e Gustavo Giovannoni, 1873-1943) procuraram superar a preocupação estética de Le-Duc<sup>7</sup> e, influenciada pelo pensamento de Ruskin (e até do próprio Riegl), resgataram a importância da história marcando a “ciência” do restauro com as duas instâncias que até hoje lhe delineiam os eixos, em grande parte das abordagens: a estética e a histórica. Apesar das fontes de Ruskin e Riegl, no entanto, os dois eixos também nessa nova geração, muitas vezes foram abordados de modo objetivo. Nessas abordagens, a instância estética, marcada pelo restauro estilístico da vertente francesa procurou tratar as intervenções através de um critério analógico<sup>8</sup>, enquanto a instância histórica se notabilizou pela indução filológica<sup>9</sup>, cada uma com seu entendimento do que seria a recuperação da “verdade” do monumento. Apesar de manter a dupla polaridade estética e histórica, foi apenas com Brandi que o restauro ensaiou novas posições filosóficas.

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

## **1. Arte, Ciência e Filosofia no Restauro**

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

---

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

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

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

acreditava perfeitamente possível pelo acurado exame da evolução histórica do tempo e lugar onde o bem se situava. Para a fenomenologia heideggeriana, no entanto, a verdade não está nem em uma coisa nem na outra. Ao abordar a questão da arte, Heidegger a entende como *desvelamento da verdade* (HEIDEGGER, 1975), e Gadamer, na sua hermenêutica, como a *compreensão e a correta interpretação que tem como fonte a experiência humana de mundo* (GADAMER, 2004/ I), conforme vimos no capítulo anterior<sup>10</sup>. Fato é que a abordagem positivista do restauro não consegue superar as grandes contradições que o método científico instaura quando tenta “recuperar” o passado ou manter o suposto “documento” histórico. Afinal, ao fazer pelo artista, buscando a re-integração total da imagem da obra, estamos sendo verdadeiros ou iludindo o fruidor, alterando a própria obra? Ou, ao mantermos a obra intacta, porém ruída, não estamos alterando sua “verdade” expressiva deixando-a inacabada ou lacunar? Temos certeza de que a matéria que permanece é realmente um documento, ou seria apenas o legado de uma geração posterior, cuja “contribuição” à obra desconhecemos? Ou ainda, na restituição filológica, seria “verdadeiro” recuperar uma feição “à moda” sem mesmo sabermos se aquela obra algum dia teve aquela feição? Esses e outros paradoxos vão desfilar em vários capítulos desta tese, mas, no momento essas indagações bastam para relativizar o conceito de “verdade” que o método positivista não conseguiu estabelecer ao tratar do bem artístico e histórico. Somam-se a isso outras questões correlatas como a da primazia da arte, dentre outras importantes do pós-guerra tratadas por Pane, Argan Bonelli, dentre outros, as quais trataremos adiante nesta tese.

É sabido, pelos estudos relacionados à Filosofia do Conhecimento, que o desenvolvimento científico se dá por substituição, onde cada novo avanço científico institui novas verdades sobre a compreensão de determinado fenômeno<sup>11</sup>. Na arte e na filosofia, entretanto, não há esse desenvolvimento, mas uma acumulação reflexiva, não havendo como uma forma de expressão ou pensamento “substituir” a outra ou ser “melhor” que aquela. A pretensão de verdade da arte é diferente da pretensão científica,

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

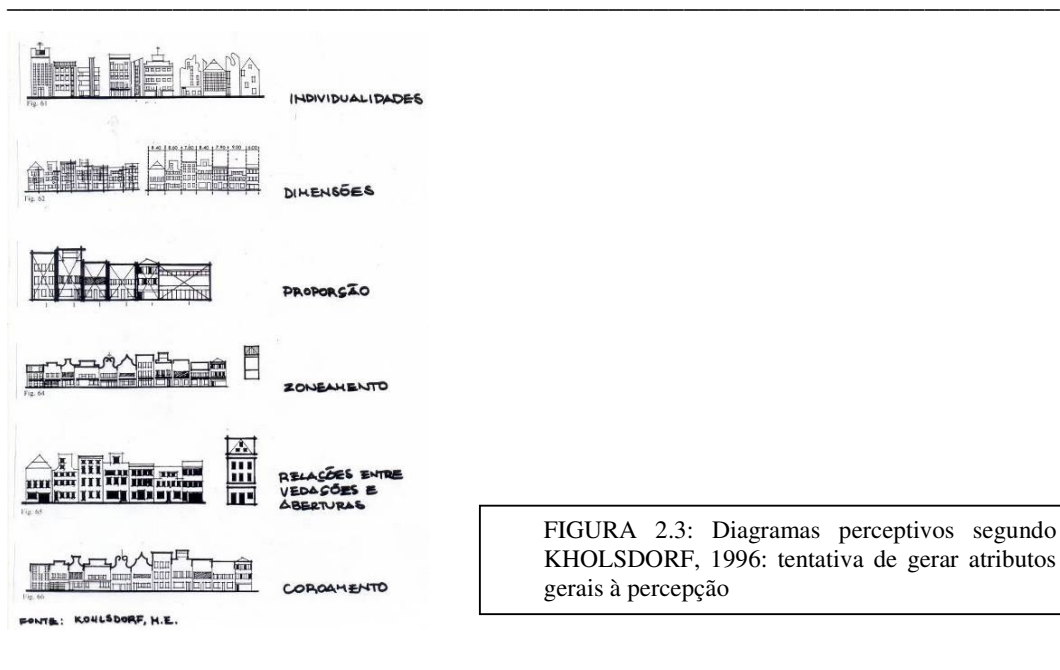


FIGURA 2.3: Diagramas perceptivos segundo KHOLSDORF, 1996: tentativa de gerar atributos gerais à percepção

Tal “redução” se contrapõe à multiplicidade que a abertura cria e também à diversidade dos campos possíveis da própria experiência e do conhecimento. Embora muitas vezes estivéssemos interessados em um ou outro aspecto da experiência temos que entender que as possibilidades de compreensão são várias e de várias ordens<sup>15</sup>. Esta seria, inclusive, para Gadamer, a origem da resistência com relação à pretensão da universalidade da metodologia científica, e que gera uma outra atitude, cujo

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

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

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

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

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



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

---

Toda esta argumentação significa que o restauro pode prescindir da ciência ou do método científico? É claro que não. O que os argumentos apresentados buscam trazer à luz é de que só que a ciência não consegue, *per si*, dar conta de toda a problemática do restauro, apesar de ser necessária no momento da intervenção empírica. Aliás, nem mesmo a filosofia e nem a arte, por si sós, também darão conta do problema. Como uma vertente extremamente complexa da ação humana, a preservação patrimonial tem que lançar mão de todo o arsenal que o conhecimento humano desenvolveu, de maneira combinada e integrada, sem o qual não conseguirá abordar suficientemente o problema. Trata-se de um conhecimento transdisciplinar<sup>17</sup> por excelência que incorpora as ciências exatas, as ciências humanas, as ciências sociais aplicadas, as tecnologias, indo desde a história e as belas artes (de onde reivindica seu berço) até a política (que decisões se toma sobre o patrimônio e quem as toma) e sociologia (como a sociedade “legítima” algo como patrimônio, decisão fundamental para sua preservação), passando pelas tecnologias construtivas.

---

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



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

## 2. Abertura e adequação do método fenomenológico

A tentativa desta seção é, portanto, a de demonstrar como o método fenomenológico pode nos ajudar a superar as contradições e paradoxos do problema da intervenção no patrimônio, da maneira como ele se nos apresenta hoje. Na medida em que o método supera questões relacionadas à suposta intenção original do autor ou o idealismo da obra de arte (a partir da fruição da coisa como ela se nos apresenta), ela busca ultrapassar os problemas e contradições do restauro e os limites de sua resolução no idealismo e no positivismo. Através da abordagem fenomenológica espera-se superar também as contradições entre estética *versus* história, técnico *versus* leigo e os diversos conceitos *movediços* que lhe são inerentes<sup>18</sup>. Espera-se ainda que a abordagem fenomenológica ancorada na idéia de significação ajude a superar a atitude dos que usam o pré-existente apenas como ponto de partida do seu próprio desenho. A abertura fenomenológica ajuda ainda a combater a tentação de uma abordagem unitarista que tente estabelecer critérios universais que dêem conta de todas as manifestações artísticas. Além disso, ao entender que cada intervenção no patrimônio será sempre, de alguma maneira, uma

---

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

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

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

## 2.1. QUANTO ÀS FORMAS DE RELAÇÃO

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

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

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

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

Com relação à *abertura do tempo*, entendemos a possibilidade que o bem patrimonial tem de co-existir significativamente com o homem e a sociedade contemporânea e permitir a presença do passado a partir do presente. *Ou seja, a abertura do tempo não está no passado, mas no presente do ser com relação ao seu devir.* Sobre essa questão da temporalidade cabe ainda complementar algumas reflexões, pois a grande mensagem de *Ser e Tempo* é exatamente que *o ser é tempo*. Apesar de vivermos sob uma tradição histórica e de fatores naturais que ocorrem em nossa existência e em nosso mundo, a experiência se dá no tempo, a partir da abertura que o mundo propicia e a partir da qual, pela temporalidade, vamos experimentando<sup>19</sup>. É a espessura histórica do ser que lhe permite o confronto com o mundo que se lhe abre, mas essa abertura só ocorre quando confrontada com o presente: a síntese perceptiva é uma síntese temporal (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 321). Dessa maneira, a idéia de “intemporal” ou “eternidade imobilizada” que o senso comum às vezes se cola ao bem patrimonial não faz sentido, pois o “intemporal” é uma idéia intelectualmente adquirida e que não encontra respaldo na temporalidade do ser: aquilo que é de todos os tempos não é, na verdade, de tempo algum (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 525). A abertura do tempo resulta exatamente

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

com as coisas e o mundo<sup>21</sup>. Conjuntamente com o mundo natural, o contexto sócio-cultural molda a nossa forma de existir e é também moldado por nós. Exatamente porque esse contexto não é algo exterior a nós, mas algo que nós reconhecemos como sendo nós próprios, o patrimônio de nossa comunidade também se agrega a nós, criando a sensação de identidade e estabelecendo a ponte entre nós e nosso círculo comunal. O contexto sócio-cultural, portanto, media a nossa relação com o patrimônio e sua fruição, sendo tão forte que, muitas vezes, pode estabelecer uma preponderância do modo *impróprio* sobre o modo *próprio*, conforme vimos no Capítulo 1 (APONTAMENTOS 1.16 e 1.17). Há que se ter o cuidado, no entanto, de não se cair na ilusão de que esse contexto é algo estável e único. Ao contrário, ele próprio se constitui em um *campo de forças* advindas de múltiplos e diferentes agentes, fontes e direções, as quais se confrontam, se somam, se desequilibram e se re-equilibram em um processo dinâmico ao qual estamos expostos e do qual recebemos influências. O patrimônio é profundamente sensível a esse jogo exatamente pela sua posição de fronteira entre os domínios do conhecimento e sua forte presença sócio-cultural, restando que a forma de sua preservação é, na verdade, resultante desse jogo de forças (APONTAMENTO 1.22).

Corolário do contexto sócio-cultural é o *contexto formado pela polaridade tradição/espírito de época* (APONTAMENTO 1.20). A questão da tradição<sup>22</sup> já foi exaustivamente examinada na terceira seção do Capítulo 2 e, como o espírito de época, modela os pré-conceitos de quem interpreta ou vivencia o patrimônio. Como vimos anteriormente<sup>23</sup>, a maneira como lidamos com o patrimônio é profundamente influenciada pelo *zeitgeist*.

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

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

---

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

<sup>22</sup> E também exemplificada na sua relação com o patrimônio no APONTAMENTO 1.19.

primeira relação dialogal que o patrimônio estabelece é naquilo que se lhe constitui onticamente no seu *modo* patrimônio, ou seja, a sua propriedade de se destacar, como figura, sobre diferentes fundos, sejam eles o da cotidianidade, o da continuidade indiferenciada do espaço físico ou da historicidade<sup>24</sup>. *O primeiro diálogo que o patrimônio propõe é a forma com que ele se destaca da homogeneidade do espaço e do tempo*. O entendimento das razões pelas quais ele se destaca e da maneira pela qual ele o faz são peças importantes para tentar apreendê-lo em seu significado e sua abertura.

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

## 2.2. QUANTO AO MÉTODO

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

---

<sup>23</sup> APONTAMENTO 1.25 e como veremos também no Capítulo 4.

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

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

Para que o método possa ser aplicável, da maneira como o vimos utilizando, é ponto de partida a necessidade de que as coisas possibilitem a atribuição de um sentido, ou seja, investigar a sua significação. Acreditamos que só há abertura e pacto possível entre o fruidor e o patrimônio se este tiver um sentido para aquele<sup>26</sup>. A questão da significação também traz consigo uma abertura, essencial ao método, na medida em que entendemos que não existe um significado único e universal, mas vários deles, advindos dos modos particulares a partir dos quais ele é experimentado (APONTAMENTO 1.22). Da mesma forma, não há metodologia única de intervenção, mas no nosso entendimento todas elas devem levar em conta a questão de dotação de sentido, sob pena de esvaziar aquilo que se abre na historicidade do monumento (APONTAMENTO 1.23). O significado do bem patrimonial, entretanto, não parte apenas da sua história (APONTAMENTO 1.28) ou da sua esteticidade, mas da integração dessas duas formas de apropriação (APONTAMENTO 1.29), se estabelecendo ainda sobre uma série de referências, sejam elas de natureza espacial (APONTAMENTO 1.3), de conceitos prévios (APONTAMENTO 2.1) emanados do mundo sócio-cultural ou pessoal, em suas vivências e memória (APONTAMENTOS 1.13 e 1.15).

---

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

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

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



Alguns perigos, no entanto, se apresentam à compreensão/ interpretação (e seu rebatimento na preservação) que necessitam ser apontados para o uso adequado de nosso método<sup>27</sup>:

- O perigo historicista acontece quando colocamos o “*contexto no lugar do texto*”, ou seja, quando tentamos entender o bem patrimonial não como ele se apresenta hoje a nós, mas como ele era e se portava no contexto onde ele nasceu<sup>28</sup>. Este é o perigo que conduz ao embalsamento e a mumificação do bem e que também conduz a sua apropriação excessivamente setorial (geralmente pela indústria do turismo) e que, ao tentar lhe recuperar a “verdade” do significado, acaba por lhe retirar quase todo ele;
- O perigo psicológico acontece quando, na preservação, procuramos interpretar a intenção do autor ou o espírito da época em uma forma de congenialidade que é mais pretensiosa do que possível. O próprio Brandi já nos alertava para o perigo dessa atitude, ao condenar a tentação do restaurador de fazer “como” o autor;
- O perigo objetivista<sup>29</sup> acontece quando se procura derivar o sentido do bem a ser interpretado a partir apenas dele próprio, “*tornando-o independente do autor, do contexto e do intérprete*”. Segundo Brandão, esta tentação acaba por promover um insulamento da obra de arte e da Arquitetura, especialmente aquele que se verifica nos museus e galerias de arte<sup>30</sup>;
- O perigo relativista, próximo ao historicista, acontece quando obliteramos nosso modo próprio de interpretação pela tentação de relativizar sempre a obra ao seu contexto original. Por esse perigo substituímos a fruição/ intervenção do presente pelo excesso de zelo pelo suposto documento;

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

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

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

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

- O perigo subjetivista acontece quando a balança pende para o lado do leitor/restaurador que impregna o bem patrimonial com sua própria e exclusiva interpretação ou quando, no processo de intervenção, minimiza a presença da sua historicidade para fazer valer sua própria intencionalidade;
- O perigo positivista acontece quando se acredita poder trabalhar o bem apenas pelo método científico, sobre supostas bases “seguras” que a ciência ou o método analítico pudesse lhe fornecer. Aqui se enquadram tanto o método filológico quanto o método de recomposição da unidade estilística citados no início deste capítulo;
- O perigo idealista aparece, no patrimônio edificado, naquilo que tange ao culto à imagem<sup>31</sup> ou a matéria como se elas fossem, respectivamente, os centros da expressão artística ou da historicidade do objeto. Esta discussão também será retomada com mais profundidade nos capítulos seguintes;
- O perigo do senso comum aparece na suposta “verdade” superficial assimilada coletivamente ou na superficialidade do gosto ou do juízo comum. Segundo Vico (conf. Gadamer), o senso comum não se alimenta do verdadeiro, mas do verossímil e não é resultado da capacidade de universalização do ser, mas do sentido que lhe institui a comunidade (GADAMER, 2004/ I, p. 57), como uma “suposta” verdade assumida por ela, apresentando assim e antes de tudo uma função social. Como sua conseqüência, a questão do *gosto* pode também ter ser abordada a partir do senso comum, o que confere a este um atributo muito mais moral do que estético (GADAMER, 2004/I, p. 74). O *gosto*, assim situado, presidiria certa “facilidade” de aceitação e inserção social acrítica e muitas vezes tão assimilada pelo indivíduo que ele não consegue mais distinguir seus gostos pessoais do coletivo<sup>32</sup>. Assim, embora o *gosto* até possa ser considerado como uma forma de conhecimento ele não teria a profundidade do conhecimento resultante da experiência estética<sup>33</sup>, posto que se postaria na superfície do senso comum.

---

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

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

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

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

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

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

### 2.3. QUANTO À PRESERVAÇÃO

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Em outras culturas orientais, a questão imaterial prepondera, inclusive, sobre a questão material. Para ilustrar, podemos citar o já célebre caso do Templo de Ise no Japão. O templo original, construído há mais de mil anos atrás em madeira e bambu, se situa em uma região de clima extremamente úmido, vulnerável ao vento e ao fogo, onde os prédios têm previsão máxima de sobrevivência de 30 anos. Assim, a partir do ano de 690 foi instituído o ritual de completa desmontagem e reconstrução do templo para sua sobrevivência a cada vinte anos, tradição que vem sendo mantida desde então, com alguns lapsos históricos, mas de forma permanente. Com certeza, nos cânones tradicionais de preservação da matéria patrimonial, teríamos dificuldade de enquadrar o caso de Ise. Nessa mesma linha, podemos citar o paradoxo da Nau de Teseu<sup>35</sup>, a qual, segundo Plutarco, após o retorno de Teseu à sua cidade natal, ficou ancorada para sempre e, como era simbolicamente importante para seus concidadãos, cada parte da nau que se degradava era substituída por outra, fazendo que após um período longo de tempo, nada mais restasse da sua matéria original, embora a nau ali no porto ainda estivesse.

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

#### 2.4. QUANTO À ARQUITETURA

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

---

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

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

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

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

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

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





## PARTE II

# ANÁLISE DOS CONCEITOS ENVOLVIDOS NO FOCO DE INVESTIGAÇÃO

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

*Porque te amo, eternidade!*

(Friedrich Nietzsche, Assim falou Zaratustra)

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

(Carlos Drummond de Andrade, Fala Amendoeira)



## CAPÍTULO 3

### ARQUITETURA

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

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

#### 1. O “habitar” do homem

Em “*Construir, Habitar, Pensar*”, *habitar* não se confunde com o “morar em uma residência”. O *habitar* humano se estende a todos os lugares onde o homem se reconhece como homem e pode exercer a sua atividade e sua dimensão existencial, portanto aquilo que ele constrói para a plenitude de sua existencialidade<sup>1</sup>. Habitar e construir estão ligados em essência, uma como contra-parte da outra, “parece que só é possível habitar o que se constrói” (HEIDEGGER, 2001, p. 125). Dessa maneira, é possível habitar não apenas a casa, mas tudo aquilo que o homem constrói, seja uma auto-estrada, uma tecelagem ou uma usina elétrica, para citar os próprios exemplos do autor<sup>2</sup>. “Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins” (HEIDEGGER, 2001, p. 126).

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

---

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

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

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

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

A partir dessas constatações, temos que:

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

---

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

---

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

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

*Quadratura* é a reunião com simplicidade desses quatro elementos. Para uma melhor compreensão dessa “reunião”, “*Construir, Habitar, Pensar*” volta ao entendimento original do termo *coisa*, tal como ele se encontra na língua alemã: *reunião ou assembléia*. A natureza das coisas, portanto, está além do seu caráter instrumental, na sua possibilidade de *recolher um mundo*, de se apresentar como interligada com o modo de ser da *pre-sença*: as coisas cercam o homem e por isso o condicionam (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 15). Na obra citada, Heidegger lança mão do exemplo de uma ponte para clarear o conceito. Inicialmente a ponte liga dois lados de um rio, liga duas margens, portanto, “*reúne integrando*”. “Reunião integradora” é também o significado da palavra *thing (ding)* na sua etimologia. A ponte não se *situa* em um lugar *apenas*, é da própria ponte que *surge um lugar*. Assim, as coisas construídas instituem um lugar a partir de sua própria *coisidade*<sup>3</sup>, ou seja, elas reúnem em si a possibilidade de uma série de significados que se exprimem de uma maneira concreta àqueles que a fruem. Ao existirem, as coisas não são apenas objetos inanimados<sup>4</sup>, mas nos propiciam uma experiência existencial, na maneira daquilo que o ator define como estância e circunstância (HEIDEGGER, 2001, p. 133).

---

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

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

---

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

---

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

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

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

---

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

por toda a gama de sentimentos e relações que lhe são concernentes. O lugar, como o acontecimento, é um elemento que se vivifica no tempo e do espaço contínuo, se constituindo em um momento e espaço específicos e diferenciados, conseguindo, assim, uma identidade própria, constituída por atributos específicos. O lugar, através dos seus atributos formais, concretiza uma existencialidade. Essa existencialidade está tão presente na compreensão que o homem faz dos lugares, que possibilitou, em algumas culturas, a criação do conceito de *genius loci* na Roma Antiga e dos deuses lares na Grécia Clássica, dentre outras versões orientais correlatas. O *genius loci*, ou *espírito do lugar* é o espírito guardião de cada lugar independente, responsável por seu caráter ou sua essência, ou seja, o conjunto de atributos para que determinado lugar seja como é. O conceito de *genius loci* aponta para a *coisidade* única que cada lugar expressa e que o torna diferente e singular<sup>7</sup>.

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

## 2. O fenômeno Arquitetura

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

---

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

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

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

## 2.1. ESPAÇO PERCEPTIVO E ESPAÇO EXISTENCIAL

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

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

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

mas como *campo* de possibilidades.

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

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

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

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



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

#### A) ORDEM

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

---

## B) LUGAR

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

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

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

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

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

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

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

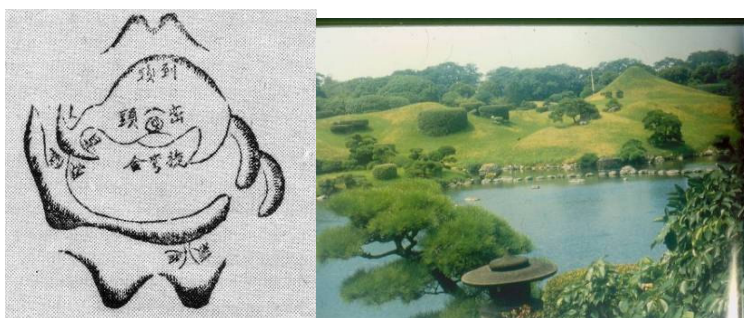


FIGURA 3.1 (Fotos do autor)  
A geomancia e o jardim japonês como materializações de uma visão de mundo ligada à cultura oriental

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

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

---

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

---

## 2.2. O MUNDO INSTITUÍDO

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

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

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

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

---

<sup>10</sup> Projeto de CARSALADE, FONTES, PENNA e ROLDÃO, 1982.

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

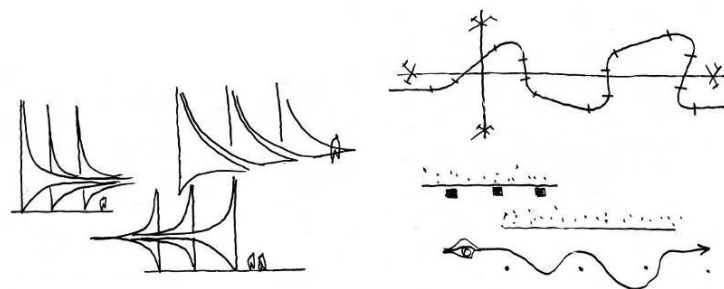


FIGURA 3.2: Croquis de Niemeyer sobre a concepção de Brasília (Fonte: NIEMEYER, 1978): A materialização da idéia dos edifícios “como que pousados no solo” (“o pensar específico sobre o fazer concreto” da Arquitetura)

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

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

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

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

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

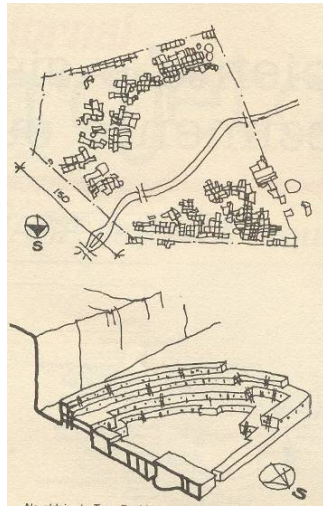


FIGURA 3.3: a cosmovisão puebla materializada

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



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



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

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



correspondência da postura existencial do homem e da cultura que o criou<sup>11</sup>. Assim, para ele, a Arquitetura do antigo Egito seria marcada por uma forte presença de eixos estruturantes como resultado da sua paisagem cósmica, o deserto marcado pela presença do rio Nilo (que corre norte-sul) e do Sol (que corre leste-oeste). A Arquitetura grega, erigida em uma paisagem repleta de situações geográficas e ambientais diferenciadas, propiciada por uma cultura marcada por uma diversidade de deuses, faz com que os diversos lugares sejam também marcados pelos deuses que mais convém à característica de cada lugar: o templo de Zeus se encontra em lugares onde a força cósmica se mostra com força (como um alto penhasco à beira-mar), o de Palas Atena se situa à cavaleira (para mostrar o primado da sabedoria) e o de Ceres em lugares de grande exuberância vegetal (a fertilidade do campo).

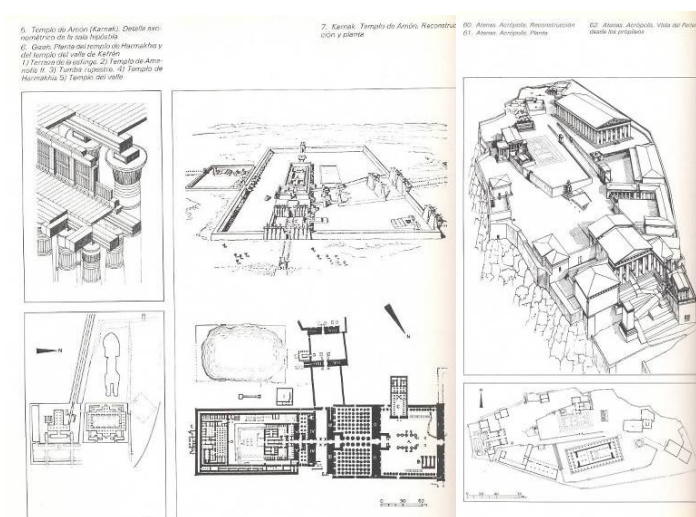


FIGURA 3.5: Materializações do Espaço Existencial (Segundo NORBERG-SCHULZ, 1979) a Arquitetura do Egito antigo (paisagem cósmica) e da Grécia Antiga (paisagem romântica)

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

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

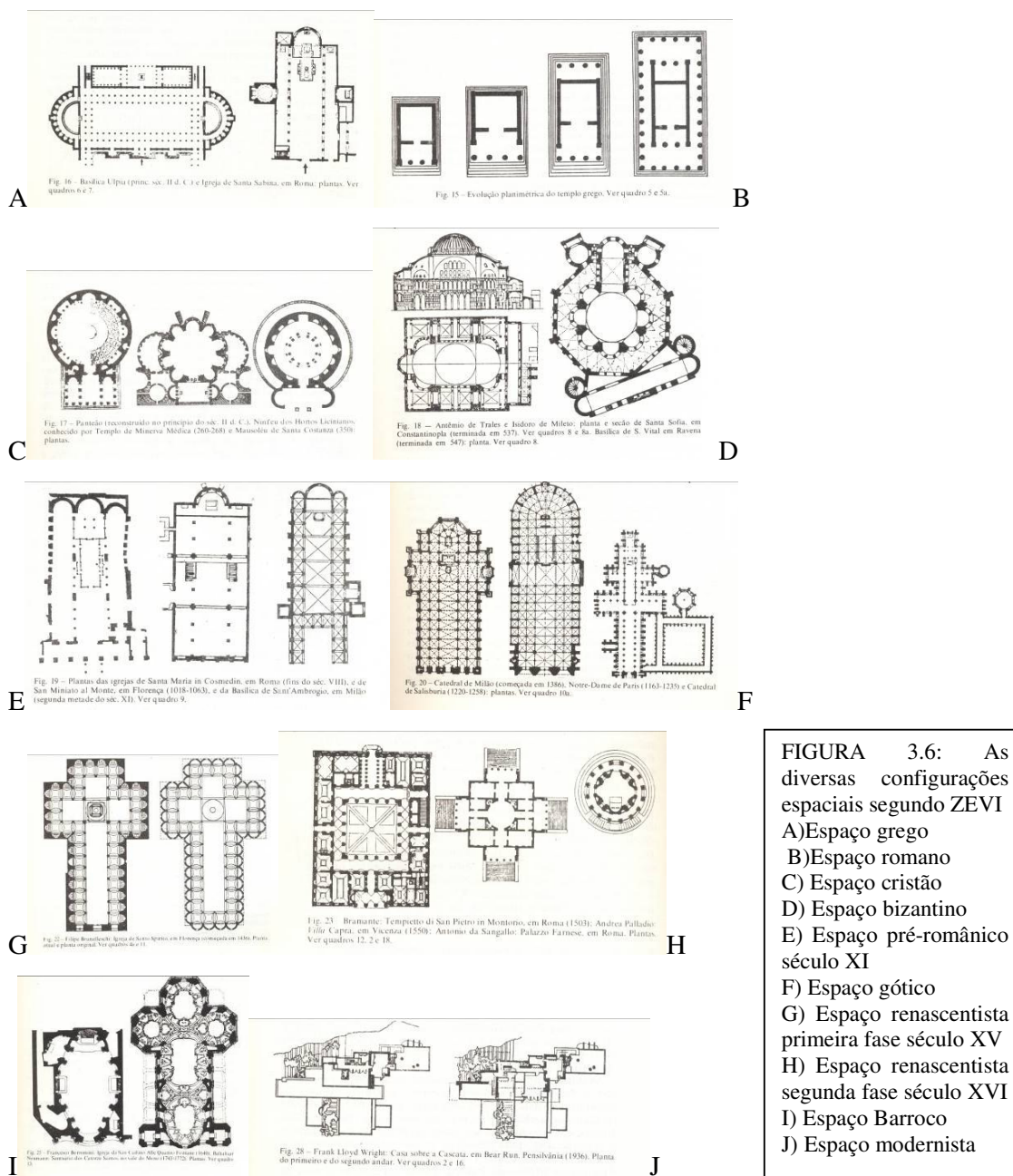
O espaço criado pelo homem se diferencia e se individualiza pelo *que* ele expressa e *como* se expressa, na sua arquitetura. Bruno Zevi, a par da abordagem que também faz Christian Norberg-Schulz em *Arquitectura Ocidental*, nos traça uma panorâmica sob essa base de aferição: para os gregos antigos, o templo “não era concebido como a casa dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses” (ZEVI, 1978, p. 49), por isso seu espaço era cerrado e impenetrável; para a antiga Roma, o espaço é estático e concebido na escala do mito, não na escala do homem, pois ao império romano interessava fundamentalmente a afirmação da autoridade (ZEVI, 1978, p. 54); para os primeiros cristãos, “a igreja não é um edifício misterioso que guarda o simulacro de um deus, em certo sentido tampouco é a casa de Deus, mas o lugar de reunião de comunhão e de oração dos fiéis” (ZEVI, 1978, p. 55), daí o reforço ao eixo longitudinal como caminho do homem que desemboca no altar<sup>12</sup>; no império bizantino, o espaço é dilatado através de

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

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

---

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



**FIGURA 3.6:** As diversas configurações espaciais segundo Zevi

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

No entanto, não é só a cultura ou a sociedade que lhe corresponde que se materializa através da Arquitetura. Para Louis I. Kahn<sup>13</sup>, a Arquitetura *materializa as instituições, dá corpo ao incomensurável* (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 9). O princípio reflexivo de Kahn, a “*existência-vontade*”, sobre o qual construiu sua obra, reside na preocupação de que sua dinâmica: a trajetória do observador.” (Zevi, 1978, p. 55).

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

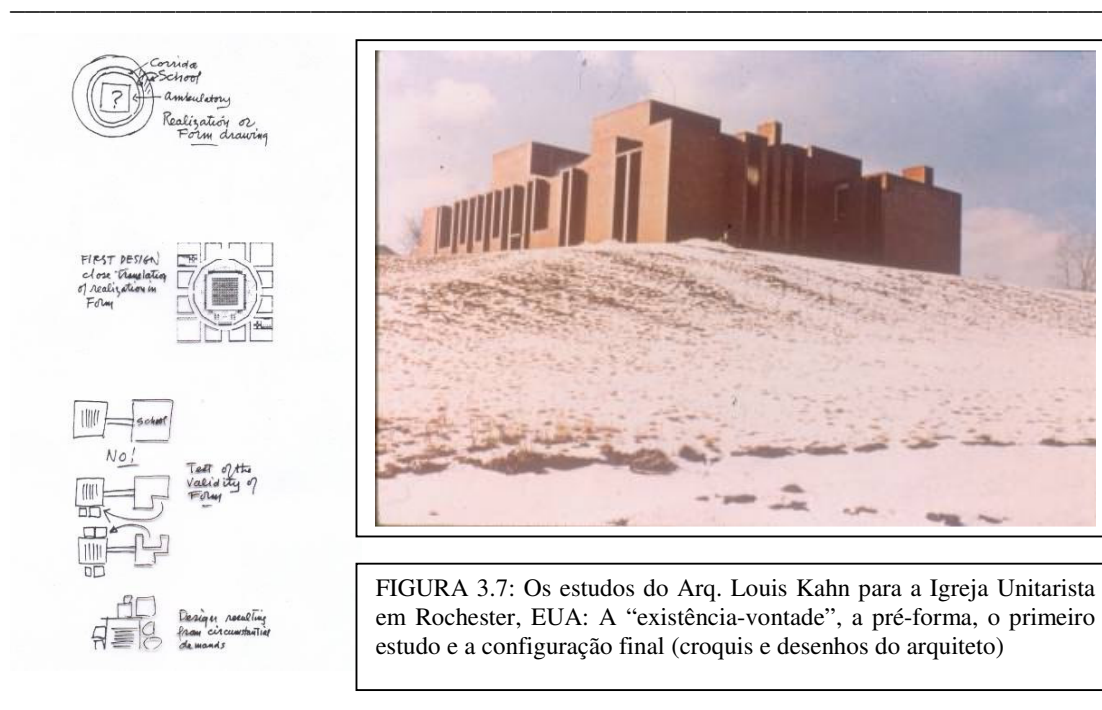


FIGURA 3.7: Os estudos do Arq. Louis Kahn para a Igreja Unitarista em Rochester, EUA: A “existência-vontade”, a pré-forma, o primeiro estudo e a configuração final (croquis e desenhos do arquiteto)

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

<sup>13</sup> Arquiteto nascido na Letônia, radicado nos EUA, 1901-1974.

enquanto o preenche com novos significados. Ao mesmo tempo em que a Arquitetura precisa do lugar, ela o recria. Não há Arquitetura sem o lugar e não há lugar criado pelo homem sem a sua Arquitetura. *Assim, a Arquitetura não apenas materializa as instituições, mas as cria em determinado local, criando uma ponte entre instituição e lugar, o que lhes confere a ambos uma unicidade fenomenológica importante: se estivesse em outro lugar, talvez a instituição se materializasse de outra forma.* Retoma-se assim a visão heideggeriana do acontecimento arquitetural *entre o céu e a terra*. A verdade da obra arquitetural é o ente que se manifesta na sua coisidade<sup>15</sup>, em um lugar específico, “*sobre a terra, sob o céu*”, referente à comunidade dos homens. Existência e essência são, portanto, aspectos integrais da mesma totalidade, do mesmo acontecimento arquitetônico<sup>16</sup>. A Arquitetura é uma encarnação no mundo concreto- o qual pressupõe um lugar - e sua verdade é a não-ocultação do seu ser, mas a sua revelação.

---

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

---

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

---

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

---

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

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



FIGURA 3.8:

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

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

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

### 2.3.AS DIMENSÕES DA ARQUITETURA

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



Dessa maneira, podemos partir da releitura da tríade realizada por Alberti na Renascença, a qual inova a concepção inicial vitruviana onde os operadores são estáticos, classificatórios, enquanto na abordagem albertiana (CHOAY, 1985) eles aparecem mais dinâmicos, interagindo com o homem, portanto mais próximos do método que aqui utilizamos. Para Alberti<sup>18</sup>, o sentido da Arquitetura se destina ao *bene beateque vivendum*, ou seja, tem uma relação importante com a sociedade em que vive, pois lhe dá substrato para uma vida digna e permite que as instituições se materializem, gerando, portanto, um espaço humanizado. Na sua obra “*De Re Aedificatoria*”, Alberti nos mostra como a primeira dimensão histórica da Arquitetura foi o *uso*, representado pela *utilitas*, apoiado pelo *firmitas* (num primeiro momento ainda rudimentar) e finalmente a *venustas*, embora seja esta última que tenha o poder de adequar a tríade, por sua operatividade compositiva<sup>19</sup>.

Esse sentimento albertiano de primazia da *utilitas* encontra eco na abordagem fenomenológica. Segundo Christian Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ, 1975), referindo-se a Heidegger, a forma determina o arranjo da matéria em função de sua utilidade. Em *A Origem da Obra de Arte*<sup>20</sup>, Heidegger, ao investigar a arte no viés da *obra* (*work*), nos lembra que a utilidade é o que primeiro se nos apresenta quando nos deparamos com as coisas<sup>21</sup>. Para ele o equipamento mantém uma afinidade com a arte por terem sido ambos produzidos pela mão humana e, também, pelo fato de ambos estarem auto-contidos e suficientemente expressos pela forma. Por isso o *equipamento* realiza importante transição entre o ser e as coisas: “equipamento tem uma posição peculiar entre coisa e obra, assumindo que uma determinada ordenação deles é permissível.” (HEIDEGGER, 1975, p. 29). Neste sentido, a dimensão do uso seria a primeira maneira pela qual o homem teria acesso às entidades por ele

---

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

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

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

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

próprio criadas<sup>22</sup>. O uso seria, inclusive, o responsável por uma relação de confiabilidade entre o homem e as coisas, confiabilidade esta que lhe facilitaria as primeiras condições de fruição das coisas e lhe delinearía o que elas são em verdade - o que, como vimos anteriormente, é a missão da arte (HEIDEGGER, 1975, p. 34). Uso e arte estão ligados pela ação existencial do trabalho que os ensaja. Assim, a *Arquitetura seria a arte do uso no uso, embora* “não seja o uso que a faz se tornar obra de arte” (DOURADO, 2005, Notas de aula). *Dessa maneira, o uso se torna um dos vetores de expressão artística em Arquitetura, embora, é claro, não seja o único.*

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

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

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

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

---

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

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

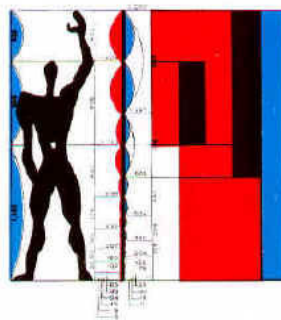
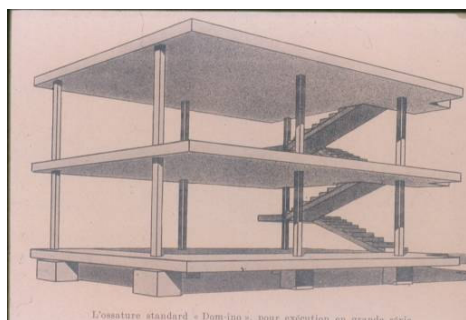


FIGURA 3.9: O “modulor” e a estrutura domino da máquina de morar corbusiana. (Modulor, fonte: [www.palladio.tv.it](http://www.palladio.tv.it))

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

Um outro ponto importante com relação à *firmitas* diz respeito à estrutura. A evolução das formas estruturais e dos sistemas construtivos está relacionada à própria transformação de visão de mundo. Não vamos entrar no debate sobre qual precedeu qual, nos atendo à constatação de que as formas estruturais são a própria forma de ver e representar um mundo. A disponibilidade de materiais de uma região condiciona a um só tempo a Arquitetura e a visão de mundo de um determinado grupamento humano. A própria potencialidade e as limitações da matéria condicionam e determinam a forma e a expressão arquitetônica. É assim desde os primórdios com a identificação dos elementos antropomórficos e naturais com os construtivos (RYKWERT, 2003, p. 207), o homem ou a árvore com a coluna (RYKWERT, 2003, p. 40-41), ou com o entendimento das propriedades inerentes dos materiais que possibilitaram ao homem entender como construir em pedra ou madeira e saber que elas se dão de maneira diferenciada<sup>24</sup>. É assim na história da Arquitetura com as cúpulas dos romanos antigos e o seu ideal de centralidade e cosmos; é assim na desmaterialização gótica que permitia o elevar dos espíritos propiciado pelos arcos botantes que, ao diminuir a necessidade de volume matérico para sustentação propiciava a verticalidade e os grandes *vitraux*; é assim na cúpula de Brunelleschi que incorporava “uma reflexão matemática desenvolvida sobre a métrica românica e gótica” (ZEVI, 1978, p. 73); é assim com a planta livre modernista que permitia as complexas novas relações funcionais, a flexibilidade e a industrialização necessárias aos “novos tempos”. A estrutura é parte inerente da Arquitetura. Já disse alguém que a “a arquitetura da estrutura é a estrutura da arquitetura”, tornando inseparáveis uma da outra.

---

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

De certa maneira, foi a própria estrutura que ensinou os primórdios da ciência da restauração no trabalho pioneiro de Viollet-le-Duc e seu encantamento com o gótico<sup>25</sup>. Ao se preocupar em restaurar não apenas a aparência, mas também a função portante da estrutura<sup>26</sup>, ao procurar seguir a concepção de origem para resolver os problemas estruturais e ao entender a obra como um sistema e a lógica de sua concepção, o arquiteto francês mostrava como o restauro não se dissocia da compreensão estrutural e como esta é uma das maneiras de se compreender o conjunto instituído.

---

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

---

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



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

---

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

<sup>26</sup> Introdução de KÜLL, Beatriz Mugayar em VIOUET-LE-DUC, 2000.

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

Henri Focillon:

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

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

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

Coelho Netto:

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



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

A plástica arquitetônica, portanto, não é uma imagem pictórica aplicada ao espaço com significado distinto e autônomo, ela é a própria qualificação do espaço e a sua articulação formal. A “imagem” que a Arquitetura traz consigo não é a *mimesis* ou a representação que “substitui” alguma coisa a guisa de lembrá-la, mas a própria incorporação significativa, *a imagem daquilo que é*. O espaço criado não *representa* outra coisa, *mas é em si o acontecimento da verdade* que se propõe a realizar e toda a plástica arquitetônica se arranja para propiciar esse acontecimento espacial. A *mimesis* da Arquitetura não é a cópia da natureza<sup>27</sup>, mas a compreensão da natureza na criação dos lugares feitos pelo homem, a transposição da condição existencial-espacial do homem para seus lugares próprios<sup>28</sup>.

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

---

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

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

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

## 2.4.COMONENTES ESTRUTURAIS

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

O *lineamentis* é a ordem que a Arquitetura impõe ao espaço natural para criar o lugar do homem, a Arquitetura. Não é apenas uma ordem de composição, pois não trata apenas do estabelecimento de relações visuais, mas da articulação do espaço de forma a que ele possa integrar o uso, a matéria, a beleza, portanto o significado, em um todo coeso<sup>31</sup>.

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

---

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

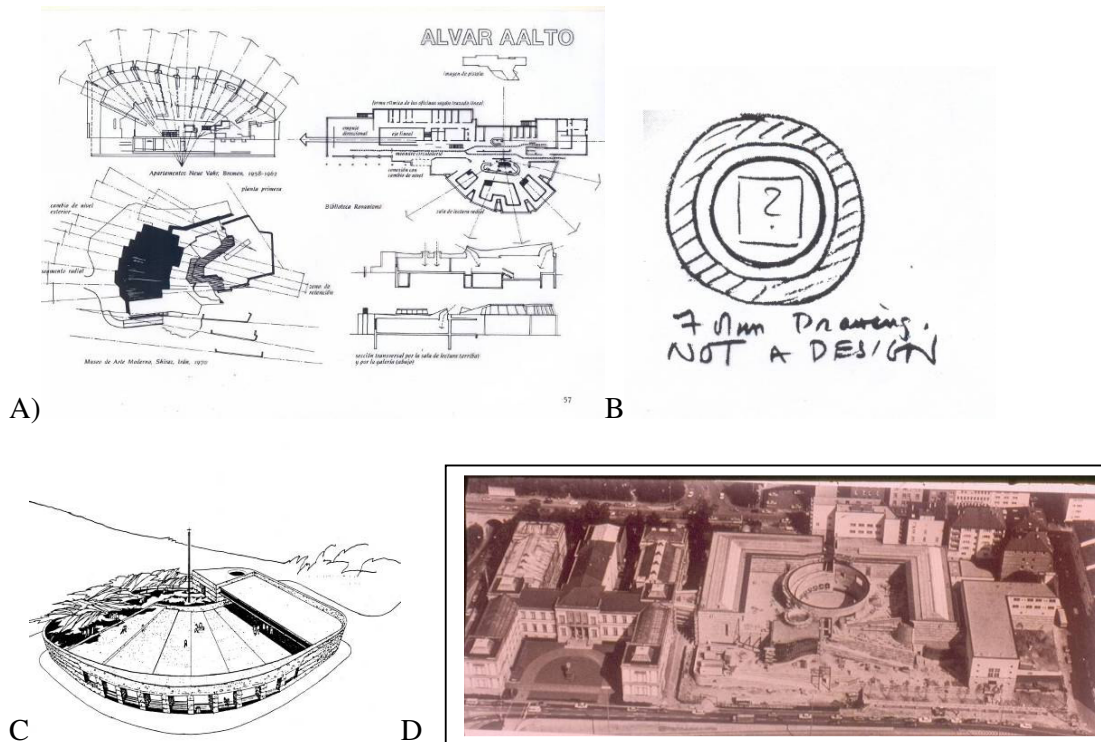
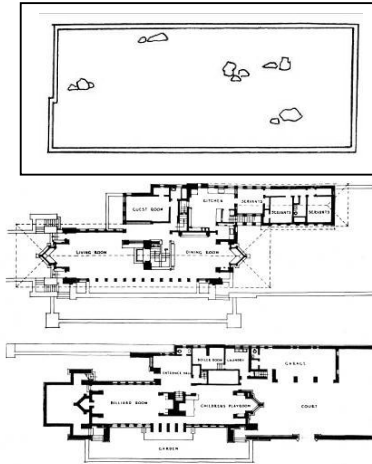


FIGURA 3.11: Exemplos de Ordem arquiteturas baseadas em uma estrutura formal.  
 A) A arquitetura de Alvar Aalto, correspondendo direções e diferentes formas a diferentes apropriações espaciais (Fonte: BAKER, 1998)  
 B) A posição sagrada e sempre referente do templo nos percursos dentro da Igreja- Escola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

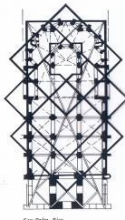
Ao refletir sobre a obra de Louis Kahn sob a chave do pensamento heideggeriano, Christian Norberg-Schulz propõe três componentes para a estruturação da obra arquitetônica (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 20-22) que compõem uma geometria não-euclidiana da ordem arquitetônica:

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

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



#### LA GEOMETRÍA

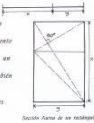


San Pedro, Riga

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

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

La Sistine, Roma se basa en subdividir un segmento de manera que se complete que el segmento menor es el mayor como el segmento mayor es al total, a dicho de otro modo, la Proporción de Oro se encuentra en un rectángulo que satisface esta relación de proporcionalidad, el rectángulo resulta también la especie. Las construcciones medievales y renacentistas se inspiraron de que en las iglesias y castillos se completaron relaciones armónicas utilizando múltiples sistemas de proporciones.



Sección Aneta de un retículo



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

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

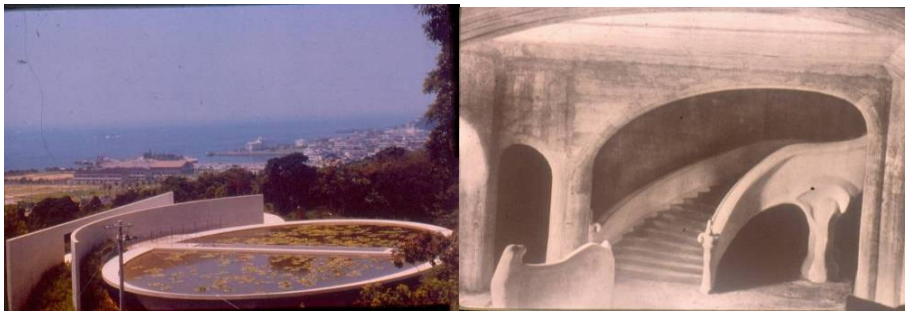


FIGURA 3.13: Morfologia

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

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

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

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

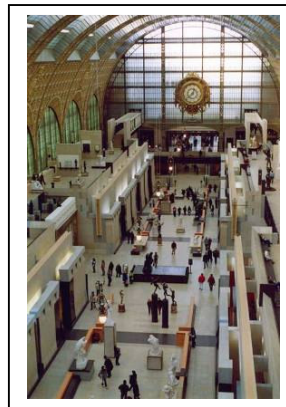
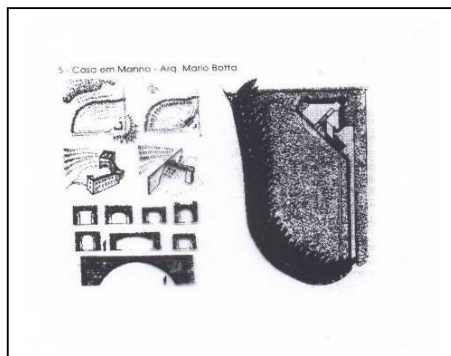


FIGURA 3.14: Tipologia.

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

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

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

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



FIGURA 3.15: Goetheanum, Arq. Rudolph Steiner (Fonte: [home.earthlink.net](http://home.earthlink.net) )

A) Primeira construção: 1919 (incendiada)

B) Segunda construção: 1928

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

## 2.5.ELEMENTOS DE ARTICULAÇÃO/ COMPOSIÇÃO

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

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

Ao intervirmos em um bem histórico, portanto, muitas vezes o fazemos exatamente sobre esses elementos de articulação, alterando-os significativamente. Alteramos organizações internas para servir a novos usos, muitas vezes alteramos inclusive a sua escala<sup>32</sup> (o que muda, é claro, substancialmente a sua fruição). *Ao fazermos dessa forma estamos alterando a proposta arquitetônica original, criando um novo objeto arquitetônico, uma nova obra de arte, conforme procuramos demonstrar.*

---

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

---

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



---

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

---

### 3. A singularidade da Arquitetura como arte

A abordagem da Arquitetura como espaço é, curiosamente, recente<sup>33</sup> se considerarmos a reflexão teórica e crítica que se fez ao longo da sua história. Essa abordagem abre, entretanto, uma perspectiva importante para a exploração da singularidade da Arquitetura como arte. A favor dela – e buscando, portanto, aquilo que entendemos como sendo inerente e próprio apenas à Arquitetura – elegemos, como Zevi e Norberg-Schulz, o espaço como seu protagonista<sup>34</sup>. Considerar a espacialidade arquitetônica é fundamental para a distinção radical que procuramos buscar e que, nos capítulos seguintes, servirá de base para dar substrato à nossa tese de que o restauro em Arquitetura segue bases próprias, diferentes das outras artes. O espaço criado pela Arquitetura não se confunde, por exemplo, com o espaço criado pela escultura, porque ele não é apenas deleite visual, mas possibilita um *uso* e a criação de um *lugar* pleno de significações<sup>35</sup>. A citação que Zevi faz de Geoffrey Scott é extremamente pertinente para o ponto de vista que buscamos defender:

---

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

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

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

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

---

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

---

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

---

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

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

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

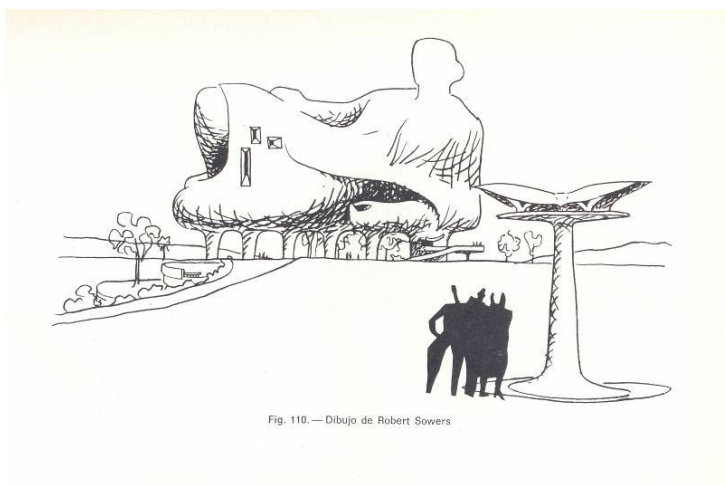


FIGURA 3.16: Arquitetura e escultura: ARNHEIM, 1978, p. 173.

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

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

objeto da forma como se dá na pintura ou nos pequenos movimentos focados que se dá na fruição da escultura, mas é intermediada pelo deslocamento amplo e a sensação de interioridade<sup>36</sup>;

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

Não nos cabe, nesta tese, desenvolver uma longa avaliação desses elementos visuais, mas mostrar como eles se dão como componentes próprios da Arquitetura, tratando-os não como elementos de linguagem visual de apreensão pictórica, mas como elementos de percepção arquitetônica<sup>37</sup>. Para Bruno Zevi, os elementos visuais são partes do fenômeno da Arquitetura, e esta não nega a validade deles nas outras artes, mas as propõe, na sua maneira própria de se manifestar, em outro nível:

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

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

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

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

Na realidade, não é a pintura aplicada nos envolventes e nas caixas murárias ou o elemento escultural que por si só determinam a experiência arquitetural e dão significado ao espaço, mas sim a articulação arquitetônica desse espaço a qual eventualmente pode incluí-los<sup>39</sup>.

Além de propiciar o espaço adequado para as outras artes se manifestarem, aquelas que são integradas ao edifício (pinturas murais ou de forros, ornamentos pintados, esculpidos ou entalhados) se submetem à ordem e ao significado imposto pela ordem arquitetural<sup>40</sup>. É o caso dos *vitraux* góticos, indispensáveis para gerar o caráter de leveza e assunção aos céus, é o caso dos forros das igrejas barrocas mineiras, a sugerir a continuidade do templo em direção ao céu.

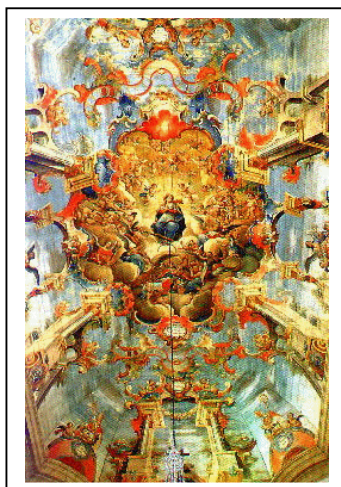
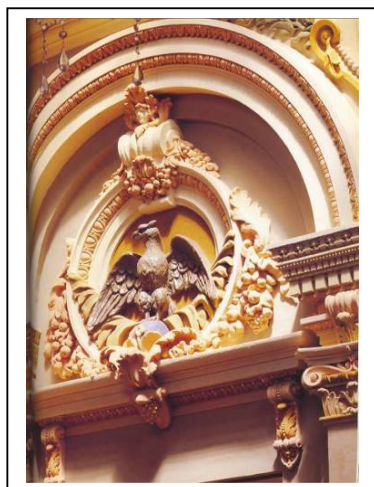


FIGURA 3.17:  
A) O ornamento dos palácios da Praça da Liberdade: Detalhe de ornamentos internos do Palácio da Liberdade (Fotos: Marcílio Gazzinelli in FARIA, 1997)  
B) Forro da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, MG (Fonte: [www.degeo.ufop.br](http://www.degeo.ufop.br))

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

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

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

A Arquitetura é uma arte que se diferencia por nascer de uma demanda humana e por necessitar de um lugar específico para se estabelecer<sup>41</sup>. É muito raro, senão inexistente na história da Arquitetura as obras efetivamente executadas por mero diletantismo ou para dar vazão a uma inspiração pessoal de seu autor sem uma destinação anterior que lhe propiciasse a feitura. Normalmente, enquanto o pintor pinta aquilo que lhe apetece ou que lhe é demandado por sua busca interior, o arquiteto é sempre contratado ou solicitado a exercer seu trabalho para servir a uma outra pessoa, um grupo ou uma instituição<sup>42</sup>. É claro que isso cria determinantes aos quais a forma deve procurar responder e, na maior parte das vezes, tem uma relação muito próxima com o espírito da época e com as práticas sociais vigentes, o que faz com que a “liberdade de criação” seja limitada<sup>43</sup>. Além disso, também diferentemente de outras obras de arte<sup>44</sup> que por sua vez apresentam mais mobilidade, a Arquitetura não se dissocia do lugar onde se instala, o qual, por sua vez, condiciona a forma.

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

---

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

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

<sup>42</sup> Embora muitas vezes na história o artista tenha feito trabalhos sob encomenda.

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

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

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

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

Ao trabalhar dessa forma, ligada a uma demanda prática do ser, a Arquitetura se distancia das outras artes. O seu significado passa a ter uma função social e ela é, inclusive *usada* diferentemente por atores diferentes, pois ela propõe, na verdade, um campo que torna as relações possíveis, dentro de um determinado modo. Ou seja, da mesma maneira que a realidade (física, social) lhe impõe restrições quanto à sua liberdade criativa, ela própria devolve ao mundo físico e social restrições quanto ao uso que dela se faz e cria tendências quanto a sua própria fruição, impondo-lhe uma “performance”<sup>45</sup>. Essa “revanche” da Arquitetura sobre as restrições físicas e sociais que lhe são impostas à criatividade livre, se traduz no fato de que ela, por sua vez, além de também condicionar e determinar a sociedade, supera essas restrições, indo muito além da sua demanda primeira e das suas limitações físicas iniciais, permanecendo historicamente e deixando de ser resultado de uma demanda específica e particular para se tornar *monumento*<sup>46</sup>. A obra de Arquitetura, por sua exposição pública normalmente maior que as outras artes, tem mais facilidade de se incorporar ao leque identitário de uma comunidade, indo além de sua função artística<sup>47</sup>. A Arquitetura supera seu tempo, sua condicionalidade primeira:

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



“figuração’ é importante na pintura ou na escultura, na Arquitetura isto não se dá da mesma forma, até porque como nos aponta Suzanne Langer, a imagem que a Arquitetura traz é outra, “o arquiteto cria a imagem da cultura.” (LANGER, 1980, p. 99) . Como já tivemos a oportunidade de explorar anteriormente neste texto, a imagem arquitetural não é uma *mimesis* no sentido de uma imitação (como pura transcrição) e nem um *representatio* no sentido de substituir uma realidade por sua imagem, como se dá numa metonímia<sup>49</sup>. A imagem da Arquitetura é o mundo que ela cria e que materializa a cultura e as instituições. Esta relatividade da imagem arquitetural nascida da sua dupla polaridade artística e de uso, faz com que a consciência estética de pura fruição não seja suficiente para se reconhecer o fenômeno arquitetura, no seu acontecimento peculiar<sup>50</sup>.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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



## CAPÍTULO 4

### PATRIMÔNIO

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

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

## 1. Cultura e Sociedade

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

Um breve passeio pela história do pensamento sobre a cultura<sup>1</sup>, no que tange ao desenvolvimento do conceito, nos mostra que no início do século XX, Max Weber a definia como sendo um “legado de uma parcela finita da infinidade de fatos do mundo sem significado que tem significado e importância do ponto de vista dos seres humanos”, Sapir acreditava que a cultura daria a determinado povo o seu lugar característico no mundo. Já em meados do século XX, Parsons compreendia a cultura como um discurso simbólico coletivo sobre conhecimentos crenças e valores (o símbolo cultural seria um “*constructo*” no qual as pessoas vivem), Geertz apoiava seu pensamento sobre cultura em expressões como:

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Todas as citações deste parágrafo estão em KUPER, 2002.

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

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

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

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

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

---

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

---

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



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

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

---

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

---

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

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

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

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

---

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

---

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

---

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

## 2. História e Memória

A investigação da idéia de cultura, especialmente no que tange ao seu entendimento como identidade coletiva, nos leva a repensar a idéia de *memória*. Embora a *civilização* possa se orgulhar da sua história, esta não é o bastante para consolidar um grupo que se reconhece como tal, especialmente no que se refere aos laços afetivos e às relações sensíveis que ocorrem entre seus membros, especialmente no pequeno grupo comunitário. A história comunal, nos seus diversos níveis, é, por certo, patrimônio coletivo de um povo e consegue levantar parâmetros para um maior entendimento do presente deste povo além de permitir lançar luzes sobre seu futuro. Através da história em comum (que remete ao conceito heideggeriano de *envio comum* em HEIDEGGER, 2004/ II, p. 190), um povo se reconhece como tal e cria seus mitos e seus heróis, símbolos importantes para a formação e transformação de sua cultura, referências fundamentais para sua identidade própria. No entanto, é importante que não se confunda essa história com a memória (ou mesmo como registro da memória deste povo) e, a partir daí, não se misturem as funções de cada uma delas. Alguns atributos de uma valem perfeitamente para a outra, embora algumas sutilezas as diferenciem quando os examinamos mais de perto. Ambas - a História e a memória - conferem um sentido de continuidade e de identidade. A primeira se refere mais à identidade coletiva (conceito que discutiremos mais adiante) onde o membro da comunidade se situa, trata da identidade pessoal na perspectiva dessa identidade coletiva e fala da continuidade dos povos através de seus registros e da busca documental<sup>3</sup>. A segunda trata da identidade coletiva na perspectiva da identidade pessoal e fala da continuidade dos povos através dos filtros pessoais e das vivências e reflexos dos fatos históricos sobre as pessoas. Na memória política, por exemplo,

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

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

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

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

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

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

---

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

antes testemunhos históricos do que provas de determinados fatos e a História como ciência é antes a sistematização e a análise desses testemunhos do que uma reconstituição fiel do passado, mas neste momento cabe registrar que à memória nem isso é exigido. Para ela importa o significado latente no fato histórico da maneira como foi absorvido e continua sendo vivenciado pelo indivíduo e pela coletividade, o qual a História pode até incorporar no seu processo dedutivo<sup>5</sup>.

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

---

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

---

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

---

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

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

As indeterminações que são a marca da memória e da cultura e seus profundos envolvimentos com a História como ciência levantam uma grande suspeição<sup>6</sup> sobre uma história positivista e objetiva, questionamento corroborado pelo movimento francês da década de 1970, conhecido como Nova História. Dentre outras, se levantam as seguintes questões:

- O acontecimento é singular: o *fato* histórico só acontece uma vez e não se repete. Como confrontar essa singularidade com o método científico, baseado em induções, abstrações e generalizações? Daí decorre três grandes problemas. Primeiro, a primazia do acontecimento (não confundir fato histórico com o acontecimento real); segundo, a parcialidade e a fragmentação dos fatos, privilegiando, como é mais usual, os indivíduos e as grandes personalidades; terceiro, a redução da História à narração (o que leva a escolhas não explícitas na narração);
- É impossível uma reconstrução integral dos fatos *exatamente* como ocorreram. Na realidade, a História agrupa fatos em função do método e do historiador, sendo, portanto, extremamente influenciada pelo momento em que é escrita<sup>7</sup>;
- Na outra ponta, as fontes que supostamente “documentariam” objetivamente os fatos podem ter sido manipuladas pelo poder (documentos “oficiais”) ou pela opinião (fontes jornalísticas) ou pelo filtro do narrador (indeterminação da memória);
- A História não é contínua, mas apresenta saltos e distorções;

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

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

- A História não é única e global<sup>8</sup>, mas apresenta uma miríade de possibilidades de relato<sup>9</sup> e de relações com outros campos das ciências humanas, possibilitando, por exemplo, uma Antropologia Histórica ou uma História Cultural<sup>10</sup>.

---

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

---

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

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

---

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

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

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

### 3. Arte, Cultura e História

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

Se principiarmos nossa investigação sobre as funções psicológicas de orientação e identidade que aparecem recorrentemente neste texto, convém debruçar um pouco sobre tema tão presente nas reflexões que se fazem sobre a arte: a sua necessidade. Para alguns autores, a arte seria uma forma de expressão básica do ser humano, ponte de ida e volta entre o eu interior e o mundo exterior, seria uma revelação constante de novas realidades e novos modos de ver, função psicológica de representação e exploração de sentimentos internos. Todas estas constatações aparecem de uma forma ou de outra nos textos sobre a questão e parecem, no que elas têm em comum, falar do anseio do homem em se situar no mundo e na sociedade<sup>11</sup>, uma espécie de anseio pela *cura*. *A arte seria, portanto, uma chave para o homem entender sua cultura (aqui como “locus” das representações simbólicas que intermediam o homem ao mundo, uma visão prévia) e para modificá-la, modo supremo e não passivo de exercer sua potencialidade humana, revelando aspectos e vivências renovadas e renovadoras da vida e da existência.*

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

#### **4. Patrimônio Coletivo**

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

Na realidade, como vimos até aqui, o conceito de patrimônio é um conceito múltiplo que abriga diversos outros: herança, tentativa de permanência do homem ou sobrevivência da

cultura, identidade, diversidade, memória, posse pública de bens culturais, dentre tantos outros. A investigação que buscamos realizar aqui parte tanto da pluralidade dos elementos formadores do chamado *patrimônio* quanto das suas diferentes acepções. Em outras palavras, cabe reconhecer a heterogeneidade do discurso sobre o patrimônio para que ele se faça de maneira mais real e até mesmo parceira das suas manifestações cotidianas, examinando a sua teoria (o que é patrimônio? Como ele se manifesta?) e a sua prática (quem seleciona? Com quais critérios? A quem se submete?). Afinal, o patrimônio considerado de forma rígida tem sempre uma lógica binária de causa e efeito, passado e presente, o que pode levar a uma consideração simplista do seu conceito, passando ao largo de toda uma gama de outras influências que incidem sobre ele e sobre as diferentes formas de preservação<sup>14</sup>. A abordagem que se pretende fazer aqui é antes uma maneira de investigar as diversas faces do conceito de patrimônio e as conseqüências que elas têm nas estratégias de preservação, evitando-se mascara-las como se houvesse uma unidade de pensamento supostamente estabelecida pelas “cartas internacionais” ou que certas tensões, como por exemplo, a opção entre instância estética ou instância histórica já tivessem sido superadas pela história do restauro.

#### 4.1. PATRIMÔNIO COMO HERANÇA

A palavra “patrimônio” tem suas raízes na idéia de propriedade, o que lhe confere o seu sentido jurídico de um conjunto de bens que seja transmissível e susceptível a uma apreciação econômica. A “herança de pai” do antigo direito romano se ligava antes aos bens particulares que aos bens públicos. Após os desdobramentos da Revolução Francesa, o conceito de patrimônio migra do individual ao coletivo, trazendo consigo a atitude de expropriação do indivíduo para o grupal, quando a burguesia reclama para a coletividade a posse dos bens da nobreza que, segundo ela, constituíam posse de toda a nação, afinal, a herança é propriedade e extensão moral de seus donos. Por ser coletivo e, além disso, por ser hereditário, o patrimônio traz consigo todos os problemas éticos de sua correta administração.

---

<sup>14</sup> Os tais “critérios” de restauração decorrentes do uso pouco crítico das “Cartas Internacionais” sobre conservação e restauro são exemplos típicos de estratégias derivadas congelantes da riqueza de situações e de possibilidades que os bens culturais trazem consigo, conforme veremos no Capítulo 6.

Os termos correlatos em alemão, *denkmalschutz* (proteção de monumentos) e *heimatschutz* (proteção da pátria, da aldeia que a pessoa nasceu), reforçam o medo da perda e remetem para o domínio da proteção do grupo e da descendência, defesa daquilo que as gerações vêm acumulando. Aqui uma nova noção se associa àquela de herança como posse: a idéia ética de proteção, a qual retoma o sentido de defesa (só que agora associada a um grupo maior), inclusive, daqueles valores mais básicos, fundantes mesmo das relações intergrupais. É nesse ponto que a idéia de patrimônio ganha o contorno coletivo ético e épico com que é defendida. Assim, a noção de patrimônio como posse traz consigo o entendimento de que os bens que transcendem as gerações formam um tesouro que lastreia a riqueza e - qualidade daqueles que a tem - o poder, e mais, que são a garantia da identidade da nação, a qual se desagregaria se esses laços que unem as pessoas se perdessem. O patrimônio seria então uma forma de repasse do enriquecimento (a partir da sua identificação com o tesouro) e dos traços indelévels de união nacional, trazendo, portanto, a idéia de bem a ser guardado e defendido de uma suposta e sempre presente ameaça:

A nortear essas práticas está uma concepção moderna da história, em que esta aparece como um processo inexorável de destruição em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade (GONÇALVES, 1996, p.22).

---

APONTAMENTO 4.7: No confronto entre essas duas formas, já podemos observar princípios que influem na prática da preservação do patrimônio: como podemos dele usufruir e, ao mesmo tempo, o repassarmos adiante? Como novos donos e, com necessidades prementes, teríamos legitimidade de utilizá-lo sob diferentes formas? Uma base moral que normalmente se agrega a esse respeito traz consigo a concepção de que a intervenção nessa herança deve ser feita de maneira a passá-la adiante o mais íntegra possível, à espera, inclusive, de que futuras civilizações saibam como melhor usá-la e como melhor dela cuidar. A cidade da Alemanha Oriental Haas/ Salle, esvaziada pelo fluxo migratório pós-queda do muro de Berlim, busca construir uma nova identidade para si, calcada no tema “cidade dos esportes”, reciclando seus prédios antigos de forma a torná-los lugares esportivos, adaptando-os para esportes radicais e outras modalidades (MERK, 2003). Ou seja, utiliza a sua “riqueza herdada” segundo as suas necessidades do presente, sem se preocupar com a sua integridade.

---

#### 4.2.PATRIMÔNIO COMO SENSO DE LUGAR

O conceito de lugar, conforme estabelecido por um grande número de autores, traz consigo o atributo de *especialidade*. O “lugar”, para que ele se qualifique como entidade, precisa se diferenciar da torrente de outros lugares presentes na nossa existência para ser reconhecido como personalidade singular. Dentre as várias abordagens possíveis sobre o conceito de lugar, podemos explorar duas que nos interessam particularmente com relação ao patrimônio. A primeira entende o “lugar” como dotado de uma personalidade única e irreprodutível, a segunda aborda o “lugar” do ponto de vista da sua relação com o fruidor, as duas levando ao conceito de *pertencimento*.

É parte inerente, portanto, da existência e da presença do homem sobre a terra a qualificação especial dos seus lugares. Ao qualificá-los toma posse deles em seu nome e no nome do grupo que representa, criando condições para que estes e seus descendentes se orientem, se identifiquem e reconheçam aquele lugar como seu berço e sua vida, como seu *patrimônio*, portanto. A sua marca, configurada nos ícones e atributos que conferiu ao lugar é, portanto, algo a se preservar, pois ela lhe confere raízes, senso de pertencimento e o diferencia de outros. Aquilo que o homem fez passa a “lhe fazer”, lhe influenciar, lhe sinalizar a vida<sup>15</sup>.

#### 4.3.PATRIMÔNIO COMO TENTATIVA DE PERMANÊNCIA DO HOMEM E SOBREVIVÊNCIA DA CULTURA

Dada a angústia de sua finitude, o ser humano anseia por sobreviver à sua própria morte e uma das maneiras de alcançar esta posterioridade é através de sua obra e sua memória registradas em suportes mais perenes. Da mesma forma, é da natureza da cultura a sua permanência, claro que sempre renovada, mas, como também sempre como visão compartilhada de mundo de um grupo. A sua grande inércia com respeito a

---

<sup>15</sup> “O senso de lugar e o sentimento de enraizamento são os maiores componentes na construção da coesão social ou do capital social. O conceito de enraizamento introduz as dimensões físicas de localização, de edifícios e de espaços que tem especial significado para as pessoas e que as ajuda a definir identidade e um sentimento de pertencimento. Kevin Lynch discutiu em ‘What time is this place?’ que o senso individual de bem estar e a sua correspondente ação efetiva dependem de referências estáveis do passado que promovem um sentimento de continuidade. Cidades históricas e sítios sagrados são importantes referências que conectam passado, presente e futuro.” (SERALGEDIN et al., 2001, p. xii).

transformações e os códigos que cria não apenas tende à fixação, mas também a fazer com que os membros que dela compartilham resistam a mudanças bruscas, até mesmo como fator de estabilidade na existência. Desde um ponto de vista antropológico, a cultura determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações. Assim, através dela, o homem se apresenta e se perpetua, sendo importante para ele, portanto, a sua proteção e permanência, pois ela sintetiza seus próprios valores e, enquanto estes subsistirem, subsistirá sua obra. Como tarefa coletiva, a celebração e a manutenção da cultura são esforços compartilhados pelos homens<sup>16</sup>.

Mas, apesar da sua inércia, é também característica da cultura a sua transformação. No entanto, mesmo as transformações culturais, importantes e necessárias, se fazem no seio dela própria e segundo seus próprios elementos, mesmo quando sujeita a pressões externas. Até que sejam absorvidas e processadas essas transformações são vistas com reservas e de forma crítica, o que faz, então, com que o passado seja resgatado como contraponto estável ao movimento, ao medo do novo. É preciso a referência da estabilidade para que possamos nos envolver com o novo sem por ele sermos tragados e envolvidos de forma turbilhonar. A essa ânsia se agrega a característica da psique humana do desejo de preenchimento do que lhe falta, da ausência, para com que o passado retorne, ainda que seja de maneira alegórica. Nesse caso, é o desejo pelo passado perdido que justifica o ato da preservação<sup>17</sup>.

#### 4.4. PATRIMÔNIO COMO IDENTIDADE

“Identidade” em um sentido idealista, identidade significaria o “mesmo”, aquilo que não muda, aquilo que se aproxima do referente. Se essa concepção for utilizada de maneira rígida, como muitas vezes o é, “identidade” seria um conceito dominador e evanescente que a todo o momento entraria em choque com a realidade, esta sempre dinâmica e

---

<sup>16</sup> “Nesses monumentos históricos, tenta-se salvar aquilo que não queremos entregar à corrosão do tempo e da lembrança; aquilo que queremos, ainda, ver comprometido em nossa vida e ações presentes. Com este presente, mais do que com o passado, o monumento se compromete: através dele, a vida triunfa sobre a morte” (BRANDÃO, 2006, parte 2).

<sup>17</sup> “De acordo com os especialistas em teoria literária, a alegoria é um gênero literário que pode ser entendido como uma estória narrada sobre uma situação histórica presente, na qual existe um forte sentimento de perda, transitoriedade, ao mesmo tempo que existe um desejo permanente e insaciável pelo resgate de um passado histórico ou mítico, além de uma permanente esperança de um futuro redimido” (GONÇALVES, 1996, p.27).

diversa. Afinal, estabelecida uma suposta identidade como coleção de atributos a se repetir em cada manifestação, poderia ela acontecer de forma sempre pura e fiel a seu modelo? Ou antes, como se construiria tal modelo? A partir de uma construção teórica que talvez nunca acontecesse de forma totalmente pura na prática?

Face à imprecisão de seus contornos, o termo “identidade” tem apresentado vários entendimentos:

- como a construção de um modelo, aparece como um conceito tão ideal que nunca acontece na prática. As tentativas de fazê-lo comumente esbarram em dificuldades práticas, fazendo com que o ente cuja identidade se procura “isolar” se diferencie enormemente do ente real<sup>18</sup>;
- como “*objetificação cultural*” (GONÇALVES, 1996), no intuito de se criar uma entidade dotada de “coerência e continuidade”. No caso do Patrimônio, seria o caso de se usar uma coleção de objetos ou como tentativa de formar um ser único, ou seja, parte-se de uma suposta e perseguida identidade a qual colecionam-se os objetos que a servem;
- como “sentimento de ser” (GONÇALVES, 1996), ligado a uma suposta autenticidade do grupo;
- como o “*mesmo na reconhecimento*” ou uma repetição que se diferencia (MAGNAVITA, 2003, p. 69), sempre transformação e criação;
- através do seu conceito complementar, a diversidade. Nesse processo, seria mais operacional reconhecer aquilo que se parece pela contraposição com o que lhe é diverso, diferente, até porque para existir uma diversidade há que se pressupor uma identidade que se diferencia<sup>19</sup>;
- como plataforma de dominação, usado na prática para justificar as mais diferentes ações, inclusive manejado politicamente por grupos que querem se diferenciar. Confundir o conceito político com uma definição geral gera incoerências difíceis de ultrapassar

---

<sup>18</sup> Segundo Gonçalves (1996), aqui se referindo à tentativa de construção da identidade da nação, esta sempre aparece “*objetificada na forma de uma entidade distante, integrada, unificada, idêntica a si mesmo, presente ainda que ausente, próxima ainda que distante*”.

<sup>19</sup> “Só o outro faz emergir o mesmo como problema. Só a diferença suscita a questão da identidade. O interesse, porém, está na maneira como, por intermédio de processos históricos específicos, essa interrogação converte-se em ethos de uma cultura – exprimindo-se em seus modos de criação e no fazer de suas artes” (MONTES, 1998, p.279).



Ao superar a tentação definidora, compreendendo a importância política do conceito, vale também compreender a sua abordagem antropológica, dentro da apreensão generosa da diversidade cultural<sup>20</sup>. *Identidade coletiva nesse caso não seria aquilo que é igual, mas o que faz as pessoas se reconhecerem como grupo: valores comuns, ritos e ritmos compartilhados, além de qualquer tentativa discriminadora totalizante e mais ligada à prática cotidiana e à cultura vivida do que às definições acadêmicas. É aí que nasce o conceito de identidade cultural, como uma tentativa de criar blocos sociais coesos, unidades de intervenção e defesa*<sup>21</sup>.

#### 4.5.PATRIMÔNIO COMO SIGNIFICADO

Os símbolos constituem importantes vetores no nosso processo de entendimento e aprendizagem do mundo. Eles são a grande forma de entendimento pessoal da existência, na medida em que eles têm uma função atribuidora de sentido que, combinada com seu forte lado emocional, tem um caráter significativo e ordenador. O símbolo funcionaria, portanto como intermediador com o mundo, com caráter eminentemente ordenador.

A significação parece ter, então, uma base *relacional*, o que leva à postulação de que a doação de significado é um processo de relações, que não se refere apenas à esfera racional, mas, como processo globalizador, envolve também o afeto e a emoção. Essa base relacional, da mesma forma que, interiormente, não se refere apenas a uma das funções da psique, também exteriormente é múltipla, se estendendo às interfaces entre corpo e mundo, entre o ego e a sociedade, e entre o ser e a cultura. O processo de significação é uma função física que depende da identificação entre o ser e o mundo, e implica no senso heideggeriano de *pertencimento*, de empatia e imersão em um determinado lugar e tempo.

---

<sup>20</sup> Assim, o conceito seria valorizado como “matrizes culturais contém elementos da memória coletiva humana – linguagem, crenças e rituais, mitos e valores. Eles são representados através de uma variedade de formas artísticas e são transmitidos de geração em geração. Referências culturais e signos são essenciais para formação de grupos nacionais e identidades individuais. A preservação do patrimônio cultural é central para proteger o senso de quem nós somos – uma referência significativa no nosso mundo culturalmente diverso.” (SERALGEDIN et al., 2001, p. xii).

<sup>21</sup> “A identidade cultural foi questão particularmente importante para as populações que ascendiam à independência – ou a reconquistavam - sendo, portanto, uma preocupação de grande relevo da formulação política pós-colonial da década de 1970. O ânimo dessas políticas era a percepção de que a preservação e a promoção de formas autóctones de vida eram elementos essenciais para o estabelecimento de um sentimento de confiança e orgulho, pré-requisitos da auto-realização” (CUÉLLAR, 1997, p. 307-308).

#### 4.6.PATRIMÔNIO COMO MEMÓRIA

Uma das primeiras funções que se associam ao patrimônio é a nossa necessidade psicológica de lembrar. “Preservar a memória de fatos, pessoas ou idéias, por meio de *constructos* que as comemoram, narram ou representam, é uma prática que diz respeito a todas as sociedades humanas” (SANT’ANA, 2003, p. 46). Assim, os objetos e práticas que sobrevivem ao tempo seriam importantes referências vivas para a nossa lembrança e, como tal, seria bom que continuassem sobrevivendo ao tempo. A preservação seria então a proteção da memória coletiva: é neste momento que começam a aparecer as suas contradições e paradoxos, pois ou preservamos tudo – sempre como possibilidade de lembrança – ou temos que selecionar aquilo que consideramos como memória coletiva. Ocorre que a memória, ainda mais do que a História, acontece no terreno vago da subjetividade e é influenciada pelos tons da emoção e das condições momentâneas de quem lembra. Quando a História é apresentada como memória, ela é sempre uma suposição, uma representação: nunca é real. Quem lembra, lembra dos fatos segundo a ótica de quem os viveu e segundo o ponto de vista que possuía naquele momento: em uma situação de contenda, com a razão de um dos contendores, em uma situação de estresse coletivo, com toda a tensão provocada por aquele momento. Já vimos anteriormente como a memória individual interfere e “muda” a História (BOSI, E. 1983). Seria possível, portanto, uma memória única coletiva, uma memória “universal”? Assim, embora os artefatos continuem preservados, volta o problema central que procuramos marcar neste ensaio: diferentes objetos da memória levam a diferentes apreensões e valorações quando relacionados a diferentes grupos e diferentes valores da contemporaneidade, pois a memória coletiva é instável, o presente condiciona a memória. Na realidade, quando assumida por grupos, a memória configura um imaginário coletivo que colore com os tons do presente as supostas ocorrências do passado, pois “A memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem que ser primeiramente articulada. A memória social é memória articulada” (FENTRESS, J. & WICKHAM, C. conf. CHAGAS, 2003, p. 164). São, entretanto, diversas as maneiras de se articular a memória:

- como *memória da cultura* ela se misturaria com a tradição e com a dinâmica que a transforma<sup>22</sup>. “A memória é o centro vivo da tradição, é o pressuposto de cultura no sentido de trabalho produzido, acumulado e refeito através da história” (BOSI, A. s/d, p. 53). O fazer e refazer, embora tragam a sensação da imutabilidade, acrescentam, a cada geração uma novidade, sofrem uma influência transformadora, ainda que sutil ou imperceptível em um primeiro momento, mas que, somadas ao longo do tempo, se distanciam muito das suas origens. Mesmo quando falamos hoje da preservação do saber tradicional, como é classificado pela legislação do patrimônio imaterial, temos de ter a clareza que não estamos preservando as técnicas originárias, mas suas sucedâneas, as quais têm valor pelo seu lastro no passado, é claro, mas nunca com a ilusão de que estas seriam as mesmas do momento de seu surgimento e seus momentos iniciais;
- como “*memória de todos*”, onde na tentativa de universalização e criação de um termo comum, *ganha-se em compartilhamento de coletividade, mas se perde o singelo*<sup>23</sup>;
- como instrumento de dominação política, dirigida a uma determinada de lembrar ou a uma versão oficial, conforme vimos anteriormente. No cenário contemporâneo, a intermediação da mídia torna ainda mais frágil a memória coletiva, pois as mídias distanciam a realidade e tendem a criar uma versão “editada” dos fatos, influenciando na maneira como eles serão coletivamente lembrados<sup>24</sup>;
- como contraponto à rapidez do mundo moderno e à veloz obsolescência dos fatos, na forma de um culto ao passado (HUYSSSEN, 2000, p. 15). Curiosamente, como as coisas muitas vezes se manifestam em seus pares de opostos, a velocidade de

---

<sup>22</sup> A Família Alcântara, grupo mineiro que preserva as tradições e as canções negras congas, canta hoje muitas músicas sem conhecer o significado das suas letras, por não saber traduzi-las. Assim, muitas palavras são transmitidas apenas pela sua sonoridade, a qual se distancia muitas vezes da palavra original pelas sucessivas interpretações e pequenas mudanças que se produzem ao longo do tempo.

<sup>23</sup> “As contrastantes e cada vez mais fragmentadas memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos permitem perguntar se ainda é possível, nos dias de hoje, a existência de memória consensual coletiva e, em caso negativo, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem ela.” (HUYSSSEN, 2000, p. 19).

<sup>24</sup> “Enquanto o patrimônio dizia respeito à história tradicional das igrejas e castelos, ele deixava a memória totalmente livre de seus recortes e de seus retornos. A partir do momento em que incluiu a vida social em seu conjunto, passou a impor um arcabouço semântico prévio às manifestações da memória individual. E, sobretudo, parece ter realmente liquidado a convivência implícita que animava e fundava a memória coletiva. Esse arranjo era necessário? Dentro da perspectiva do dever de não esquecer, uma tal necessidade obteve força de lei. É preciso de fato admitir que a organização patrimonial coincide com ‘uma regulação ética’ do tratamento reflexivo das memórias coletivas.” (JEUDY, 2005, p. 31).

mundo contemporâneo traz a necessidade da memória como âncora, como redenção, e nesse momento ela pode se tornar ainda mais susceptível ao seu uso político ao sabor do poder vigente e das estratégias da mídia<sup>25</sup>.

#### 4.7.PATRIMÔNIO COMO DOCUMENTO

*Documentum* deriva do latim *docere* (ensinar) e evolui para o significado de prova, instrumento, testemunho (LE GOFF, 1994, p. 536-538). Uma visão positivista da História vê o documento como testemunho, como prova da veracidade dos fatos ocorridos conforme os historiadores o narraram. Aquilo que permanece, que consegue sobreviver à torrente do tempo, constituiria, portanto, um patrimônio histórico de caráter coletivo, marca da história comum. Dois problemas metodológicos ocorrem com relação aos documentos, nessa abordagem:

- uma suposta neutralidade da história, como se esta fosse a narração da “verdade” dos acontecimentos, o relato neutro dos fatos como eles efetivamente ocorreram. Como vimos anteriormente, a “História Nova” vê com reservas a idéia da neutralidade da história e da seleção desinteressada dos documentos que a comprovariam, as quais na verdade atendem às intenções das classes dominantes ou aos recortes próprios de cada historiador que os colecionou;
- uma suposta autenticidade do documento e como se dá conservação dessa autenticidade. Nesse caso, ainda que seja verificada a sua idade, não há como saber se ele espelharia a verdade como ela realmente aconteceu ou se seria uma versão “fabricada” para provar uma história oficial ou desejada.

Qualquer que seja a sua forma, no entanto, o documento antigo constitui um acervo patrimonial, posto que é uma herança que vem do passado e tem sua origem em um tempo que não volta mais. Independentemente de seu valor de “verdade”, ele é um objeto do passado, com potencial de expressão próprio. De qualquer maneira, os documentos históricos constituem um conjunto de objetos que mereceriam o esforço de sua

---

<sup>25</sup> “A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas [...] até as tentativas [...] para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas de esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, [...].O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar forte efeitos de realidade.” (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

preservação como sobreviventes do passado e portadores de uma história cuja veracidade ou mensagem especial poderá ser verificada hoje ou, na sua impossibilidade, talvez um dia quando as condições para tanto forem mais propícias. Caberia a nós conservarmos sua matéria, evitando, sempre, a sua descaracterização ou seu falseamento.

---

APONTAMENTO 4.8: Levantadas essas suspeitas quanto à veracidade do documento, novamente o problema da fruição do patrimônio não está nele em si, mas da leitura que fazemos de seu texto no nosso contexto e da sua manipulação como fonte de verdades forjadas para atender propósitos específicos.

---

#### 4.8.PATRIMÔNIO COMO MONUMENTO

Monumento vem de *monere* (advertir, lembrar).

[...] de origem latina, *monumentum*, que deu origem à palavra monumento... vem do verbo *monare*, ou *monio*, cujo sentido original, de fundo religioso, significa ‘revelar, predizer, sinalizar ou advertir’.. a conotação do *monio* é que revelava os perigos, [...] sintonizado com os eventos nefastos, com as ameaças [...] (SEVCENKO, 1998).

Para Choay, a função do monumento seria tocar pela emoção, pela memória viva; a manutenção das identidades (fins vitais), a defesa contra o pragmatismo da existência, configurando o ser e o tempo (CHOAY, 2001), funções que se resumem em três pontos básicos: memorial, arte, testemunho histórico. Assim, o monumento tem por finalidade fazer reviver um passado negligenciado pelo tempo. Riegl faz uma profunda investigação sobre o caráter dos monumentos e a relação desses com o presente, com as já citadas categorias de monumentos *intencionados* (com valor artístico, criados para sobreviver ao tempo, com clara função rememorativa) e *não intencionados* (aqueles que sobreviveram ao tempo, com valor histórico, portanto, monumentos “históricos”)<sup>26</sup>. Quanto aos primeiros, a sociedade contemporânea lhe atribuiria valor mais pela sua qualidade artística do que pela sua função rememorativa<sup>27</sup>. Quanto aos últimos, seu valor lhe seria dado pela sua condição de algo que existiu mas não existe mais, testemunho representativo de um determinado ramo histórico da atividade humana. Seus principais atributos seriam sua antiguidade e sua autenticidade.

---

<sup>26</sup> É claro que todo monumento intencionado seria também monumento histórico, além de artístico.

<sup>27</sup> A atribuição do *valor artístico* em Riegl, é fortemente condicionada pela subjetividade contemporânea.

Sendo intencionados ou não, históricos ou não, os monumentos têm sido peças basilares do diferencial de culturas. A busca e a eleição de monumentos nacionais na Europa do séc. XIX ajudaram à formação e ao estabelecimento das nações e dos sentimentos pátrios. A importância do monumento pode ser exemplificada com a sinonímia entre “monumental” e “grandioso” na língua portuguesa, grandeza conferida muito mais pela sua estatura simbólica do que pelo seu porte físico, até porque nem sempre o monumento é grande em suas proporções físicas. O monumento “intencionado”<sup>28</sup> é um artefato que cria o modo como determinado povo gostaria de ser lembrado (e necessariamente não como realmente existiu). Esta é a contradição do monumento como “verdade” histórica e que o patrimônio consagra, na sua ação atual, pois “nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos” (LE GOFF, 1994, p. 546).

#### 4.9.PATRIMÔNIO HOJE

Os autores que trabalham o conceito de patrimônio entendem que esse conceito tem sido ampliado nos últimos tempos. Deixa de privilegiar apenas um período histórico ou estilístico, como o Barroco (no caso brasileiro), por exemplo, para se estender aos demais períodos históricos, inclusive o modernismo. Deixa de se preocupar apenas com o excepcional, se voltando também para o exemplar, aqueles objetos que documentam a História, abrangendo, inclusive, diversas classes sociais. Em uma visão contemporânea do patrimônio, a questão dos conjuntos urbanos surge como uma forte presença norteadora. Não se coloca mais o edifício isolado como o mais importante, mas privilegiam-se as relações de entorno e as paisagens urbanas coesas que referenciam o tempo histórico e ambientam as cidades, contribuindo para a melhoria geral de qualidade de vida e identidade de seu povo. As novas luzes que se lançam sobre o patrimônio cultural de natureza imaterial ou intangível abrem espaço para novas reflexões, inclusive nas suas relações com o patrimônio material. Se em períodos anteriores o caráter estético do bem preponderava sobre os demais, hoje a ele se associa a preocupação com a manutenção da

---

<sup>28</sup> E de certo modo, os “*não intencionados*” também, na medida em que foram produzidos sob a influência e a determinação dos poderes vigentes.

matéria como documento histórico, embora em grande parte das vezes as intervenções de restauração ou requalificação desconheçam esses aspectos.

## 5. Bens Patrimoniais

Ao investigarmos o *quê* é patrimônio coletivo, cabe também investigar *quais* são os bens que se aplicam a essa categoria e porque, afinal, eles se enquadram na categoria de patrimônio. Viñas (VIÑAS, 2003, p. 24-36) nos oferece um elenco de categorias de bens dentre os quais normalmente é feita a escolha patrimonial, embora a simples presença deles em alguma das classificações, por si só, não lhe garantam o título, pois afinal, nessas categorias, encontram-se uma infinidade de bens, cuja preservação total, portanto, resultaria em um número infinito de espécimes. São essas categorias:

- As antiguidades (elementos memoráveis, de estimação ou curiosidade, vindos de outros tempos);
- As obras de arte (com toda a dificuldade de se achar um critério “universal” e “científico” para a sua classificação como tal<sup>29</sup>);
- Os objetos históricos (de importância simbólica, ou que é útil para a disciplina acadêmica) e os historiográficos (que além da importância histórica teriam um valor maior como “prova”);
- Os bens culturais materiais (móveis, imóveis, edifícios e conjuntos urbanos) e os intangíveis, aqui incluídos toda a sorte de objetos simbólicos.

A outra questão (quais bens se preserva) se coloca a partir da indagação de que se tudo não pode ser preservado, temos que escolher o que será, e esta escolha, é claro, envolve fatores sociais, culturais e políticos e se baseia em valores, sobre os quais iniciaremos nossa reflexão sobre quais bens se preserva.

---

<sup>29</sup> “O famoso aforismo de Formaggio, segundo o qual arte é ‘tudo aquilo que os homens chamam de arte’ (Formaggio, 1976) constitui um expoente radical, sem engano e lúcido de sua natureza subjetiva e consensual”. (VIÑAS, 2003, p. 56).

## 5.1.A QUESTÃO DO VALOR

Uma idéia genérica que primeiro se apresenta é a de que o valor social preponderaria sobre o valor individual. No entanto, a questão do valor social é vaga o bastante para gerar sinais firmes. Muitas vezes o valor social se baseia na soma dos bens individuais, como se acontecer nos conjuntos urbanos ou nas salas dos ex-votos. Mas pelo lado do valor coletivo, como este se mede? A régua usada tem sido a força do Estado, o gosto das elites e, modernamente, a imposição da mídia.

No cerne da questão do valor, podemos constatar que ele é tanto maior quanto a sua capacidade de responder a carências ou anseios. Veremos mais tarde como essa necessidade social é usada pelo poder ou pela mídia, levando a uma suspeita, portanto, sobre as bases definidoras da questão do valor. Em uma realidade eminentemente capitalista, o conceito de valor econômico se mistura com o de bem cultural e com a capacidade deste se valorizar pela sua força simbólica<sup>30</sup>.

A questão do valor do patrimônio foi equacionada de forma mais geral por Alois Riegl em sua obra de 1903, estabelecendo toda a sua teoria sobre preservação exatamente sobre esse conceito. Para ele, a razão primordial de preservação de um determinado bem se relacionava diretamente com seu valor característico, *conferido pela sociedade de cada época*. Assim, ele estabelece uma série desses valores sobre os quais as sociedades estabeleceriam sua própria graduação e que resumimos aqui:

- O valor de antiguidade: é uma noção complexa em Riegl. Inicialmente se refere ao atributo apresentado pelo bem onde se percebe o ciclo de criação e destruição que caracteriza a atividade humana, gerando uma grande empatia desse bem com nossa própria vida. A complexidade reside no fato de que “o culto do valor de antiguidade opera para sua própria destruição” (RIEGL, 1987, p. 54). O autor cria uma categoria que chama de monumentos “fechados” como sendo aqueles que se preservaram da própria destruição, mantendo sua unidade formal, restando aos outros, “não

---

<sup>30</sup> “Esse é o dilema da gestão contemporânea dos patrimônios: se o patrimônio não tem um estatuto à parte, se ele se torna um valor mercantil como os outros (os bens culturais), ele perde o seu potencial simbólico. É necessário que, de alguma forma, o patrimônio se encontre excluído dos valores de mercado para salvar seu próprio valor simbólico.” (JEUDY, 2003, p. 29).



fechados”, o valor de antiguidade posto que se modificaram, mas continuam associados ao tempo que passou no imaginário coletivo<sup>31</sup>;

- O valor histórico refere-se àquilo que remete a uma existência passada e finda, constituindo, portanto, um elemento indispensável na cadeia evolutiva da história. Nesse caso, o monumento seria muito susceptível à falsificação. Intervir sobre ele poderia tirar-lhe o valor histórico;
- O valor rememorativo intencionado: memória intencional dos nossos antepassados, nos imposto por eles, cuja missão é não deixar nunca que o monumento deixe de ser presente;
- O valor de contemporaneidade refere-se ao interesse atual pelos nossos antepassados de diferentes épocas; ele ultrapassa o valor histórico e ressalta a empatia que a contemporaneidade tem com o monumento;
- O valor instrumental está ligado ao valor de uso do monumento;
- O valor artístico: é um valor subjetivo que qualifica especialmente um monumento histórico além de sua função rememorativa;
- O valor artístico de novidade: refere-se àquelas obras que se mantiveram “fechadas” com relação à deterioração, mantendo seu valor artístico elementar de unidade formal e seu “frescor”, por assim dizer, aos nossos olhos;
- O valor artístico relativo: refere-se à qualidade expressiva do homem de cada época, ao qual o homem moderno não teria acesso a não ser pela própria via da arte. É claro que este é também um valor relativo que depende da sociedade de cada época.

A abordagem de Riegl é extremamente importante por explicar muitas das ações que fazemos com relação ao antigo. Por exemplo, quando se reconhece o valor artístico, paradoxalmente se reconhece a importância do pré-existente da ação humana, dos nossos antepassados como um valor. Isto explicaria porque, a partir daí, as diferentes subjetividades (que poderiam excluir este ou aquele monumento intencionado – e efetivamente o fizeram em vários momentos da história<sup>32</sup>) passam a preservar mesmo aqueles monumentos que não passassem pelo gosto da época. O autor nos mostra também que o início da preservação consciente moderna começa com a Renascença europeia, com seu despertar para os monumentos clássicos. Os renascentistas privilegiavam o clássico,

---

<sup>31</sup> O valor de antiguidade não inclui as destruições violentas ou acidentais, mas apenas a deterioração.

<sup>32</sup> Como recentemente assistimos com as implosões dos budas gigantes pelos talibãs.

estabelecendo, portanto, um critério subjetivo na preservação (aí se diferem da preservação moderna), mas reconheciam os testemunhos independentemente de seu valor artístico (e aí se aproximam da preservação moderna). Do ponto de vista moderno, rechaça-se a subdivisão dos monumentos não intencionados em históricos e artísticos, mas a renascença justificava essa divisão e talvez isto explique o porquê da influência da tradição na teoria brandiana de restauração quanto ao privilégio da instância estética sobre a instância histórica. Já o século XIX valorizou o aspecto histórico do pequeno, criou sua proteção legal e passou a entender que cada manifestação artística tinha seus cânones próprios que justificavam o seu valor artístico, não referenciado ou independente da época de quem o protegia. Várias outras contraposições entre os valores rieglianos podem ser evocadas no sentido de clarear alguns conceitos:

- O valor de antiguidade é um valor sensível em contraposição ao valor histórico, este mais intelectual;
- O valor histórico se antagoniza com o valor de antiguidade por considerar que a deterioração do passado é aceitável, mas a do futuro, não. Quanto maior é o valor de antiguidade, menor é o valor histórico<sup>33</sup>;
- O valor de antiguidade não consegue fazer com que o valor rememorativo se exerça em plenitude;
- Não existe um valor artístico absoluto, ele é sempre relativo à contemporaneidade;
- A função do valor de antiguidade é evitar a deterioração precoce, a função do valor histórico é proteger o documento;
- Entre os valores de antiguidade e os valores das sociedades atuais (contemporaneidade, novidade) estão todos os outros valores;
- O valor de contemporaneidade é a capacidade do monumento de satisfazer estética ou simbolicamente as demandas do homem contemporâneo. Para isto, portanto, o monumento nem precisaria ter outros valores (histórico, de antiguidade, etc.), mas, se tiver, deve possuir qualidades com as quais o homem contemporâneo tenha empatia;

---

<sup>33</sup> “O valor de antiguidade mais forte se vê obrigado a retroceder ante ao histórico como valor mais puro e de certo modo mais apreciável objetivamente e que, por isso, se impõe de um modo mais firme e que pode intensificar-se até cegar a sufocar o valor de antiguidade, sobretudo nos casos em que se trata de monumentos intencionados.” (RIEGL, 1987, p. 62).

- Quando há valor de antiguidade não há valor instrumental<sup>34</sup>, mas o valor de antiguidade precisa ter um mínimo de valor instrumental para se exercer;
- Nas obras utilizáveis, o valor histórico se junta ao valor instrumental, nas obras não utilizáveis prevalece o valor de antiguidade, aparecendo o conflito entre os dois valores naquelas obras que se encontram na linha divisória. O valor histórico, portanto, se adapta mais facilmente às exigências do valor instrumental;
- Dado aos processos naturais de deterioração, nenhum monumento antigo pode satisfazer completamente o valor de novidade (perfeito acabado), daí, a oposição frontal entre os valores de antiguidade e o de novidade, o que seria inclusive o cerne da problemática preservacionista atual;
- O valor de novidade é muitas vezes usado para atingir o gosto das grandes massas, enquanto as elites se preocupariam também com o valor histórico e o valor artístico relativo;
- O conflito fundamental da preservação estaria entre os postulados da originalidade de estilo (valor histórico) e de unidade de estilo (valor de novidade). O valor histórico se uniria ao valor de antiguidade para demolir a idéia de unidade de estilo;
- Se a obra possui valor artístico relativo, ela enseja uma restauração, daí se opondo ao valor de antiguidade; quando não se reconhece o valor artístico relativo da obra não há conflito com o valor de antiguidade.

Uma visão de cem anos depois, como a de Norma Lacerda (LACERDA, 2002), trabalha sobre a questão, levantando outras formas de valor, mais ligados à nossa condição contemporânea:

- Valor econômico: na sociedade capitalista, se funda sobre o valor monetário atribuído aos bens, grande parte das vezes associado às suas possibilidades de uso ou especulativo;
- Valor artístico: baseado em Riegl, ele é entendido como valor relativo e como tal, dentro de um ponto de vista especulativo, seu valor pode aumentar com o tempo;
- Valor de antiguidade: também baseado em Riegl, pode apresentar um forte apelo econômico em função de sua carga simbólica;

---

<sup>34</sup> A exploração turística de nossos dias pode nos levar a questionar esta separação entre valor de uso e valor de antiguidade.

- Valor histórico: reside na sua singularidade temporal irrepitível e é função da importância coletiva dessa singularidade e de seu estado de conservação;
- Valor cognitivo: como instrumento de valor pedagógico ou de conhecimento, esse valor suporta valor econômico como no caso do turismo;
- Valor cultural: ligado à importância simbólica, movimenta grandes recursos no setor terciário e se fundamenta na necessidade de identidade social, essa de difícil apreensão pela economia;
- Valor de opção: aquele que representa a opção de benefícios futuros e cuja face perversa pode ser a sua reserva como possibilidade de especulação;
- Valor de existência: fundamenta-se na singularidade e na irreversibilidade, bens que valem pela sua existência, seja uma reserva ambiental ou um quadro célebre.

---

APONTAMENTO 4.9: Pela discussão de valores que se estabelece em Riegl, é possível depreender que também não há um único modo de preservar e, conseqüentemente, também não há um único modo de intervir nos bens patrimoniais.

---

Essa abordagem nos mostra uma mistura entre economia e valores culturais, levantando a possibilidade de uma forte presença da questão econômica na seleção de bens a preservar e no uso e estratégias de preservação a eles relacionada.

O processo seletivo dos bens a preservar está profundamente atrelado à questão do seu valor, portanto. Como vimos, esses valores são transmitidos especialmente pelo seu reconhecimento simbólico coletivo (marca de “identidade cultural”, *highlights* de uma civilização), grande parte das vezes tutelados em sua escolha por vontades políticas e de poder (estado, intelectuais) ou, mais modernamente, pelo seu valor econômico<sup>35</sup>. Através desses exemplos, podemos depreender que *os valores não estão apenas no objeto, mas na compreensão que as sociedades fazem sobre ele*. Essa compreensão se sobrepõe, portanto àquela de que o próprio teria uma “verdade” imanente, a qual deveria ser preservada. Isso é reconhecido pelas próprias cartas internacionais<sup>36</sup> e depende de uma gama de fatores diversos, como vimos neste e no capítulo anterior.

---

<sup>35</sup> Segundo MILET, 1988, dois temas são recorrentes na UNESCO: o nacionalismo e a inserção do patrimônio na lógica da mercadoria. O Patrimônio começa a aparecer nos planos nacionais do desenvolvimento econômico.

<sup>36</sup> A Carta de Cracóvia, de 2000, define patrimônio como: “um complexo de obras humanas nas quais uma comunidade reconhece seus valores particulares e específicos com os quais se identificam. A identificação e

Na discussão de valores, Viñas acrescenta alguns conceitos importantes que se relacionam com as funções e as expectativas sociais<sup>37</sup> que contribuem para valorizar determinados bens em detrimento de outros. O valor funcional<sup>38</sup> se associa ao bem naquilo que ele deve representar para o público a que se destina, dentro das expectativas sociais de cada comunidade. É importante ressaltar como essa concepção retorna ao debate entre os modos *impróprio* e *próprio* do ser e à dissolução neste naquele, à qual retornaremos ao final deste capítulo e novamente marcada no item seguinte quando se discute a ideologia.

## 5.2.A QUESTÃO DA IDEOLOGIA

No seu manual de introdução à filosofia, Marilena Chauí procura transmitir o conceito de ideologia:

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que podem sentir e como devem sentir (CHAUÍ, 1995, p. 113).

É interessante cotejarmos esse conceito com o de cultura, conforme visto pelos antropólogos, por exemplo, como de E. B. Tylor:

Cultura ou civilização, em seu sentido etnográfico amplo, é um todo complexo que abrange conhecimento, crença, arte, princípios morais, leis, costumes e quaisquer outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade (TYLOR, 2002, p. 1)

e Kroeber e Parsons:

Achamos conveniente definir o conceito de cultura de forma mais restrita do que a sua tradição antropológica norte-americana tem feito, restringindo sua referência a um conteúdo

---

especificação do patrimônio é portanto um processo relacionado com a eleição de valores.” (VIÑAS, 2003, p. 151).

<sup>37</sup> “A idéia de *horizonte de expectativas* foi elaborada por Karl Mannheim e empregada por Popper e descreve a capacidade do receptor de uma comunicação para receber certas mensagens: há coisas que o receptor espera e coisas que não espera (e coisas que sequer poderia chegar a compreender)”. (VIÑAS, 2003, p. 155).

<sup>38</sup> “Definitivamente um objeto pode cumprir diversas funções para diversas pessoas e as funções simbólica e historiográfica são algumas delas. Estas funções são determinadas pelo sujeito, mas os sujeitos não são *o* sujeito. A subjetividade que se fala aqui é definitivamente *intersubjetividade*: os valores são fruto de um acordo tácito entre-sujeitos para quem cada objeto significa algo .” (VIÑAS, 2003, p. 154).

transmitido e criado e a padrões de valores, idéias e outros sistemas simbólicos significativos como fatores na formação do comportamento humano e dos produtos desse comportamento. Por outro lado sugerimos que o termo sociedade – ou, de forma mais geral, sistema social – seja usado para designar o sistema relativo específico de interação entre indivíduos e coletividades (KROEBER, A. L.; PARSONS, Talcott. *The Concept of Culture and of Social System*. American Sociological Review. V. 23, p. 583, 1958 conf. KUPER, 2002).

Como podemos notar os conceitos de cultura e ideologia são convergentes e às vezes, até mesmo indiferenciados ou com diferenças bastante sutis, estas últimas ocorrendo com mais força em função do recorte do extrato social, se sobre as comunidades ou se sobre a sociedade como um todo. Tal convergência parece apontar que a ideologia é força atuante na cultura e nos seus padrões, sendo impossível falar de uma sem considerar a outra. Portanto, é impossível, a nosso ver, pensar em preservação de patrimônio coletivo sem considerar a influência ideológica na escolha dos bens a serem preservados ou quanto ao ideário da preservação. Da mesma forma, como vimos anteriormente, os pensadores da historiografia contemporânea também são unânimes em mostrar como o relato histórico se faz sob a influência dos valores dominantes e até mesmo sob a égide do poder daquele momento.

Tais antecedentes talvez expliquem porque a preservação do patrimônio coletivo, desde que surgiu como atividade deliberada esteve associada ao exercício do poder ou, em menor escala, à sua contraparte, a resistência.

Se o poder nas civilizações antigas se associava ao poderio militar que subjogava, esmagava e substituía culturas (ou se alimentava das culturas dos vencidos como fizeram os romanos com relação aos gregos), o mundo moderno viu surgir o poderio econômico baseado na separação de classes sociais<sup>39</sup>.

A esta altura do desenvolvimento de nosso trabalho, vale a pena exemplificar essas questões através da prática preservacionista no Brasil, onde elas surgem com muita evidência. Assim, para investigar a idéia de preservação do patrimônio coletivo no país,

---

<sup>39</sup> Sob um aspecto, o grupo dominante simplesmente impõe suas próprias características e ideais como normas definidoras e taxa qualquer um que seja diferente como fora do padrão. Sob outro aspecto, essas minorias constituem grupos autenticamente diferentes do ponto de vista de seus próprios membros. Eles são o que são porque cada grupo tem sua própria cultura. O grupo dominante os oprime negando igualdade – ou equivalência – aos valores e símbolos de suas culturas. Ele se recusa a reconhecer suas diferenças, ou as desvalorizam (KUPER, 2002, p. 296).

inicialmente, três recortes devem ser feitos. O primeiro deles é que vivemos em uma sociedade capitalista, com valores ligados a uma ideologia do capital e que isto influencia sobremaneira a forma com que nossa sociedade lida com a preservação de seu patrimônio. Mesmo os órgãos governamentais que são responsáveis pelo nosso patrimônio histórico e artístico trabalham, no seu cotidiano, com as pressões do poder econômico e com as limitações de recursos. Um segundo recorte diz respeito à formação da nação brasileira e da sua herança colonial, extremamente desigual e sujeita a uma liderança das elites que, em grande parte de sua história, exerceu o poder de forma quase absoluta e paternalista. O terceiro recorte, que nos situa no tempo atual, aponta para um momento político onde se travam as batalhas para uma maior inclusão social e melhor distribuição de renda, lutas estas que começam a alterar o quadro e os valores ligados à idéia de preservação do patrimônio coletivo no Brasil.

Como já o observaram diversos autores, a história da preservação no Brasil esteve ligada a uma idéia de projeto de nação e construção de uma identidade nacional, especialmente sob a ditadura Vargas (MILET, 1988) ou na especulação sobre a identidade cultural dos brasileiros comandada pela idéia de antropofagia cultural dos modernistas de 1922<sup>40</sup>. Por outro lado, o poder econômico também deu as direções quanto ao quê preservar, destruindo aquilo que lhe convinha (caso das transformações urbanas do centro do Rio de Janeiro, por exemplo) e deixando sobreviver aqueles bens que, ou não lhe impunham restrições, ou que poderiam, mais modernamente, serem assimilados como mercadoria (por exemplo, com a espetacularização de cenários históricos à custa da população residente, para incentivar fluxos turísticos)<sup>41</sup>. De qualquer modo, pelo exposto, a idéia de preservação no Brasil sempre esteve ligada aos grupos dominantes, sejam eles as elites de poder, as intelectuais ou as econômicas. Com este berço, não poderia, portanto, ser outra a nossa concepção de cultura senão aquela que privilegia a idéia de *cultura como*

---

<sup>40</sup> Como nos mostra CARDOSO, 2004, “*preservar pressupõe um projeto de presente*”, tendo dois grandes eixos marcado este projeto brasileiro: a Arquitetura mineira como representante do verdadeiro sentido de nacionalidade da cultura brasileira (porque ela era fruto das bandeiras paulistas e correspondia à idéia dos intelectuais - também paulistas - de antropofagia cultural) e a tradição x modernidade na base da constituição do patrimônio nacional (a estrutura autônoma de madeira de nosso casario corresponderia à plante livre de Le Corbusier, portanto legitimando a Arquitetura modernista e criando paralelos entre esta e nosso passado).

<sup>41</sup> Sobre essa diferença, nos esclarece LE GOFF: “Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas: é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma perda de memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retrô, explode sem vergonha pelos mercadores da memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem”. (LE GOFF, 1994, p. 472).

*civilização*. Sob essa égide, os bens protegidos passam a ser aqueles que se distinguem pela sua excepcionalidade e excelência, sejam eles bens isolados ou as cidades de apogeu de riqueza ligadas ao projeto de nação, como as cidades históricas ligadas ao ouro.

O cenário brasileiro contemporâneo vem apresentando uma forte crítica a essas idéias consolidadas de preservação no país. Embora essas críticas ainda não tenham se transformado em políticas públicas concretas, aqui e ali já se ensaiam ações nesse sentido como o avanço dos estudos de nosso patrimônio imaterial (especialmente quando ligado a sustentabilidade dos grupos que o guardam e produzem: os terreiros de candomblé, o queijo artesanal, por exemplo) e políticas de municipalização de patrimônio cultural sustentada pela formação de grupos e conselhos locais (como em Minas Gerais). Toda essa luta, no entanto, faz parte de uma luta maior da sociedade brasileira para garantir maior justiça social e inclusão no desenvolvimento do país. Descobre-se, hoje, que a cultura pode ser importante arma nessa luta.

Nesse sentido fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com suas roupagens identificadoras particulares e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é a condição e modo de sua participação na produção da sociedade. Esse é, a meu ver, o sentido mais profundo da cultura, “popular” ou outra (ARANTES, 1985, p. 78).

Assim é que o patrimônio coletivo deve exercer a ampliação de seu conceito a qual nos referimos anteriormente. Deve ser mais abrangente, abrigando diferentes manifestações históricas e grupos sociais, garantir a presença de bens exemplares ao lado dos excepcionais, privilegiar não apenas o bem isolado, mas também o contexto e as formas de sua sobrevivência. Deve se inserir no esforço de desenvolvimento econômico e social da nação, ser legitimado pela sociedade, democraticamente fruído e se inserir no cotidiano das populações, evitando-se sua museificação, encastelada em baús da memória<sup>42</sup>.

### 5.3. A SELEÇÃO DOS BENS A PRESERVAR

No cerne dos problemas metodológicos relacionados ao patrimônio coletivo está a questão da seleção que aparece desde o momento em que se decide o que preservar e se estende

---

<sup>42</sup> Ver também DURHAM, 1984.



sobre as formas e estratégias de preservação. Já vimos quais os valores envolvidos nos processos de seleção e a influência da ideologia e dos grupos dominantes. A partir daí, procuraremos identificar aqui algumas de suas manifestações, começando por *quem decide*. Já vimos que a decisão normalmente tem sido feita pelos grupos dominantes, mas na prática, quem são os agentes dessas decisões? O presidente, o povo, o técnico, o cliente? Quem é mais importante?

Não existe uma homogeneidade de critérios na seleção dos bens a preservar, ou pelo menos, um grande critério que tenha validade universal. Na realidade cada sociedade seleciona de um jeito, fundamentando-se nos seus próprios valores culturais, nas suas condições políticas, sociais e econômicas de momento.

Como discernir aquilo que é patrimônio ou não é, dentro da miríade de bens que se nos apresentam? Seriam aqueles que, por terem sobrevivido ao tempo, aparecem como “antiguidades”? Se assim for, tudo aquilo que sobreviveu à roda do tempo, um relógio, uma mesa, uma cadeira, se enquadram nesse critério, mas, no entanto, por si sós não são dignos do *status* de patrimônio<sup>43</sup>. São as obras de arte? Mas o que pode ser classificado como obra de arte e, dentre elas, quais são dignas de sobreviver ao tempo? São os objetos históricos? Mas, da mesma forma como as antiguidades, tudo é histórico, desde uma lasca supostamente da idade da pedra até um computador (se um deles especificamente for considerado, por exemplo, como um dos pioneiros). E qual história? A história pessoal certamente tem seus valores próprios diferentes da história social e da comunidade. Seriam então os bens culturais? Mas, também aí, uma infinidade de objetos pode se enquadrar. E, mesmo dentre eles, qual cultura? A “cultura como civilização” ou a “cultura como identidade coletiva”? De qual sub-cultura?

Nesse particular, uma forma inicial de escolha se faz na polaridade entre os diferentes entendimentos de *cultura como civilização* (ou *altacultura*, na terminologia de Viñas) e de *cultura como identidade coletiva*. Uma das primeiras qualidades associadas ao bem *altocultural* é a sua beleza. O *critério estético*, em grande parte das vezes, esteve presente

---

<sup>43</sup> “Todavia, o critério que caracteriza as *antiguidades* é volátil. Jimenez (1998) assinalou que ‘tudo, absolutamente tudo, o é [uma antiguidade] um segundo depois de seu nascimento’, mas será que o conceito ainda resulta ambíguo inclusive desde um ponto de vista menos radical? A partir de que momento se converte um edifício em uma antiguidade? E um carro? E um computador? Os períodos de tempo variam de forma substancial.” (VIÑAS, 2003, p. 25).

no processo seletivo dos bens a conservar. De uma forma ou de outra, parecia ser o critério que permitia escolher dentro de uma coleção enorme, aquilo que parecia ter a excepcionalidade necessária para distingui-lo dos demais. Esse critério tem suas raízes na idéia de cultura como civilização, segundo a qual aquilo que seria digno de preservar seriam os momentos de maior riqueza das civilizações, onde elas teriam atingido seu ápice. O belo sempre foi associado com os valores positivos da cultura e, preservá-lo seria como preservar aquilo que a cultura mais valorizava, como ela gostaria de ser vista no futuro<sup>44</sup>. De certa maneira, o critério de beleza em cada cultura e cada período histórico representava os ideais então vigentes e seu modo de se diferenciar perante outras. Não haveria, portanto, razão para perenizar aqueles objetos que a própria cultura da época não achasse dignos de si mesma. O valor estético predominante na escolha do patrimônio recente segue o mesmo fundamento psicológico das culturas passadas e é recorrente nos processos seletivos. Essa idéia encontra respaldo na reflexão que Alois Riegl faz sobre os monumentos e seus valores. Segundo o autor, os monumentos *intencionados* teriam sido os primeiros a almejavam a sobrevivência ao tempo e para tanto deveriam possuir qualidades excepcionais. Ocorre que o belo como critério seletivo tende a ser eleito pela elite dominante a qual, grande parte das vezes, desconhece a grande diversidade dos grupos que formam a sociedade mais ampla e seus entendimentos particulares de beleza.

O critério estético de seleção dos bens a preservar tende também a privilegiar a obra de arte sobre os demais objetos simbólicos. O fato de ser obra de arte, no entanto, seria o que melhor qualificaria o bem no *ranking* da preservação? O privilégio à obra de arte na preservação, a qual permeia vários teóricos da restauração, pode se contrapor ao fato de que, muitas vezes, para a população, o valor cultural e de memória são os que preponderam. É assim que, mais recentemente, ainda segundo Riegl, o monumento histórico desprovido de valor artístico teria ganhado valor. A discussão contemporânea busca incorporar, como dissemos, outros valores além da excepcionalidade (no caso, a exemplaridade) e substituir o elitismo da cultura como civilização pela cultura como manifestação do *ethos* de cada grupo, além de valorizar os aspectos simbólicos mesmo naqueles bens que não apresentem qualidade artística. Apesar disto, no entanto, a

---

<sup>44</sup> “Belo” - junto com ‘gracioso’, ‘bonito’ ou ‘sublime’, ‘maravilhoso’, ‘soberbo’ e expressões similares – é um adjetivo que usamos freqüentemente para indicar algo que nos agrada. Parece que, nesse sentido, aquilo que é belo é igual àquilo que é bom e, de fato, em diversas épocas históricas criou-se um laço estreito entre o Belo e o Bom” (ECO, 2004, p.8).

supervalorização do belo retorna atavicamente nos processos seletivos, ainda hoje, como pode se constatar, em pleno século XX na política brasileira de patrimônio<sup>45</sup>.

Ao eleger o belo como apanágio de preservação, privilegia-se a imagem sobre outros aspectos da cultura e da história, empobrecendo, portanto, a herança das gerações.

A manutenção de um determinado aspecto dessa memória, ou seja, os ambientes construídos, significa apenas, a preservação de uma parte do processo geral de construção da memória coletiva (MILET, 1988, p. 15).

Essa visão ampliada de patrimônio, é claro, tem importantes reflexos quanto aos bens arquitetônicos, tanto quanto aos atributos imateriais associados aos edifícios e lugares, quanto às tipologias preservadas. O primeiro aspecto já foi abordado em *o quê preservar*, cabe discorrer um pouco sobre o segundo.

Se o que converte em patrimônio um objeto determinado é o seu significado na sociedade, esse significado não está necessariamente associado à beleza. Pode ser, por exemplo, a casa onde nasceu uma personalidade importante para a história local ou até mesmo um lugar onde se deu um fato memorável e que, apesar de não belo, a sociedade elege para permanecer. Essas novas possibilidades de preservação que se contrapõem ao conceito exclusivo do belo tornam difíceis as respostas a perguntas como “arquitetura banal pode ser substituída?” ou “o que é arquitetura banal?” Convém lembrar que os critérios de manutenção de exemplaridades e a consciência da validade de todos e diferentes períodos históricos pode relativizar o conceito de “banal”, reforçando o aspecto subjetivo da seleção. Além disso, embora aparentemente justo o critério de que o interesse coletivo prepondera sobre o individual, esse critério faz com que se perca muito dos bens de interesse local, o singelo, o pequeno que, apesar de não serem notáveis, representariam o singular, o típico os quais, numa composição de fragmentos, poderiam conformar uma realidade do cotidiano, muitas vezes mais verdadeira que a composição alegórica que se faz a partir da preservação dos bens reconhecidos coletivamente.

---

<sup>45</sup> “Assim, ao que parece, para além da importância da natureza histórica da cidade, existe a noção de cultura em jogo que abre espaço para uma estética seletiva que elege bens e produtos do fazer social como representativos em detrimento de outros considerados pouco representativos. Daí, é conferido um novo valor (o valor simbólico e utilitário) a edifícios e a setores urbanos onde o consenso social estabelecido tem por base a valorização de uma estética plasticizada que supervaloriza o estilo da edificação ou do setor em detrimento do edifício e da própria construção da história.” (MILET, 1988, p. 107).

---

APONTAMENTO 4.10: Se nem tudo que se preserva é obra de arte ou até mesmo nem é preservado pelo seu valor histórico, mas pelo seu valor simbólico. Porque basear métodos de restauro (ou de intervenção no bem a preservar) nas suas qualidades artísticas como é a base preponderante de várias tendências contemporâneas de restauro?

---

Um segundo critério importante para a seleção dos bens a preservar é justamente aqueles que se enquadram na *construção idealizada de uma identidade* a ser perseguida. Como já vimos, grande parte das vezes o poder (ou o Estado) avoca para si a responsabilidade da construção da identidade cultural da nação. Citamos como exemplo aquele que já foi tema de várias teses e artigos<sup>46</sup>, o estabelecimento o que seria o patrimônio histórico como construção ideológica da idéia coletiva de nação brasileira pela revolução de 30 e o governo Vargas:

A política federal de preservação do patrimônio histórico e artístico se reduziu praticamente à política de preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal. O levantamento sobre a origem social do monumento tombado indica tratar-se de: a) monumento vinculado à experiência vitoriosa da etnia branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado à experiência religiosa do Estado (palácios, fortes, fóruns, etc.) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobradadas urbanas, etc.) da elite política e econômica do país. (FALCÃO conf. CHAGAS, 2003, p. 102).

Essa prática, no entanto, não se restringe ao exemplo brasileiro, é claro, tendo sido utilizada várias vezes na história como dominação cultural dos conquistadores ou como imposição dos valores da elite dominante. Novamente, no caso brasileiro, a imposição da cultura portuguesa<sup>47</sup> na consolidação de nossa identidade, tentando sistematicamente diminuir a presença do negro ou do índio no quadro de nossa formação.

A questão do reconhecimento da obra de arte ou do bem a ser preservado tem levado, nos últimos tempos, no Brasil, a uma tentativa de democratização da seleção, cabendo aos

---

<sup>46</sup> Conforme vemos em vários autores: MILET, GONÇALVES, CASTRIOTA, SANT'ANA

<sup>47</sup> “A limitação, durante mais de sessenta anos, dos instrumentos disponíveis de acautelamento, teve como consequência produzir uma compreensão restritiva do termo ‘preservação’, que costuma ser entendido exclusivamente como tombamento. Tal situação veio reforçar a idéia de que políticas de patrimônio são intrinsecamente conservadoras e elitistas, uma vez que os critérios adotados para o tombamento terminam por privilegiar bens que referem os grupos sociais de tradição européia que, no Brasil, são aqueles identificados com as classes dominantes”.(FONSECA, 2003, p. 61).

conselhos de patrimônio<sup>48</sup> a definição dos bens a serem preservados. No entanto, a composição dos conselhos tem privilegiado, a par da representação governamental, a presença da elite intelectual em detrimento de outras representações. A presença dessas elites tem valorizado principalmente a presença de três itens: história, arte e excelência do bem, talvez pela participação maior dos profissionais da área de Arquitetura e História (principalmente os primeiros) nos debates e decisões sobre o patrimônio. Mais recentemente, com a incorporação da dimensão antropológica, a preservação também começa a ganhar novos rumos especialmente nas pesquisas sobre o patrimônio de natureza imaterial<sup>49</sup>.

Finalmente, para que o patrimônio consiga assumir a sua importância de interação social é necessário que ele seja *legitimado* coletivamente, sem o qual ele se museifica, perdendo a sua força de presença e a sua importância simbólica. Aloísio de Magalhães, que presidiu o IPHAN na década de oitenta, já dizia que “a comunidade é a maior guardiã do patrimônio” se referindo à importância da comunidade assumir a vigília e a guarda dos bens que legitimou. A partir de meados da mesma década de oitenta, o cenário no Brasil foi marcada pela luta para democratizar a idéia de patrimônio, estendendo-a as pequenas cidades<sup>50</sup> e aos grupos minoritários e, através da contribuição da antropologia, incorporando outras manifestações culturais. É importante reconhecer, que na sociedade moderna, a legitimação do saber não se faz mais apenas no aparelho do estado ou no mundo acadêmico, ela se exerce naturalmente, resultado da descrença e não identificação de vários grupos com os grandes líderes através de um movimento difuso, muito diferente

---

<sup>48</sup> A exemplo do IPHAN, os diversos serviços municipais e estaduais de patrimônio histórico e artístico têm criado conselhos mistos sociedade civil/ governo para a deliberação e seleção de bens a serem protegidos.

<sup>49</sup> FOUCAULT, 1979, denuncia a existência de um sistema de poder sutil inserido na trama da sociedade que barra e invalida o discurso e saber da massa. O papel do intelectual seria, então, o de lutar contra esse poder, não no sentido de formar a consciência (posto que a sociedade já o tem, especialmente no caso do patrimônio a proteger), mas fazendo aparecer os jogos do poder e ultrapassá-los.

<sup>50</sup> Da mesma forma que a sociedade começou a se preocupar com o meio-ambiente e com a noção de desenvolvimento sustentado, ela se sensibilizou para as questões de memória e identidade que o patrimônio cultural traz com sua permanência e, assim, diversas localidades começaram a pressionar governo e forças econômicas para a manutenção de seus exemplares históricos e artísticos importantes. Em Minas Gerais, Belo Horizonte cria seu Conselho Deliberativo Municipal de Patrimônio Histórico no final da década de oitenta e em diversos municípios mineiros começam a aparecer iniciativas de preservação. As políticas de patrimônio passam então a valorizar as iniciativas municipais e locais e até mesmo a estimulá-las. Impulso grande neste sentido é dado pela lei estadual 12.040 de 28/12/ 95 que inclui o quesito Patrimônio Cultural nos critérios para o repasse da parcela do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) devida aos municípios. O conjunto dessas circunstâncias fez com que o número de imóveis tombados no nível municipal em Minas Gerais saltasse de um número próximo de uma dezena em 1996 para cerca de 1100 no ano de 1999, envolvendo duzentos e cinquenta dos oitocentos e cinquenta e três municípios do Estado, além de cento e sessenta e quatro conselhos funcionando no exercício 1998/99.

da sociedade orgânica de tempos anteriores<sup>51</sup>. Dentro dessa dinâmica nova, outro critério importante para o acolhimento social do saber é a afinidade desse saber com os costumes, a preeminência da forma narrativa na formulação do saber tradicional, valorizando a multiplicidade de consensos, importando diretamente no patrimônio coletivo e na sua seleção. Criticam-se os valores universais, fazendo com que critérios generalistas já não sejam mais absorvidos unânime e acriticamente pela sociedade que deve respaldar o bem cultural<sup>52</sup>. A sociedade reclama, portanto, com mais intensidade hoje, a sua participação nos processos decisórios tanto da eleição dos bens a serem tombados quanto nas estratégias para sua preservação, incorporando também o princípio da sua *proximidade* com o bem protegido. Esta participação “popular”<sup>53</sup> não apenas areja o quadro da prática preservacionista, mas também se aproxima do seu sentido maior que é a interação com a sociedade<sup>54</sup>.

Uma concepção contemporânea de preservação, portanto, pressupõe diferentes critérios para sua efetividade. Não cabe mais considerar apenas o artístico, posto que, nesta nova idéia, muitos bens a serem preservados não possuem esse atributo. Não cabe mais considerar o artístico desvinculado da sociedade, pois, assim, ele não se legitima como patrimônio coletivo. Não cabe mais considerar apenas o histórico, especialmente se essa história for apenas a história das elites. Não cabe o congelamento do documento histórico se a sociedade não se apropriar e usar esse bem para a formação de sua identidade coletiva e o exercício de sua cidadania. Não cabe privilegiar a cultura se a ela não incorporarmos o lastro histórico, a *sustentabilidade* e o entendimento de seu caráter dinâmico.

---

<sup>51</sup> LYOTARD, 1986.

<sup>52</sup> “Por outro lado, essa abertura no processo de produção dos patrimônios culturais apresenta novos problemas para uma prática de caráter essencialmente seletivo, e que tem sido restrita a especialistas. Se os critérios de atribuição de valor tornaram-se mais flexíveis, se há uma maior preocupação com a dimensão ‘política’ dessa prática social, o que significa a participação de novos atores e um permanente questionamento dos critérios adotados, há estudiosos que alertam para o perigo de banalização no pressuposto de que tudo pode tornar-se patrimônio (CHASTEL e BABELON, 1980, p. 5-32). Cabe, então, a pergunta: banalização ou dessacralização, como consideram outros estudiosos, que vêm nesse movimento uma orientação democratizante” (FONSECA, 2003, p. 71).

<sup>53</sup> Nas cidades “históricas” mineiras, grande parte das vezes, “o acesso à cultura se faz de uma forma não museológica, afinal os objetos culturais participam do cotidiano e das festas da população. O espaço urbano o território de manifestação e fruição dessa cultura se superpõem” (CARSALADE, 2000, p. 476).

<sup>54</sup> “Segundo Walter Benjamim (1985, p.224), ‘articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo’. É na vida e no uso social do bem cultural que reside o sentido de preservação. A assunção do perigo do uso social do bem preservado implica a possibilidade de ele ser utilizado como referência da memória, ou como recurso de educação, de conhecimento, de transformação, de sobrevivência, de lazer por determinadas coletividades”. (CHAGAS, 2003, p. 106).

A questão da classificação de um objeto como patrimônio ou não parece estar ligada a uma suposta imanência do próprio objeto, impregnando-o de uma função totêmica, como se ele, por ele, fosse o catalisador das comunidades, o gerador das identidades. Também neste aspecto é colocar carga demais sobre o objeto. Na realidade, não é ele que gera as identidades, apenas as simboliza, representa valores anteriormente gerados que se agregam em torno daquilo que podemos chamar “identidades”<sup>55</sup>.

Dessa discussão fica claro que o “ser” patrimônio não está no caráter imanente do objeto, mas sim em uma outra forma de relação que passa também pela pessoa, comunidade ou sociedade, portanto pelo sujeito, que lhe confere tal grau. E quem é esse sujeito? Também esse sujeito tem caráter mutante, dependendo do grupo social, do tempo histórico e dos valores que lhes são inerentes. Alguns teóricos, a partir dessa constatação, tendem a estabelecer que a característica comum dos objetos-patrimônio é o significado que eles trazem consigo, ou seja, *seu caráter simbólico*<sup>56</sup>, são, antes que objetos memoráveis, objetos rememoradores (VIÑAS, 2003, p. 55).

De qualquer maneira, também não é o sujeito que, independentemente do objeto cria seus significados. Para Viñas, “a patrimonialidade não provém dos objetos, mas dos sujeitos: pode definir-se como uma energia não-física que o sujeito irradia sobre um objeto e que este reflete.” (VIÑAS, 2003, p. 152). No nosso entendimento – e segundo nosso método de análise – isto também não é verdade, pois aqui se coloca toda a responsabilidade sobre o sujeito. Parece-nos, antes, que a posição de patrimônio está na interação entre sujeito e objeto, no acontecimento, no fenômeno, pois se objetos específicos refletem a intenção do sujeito, de alguma forma eles têm em si certas propriedades (espaciais, históricas, artísticas) que lhe conferem esse poder. Há nisso um correlato importante com o

---

<sup>55</sup> “[...] é necessário que estes objetos [que formam o patrimônio] sejam reconhecidos como representantes de um mundo que: 1) não é inteiramente nosso mundo cotidiano e 2) que aparece todavia dotado de um valor para nós. Ademais este reconhecimento deve fazer-se por muitos; é um ato social. O mesmo acontece se um indivíduo realiza este reconhecimento totalmente só e primeiramente: é necessário que outros membros da comunidade lhe sigam e cheguem a um acordo comum de colocar esses objetos fora do mundo cotidiano e considera-los como bem comum.” (VIÑAS, 2003, p. 47).

<sup>56</sup> “Ballart, por sua parte falou do significado do objeto e também diretamente de seu simbolismo: ‘os objetos do passado [...] podem acumular níveis de significados diferentes [...]. Quando o tempo passa, [os objetos patrimoniais] se vão associando de forma quase imperceptíveis a elementos de significados novos com os quais já não se pode dizer que existia uma relação de caráter intrínseco. A nova constelação de significados com os quais o objeto mantém uma relação têm então um caráter simbólico [...] o símbolo que agora nos interessa é uma entidade sensível, um objeto do passado que se toma como representação de outro objeto, de umas ideais ou de uns fatos, com base em algum tipo de analogia que pode chegar-se a perceber; o porque se estabelece uma nova relação de caráter convencional ou arbitrário (Ballart, 1977).” (VIÑAS, 2003, p. 43).

entendimento hermenêutico sobre o objeto histórico. Segundo Gadamer, “o verdadeiro objeto histórico não é um objeto, mas a unidade de um de outro, uma relação formada tanto pela realidade da história, quanto pela realidade do compreender histórico” (GADAMER, 2004, p. 396). O significado, portanto está na relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto e a compreensão hermenêutica está na consciência dessa reciprocidade<sup>57</sup>.

---

APONTAMENTO 4.11: A investigação sobre o ato de intervir no patrimônio, portanto, deve ser feita nas três pontas. A primeira sobre o objeto: até onde manter as suas características que permitem esse “espelhamento” do significado; no sujeito: quais os atributos da época que ensinaram que o objeto seja patrimônio; na relação: como o sujeito utiliza o objeto em um espectro amplo.

---

## 6. Os “usos” do Patrimônio

Uma reflexão adicional sobre a questão do patrimônio se faz necessária por estar intimamente ligada à sua relação com as sociedades e a cultura, mostrando, inclusive a sua susceptibilidade ao “*falatório*” e ao modo como o fruímos. Vejamos, portanto, como o patrimônio vem sendo “usado” pela política e pela economia.

### 6.1. O USO POLÍTICO DO PATRIMÔNIO

Uma das formas mais “tradicionais” dessa forma de uso do patrimônio é quando o projeto político usa as próprias referências culturais<sup>58</sup> para construção de seu pensamento hegemônico porque sabe sobre a importância do simbólico como o princípio do poder. A

---

<sup>57</sup> “Na verdade, jamais existirá um leitor ante o qual se encontre simplesmente aberto o grande livro da história do mundo, assim como não há um leitor que tome um texto e simplesmente leia o que está nele. Em toda leitura tem lugar uma aplicação, e aquele que lê um texto se encontra, também ele, dentro do sentido que percebe. Ele próprio pertence ao texto que compreende. E sempre há de ocorrer que a linha de sentido que vai se mostrando a ele ao longo da leitura de um texto acabe abruptamente numa indeterminação aberta. O leitor pode e até precisa reconhecer que as gerações vindouras compreenderão de uma forma diferente o que leu nesse texto. E o que vale para cada leitor vale também para o historiador. [...] Assim, fica claro o sentido da aplicação que já está de antemão em toda forma de compreensão. A aplicação não é o emprego posterior de algo universal, compreendido primeiro em si mesmo, e depois aplicado a um caso concreto. É, antes, a verdadeira compreensão do próprio universal que todo texto representa par nós. A compreensão é uma forma de efeito, e se sabe a si mesma como tal efeito”. (GADAMER, 2004, p. 445-446).

<sup>58</sup> “A ‘memória nacional’, assim, construção ideológica de uma classe, torna-se memória coletiva de toda uma sociedade, através da imposição de representações, que não passa de mecanismos sofisticados de dominação social” (MILET, 1988, p. 188).



Cultura – considerando também a sua manifestação patrimonial - é usada na reprodução do modelo sócio-econômico consagrado pela ideologia dominante. Em contrapartida, no entanto, ela é também utilizada na luta de classes e como forma de inserção política e econômica. Assistimos, hoje e nem só no Brasil, a um reforço das identidades locais como estratégia de resistência e valorização individual. As populações se reúnem, como há muito não se via, em torno de seus valores coletivos, exigindo do poder público ações de preservação de seu patrimônio cultural e recursos para a manutenção de suas manifestações únicas<sup>59</sup>.

Não há, portanto, como desvincular a questão política da questão patrimonial e a tentativa de desenvolver uma teoria pura que não se “contaminasse” pelo vetor político nas suas práticas - e mesmo nas suas estratégias de intervenção - nos parece uma utopia, portanto sem respaldo na realidade. Muitos tombamentos e destombamentos são decretados por motivos políticos e até mesmo muitos intervenções são autorizadas, às vezes, passando ao largo de critérios técnicos, em função de arranjos também políticos<sup>60</sup>.

## 6.2.O USO ECONÔMICO DO PATRIMÔNIO

Uma das características mais fortes da contemporaneidade é a hegemonia do capital. Com a queda dos principais blocos socialistas e a instituição do chamado “pensamento único” (TOURRAINE, 1999), o mercado globalizado tem se firmado e as barreiras ao livre trânsito internacional do capital têm ficado cada vez mais tênues.

Pelo viés do poderio econômico, o patrimônio cultural é muitas vezes utilizado como mercadoria, submetendo as intervenções nele realizadas ao gosto do mercado e aos interesses dos empreendedores<sup>61</sup>. Ocorre que, na prática, o mercado tem uma tendência

---

<sup>59</sup> Só para citar alguns exemplos mais próximos de nós em Minas Gerais: a reivindicação das cidades para a manutenção de seus centros históricos, a valorização de sua culinária diferenciada (como acontece com o queijo do Serro como, de resto, com toda a culinária mineira) a revalorização das bandas, as reações contra as mudanças de uso em equipamentos culturais, o carinho com figuras emblemáticas dos diversos locais.

<sup>60</sup> Face à pressão de grupos imobiliários insatisfeitos com o tombamento em massa de vários imóveis em áreas nobres de Belo Horizonte, em 1984, pressionaram o Conselho e os órgãos técnicos da Prefeitura no sentido de admitir uma nova forma de tombamento (apenas de fachada) e a construção de altas torres por detrás.

<sup>61</sup> No Brasil é também célebre o caso do Pelourinho: “[...] mas, o que pesou, aparentemente de modo decisivo, na permanência dessa forma de gestão pública centralizada, foi a possibilidade de controlar e

muito grande em direção à redução<sup>62</sup>, banalização e ao esvaziamento dos conteúdos simbólicos, muitas vezes substituídos por outros de interesse de *marketing*<sup>63</sup>. A face perversa dessa ação é a transformação de centros históricos, em várias partes do globo, em meros cenários, com um vago ar de nostalgia, adaptados para fluxos turísticos, “restaurados” segundo critérios discutíveis, muitas vezes desprezando-se a matéria histórica e a riqueza das morfologias urbanas para atingir a um suposto gosto internacional<sup>64</sup>. O conceito de realidade e a preocupação com a “verdade” histórica são relativizados em função de interesses imediatistas. Num mundo virtual e seletivo, fabricado pelo poder e pela mídia, o que é o real?<sup>65</sup>. A espetacularização passa a ser a palavra de ordem e contamina não só o patrimônio, mas também outras manifestações culturais. A ficção e os recursos computacionais conseguem manipular o passado e passá-lo ao grande público de uma maneira romantizada, maquiada conforme o suposto gosto popular, distorcendo o significado e as pesquisas mais sérias e críticas que se faz a esse respeito. Exemplos disso nós encontramos em produções cinematográficas recentes como “A Vida é Bela” e “Gladiador”, este último inclusive criando cenários e supostas “verdades” históricas<sup>66</sup>. Assim, o passado passa a ser até mesmo “fabricado”<sup>67</sup> em alguns

---

manter a área recuperada como uma espécie de ‘out-door’ permanente da administração estadual e uma ‘sala de visitas’ sempre arrumada para o turista. Para que funcione, o Pelourinho tem que ser pintado constantemente e se parecer o tempo todo com uma fotografia. Tem de ser um hiper Pelourinho, sempre novo em folha e isento das marcas de suas próprias contradições, a fim de cumprir essa função midiática e múltipla de signo da baianidade, ícone do turismo e do lazer e de símbolo do consenso e bom governo” (SANT’ANA, 2003, p.52).

<sup>62</sup> Valorização simbólica leva a uma valorização monetária e a mídia também ajuda muito na valorização simbólica. Uma das suas estratégias é a redução da diversidade e a concentração de valores em ícones especialmente selecionados (Romários, Ronaldinhos, Bunchens, etc.). A produção de grandes ícones esvazia o processo mais diversificado e a reflexão mais profunda.

<sup>63</sup> Para Teixeira Coelho, 1985, p. 11: a reificação (ou transformação em coisa: a coisificação) e a alienação geram uma cultura simplificada para ser mais acessível à população sem acesso à educação, causando, portanto, um empobrecimento da cultura para facilitar seu consumo. Seriam, então, fatores para cultura de massa: o empobrecimento (ou reinterpretção) de temas eruditos e a sua divulgação por instrumentos de comunicação de massa.

<sup>64</sup> Magnavita critica as cores usadas no Pelourinho, de forte impacto midiático, mas sem referência nos tons pastéis que efetivamente eram seu colorido original e Van Holthe, na sua dissertação de mestrado, lamenta o uso dos pátios e quintais do pelourinho, sem as suas subdivisões características, usados hoje como ante-salas e locais de acontecimento, uma inversão quanto à sua função morfológica original e de apoio às residências.

<sup>65</sup> HUYSEN lança o conceito de “*erlebnisgesellschaft*” (apud. Gerhard Schulze), literalmente “sociedade da experiência” que “refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente de o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa” (HUYSEN, 2000, p. 39).

<sup>66</sup> O Anfiteatro Flaviano, por exemplo, é chamado pelos personagens de “Coliseu”, embora essa denominação só tenha aparecido muito tempo depois; a trama de amores e acontecimentos é bastante fantástica, mas assimilada como verdadeira pelo grande público.

<sup>67</sup> HUYSEN, 2000 cita o caso do “Aeroblu”, grupo de jazz que nunca existiu e que teria sido “fabricado” pela mídia, inclusive com registros históricos criados para aumentar a “ilusão” de sua existência.

casos e, em outros, a indústria cultural determina inclusive qual deve ser a tônica do trabalho do artista contratado pelos produtores.

A espetacularização e a adaptação das realidades locais a um gosto internacional têm levado, ainda, a dois problemas graves: a gentrificação e a homogeneização dos lugares, segundo padrões supostamente aceitos e palatáveis ao turista internacional<sup>68</sup>. Um reforço do potencial de significados associados ao bem histórico e uma perspectiva crítica de sua fruição seriam importantes funções do Patrimônio. Uma valorização do lastro do real em contraposição a essa tendência resgataria inclusive a função dos museus (grande parte deles hoje vazios e trabalhados mais como locais de consumo e entretenimento do que de reflexão profunda sobre a história) e dos centros históricos (como lugar de habitação e trabalho da população local e não apenas *shopping-centers* temáticos que soem ocorrer nos processos de revitalização urbana).

## 7. Definição das “coisas-patrimônio” em face da fenomenologia

Toda essa investigação que até aqui realizamos quanto ao patrimônio nos serve de base para melhor entendê-lo dentro de uma chave fenomenológica. De certo modo ela também nos mostra a dificuldade de utilização de métodos positivistas ou idealistas para a sua compreensão e, em contraposição, para as possibilidades que abre a abordagem fenomenológica. Afinal, a indeterminação da cultura e da história e a abertura infinita da arte apontam para a questão das relações entre ser e mundo. Assim sendo, existe um *modo* “patrimônio” como existencial? Há um *modo* patrimônio de existir?

Conforme já investigamos no Capítulo 1, para a fenomenologia, nossa existência se dá em um mundo pré-estruturado. Vivemos, como já nos mostrou Heidegger, “sobre a terra e sob o céu”, ou seja, em um intervalo espacial determinado e formado pelas coisas que nos vêm

---

<sup>68</sup> “A corrente mais conservadora, pós-modernista tardia ou neoculturalista, radicaliza a preocupação pós-moderna com as culturas preexistentes e preconiza a petrificação ou o pastiche do espaço urbano, principalmente de centros históricos, provocando tanto uma museificação e patrimonialização quanto o surgimento da cidade-parque-temático e da disneylandização urbana (SORKIN, 1992), exemplos típicos da cidade-espetáculo. A corrente dita progressista, neomodernista, retoma alguns princípios modernistas – sem a mesma preocupação social ou utopia dos primeiros modernos –, principalmente a idéia de Tabula Rasa e faz a apologia da grande escala (XL) e dos espaços urbanos caóticos, geralmente periféricos ou de cidades da periferia mundial: junkspaces, cidades genéricas, cidades-shoppings ou espaços terminais do capitalismo selvagem, que também são mostrados de uma forma totalmente espetacular” (JACQUES, 2003, p. 33).

ao encontro e pela nossa “postura” existencial: vivemos em uma paisagem habitada<sup>69</sup>. Essa paisagem habitada é formada por campos de relações entre as coisas, contextos que recolhem significados e se apresentam a nós como o lugar onde a vida acontece. Para Christian Norberg-Schulz, este “reunir” dos espaços construídos pelo homem é tarefa da Arquitetura e é através dela que se constituem, inclusive, os espaços considerados “sagrados”. Essa “sacralidade” que é a característica básica dos lugares especiais construídos pelo homem, que o ajuda a ordenar o mundo e que recebe significados especiais é, portanto, a primeira chave para o entendimento do *modo* patrimônio. Ele nos ajuda, pela sua presença e permanência, a criar um cosmo ordenado dentro de um caos sem ordem, um terreno existencial firme onde assentar o pé; um “centro” reconhecido que extrai a sua centralidade do fato de ser um ponto de referência de um mundo circundante; uma sensação de “estar em casa” (pertencimento); a qualificação especial de um lugar dentro da percepção do espaço extenso, um centro como partida de uma ordenação possível do mundo (lugar de onde saio para todos os caminhos, lugar onde me situo). *O lugar criado pelo patrimônio, pela sua presença no espaço (que se refere ao modo próprio) e pelo lastro histórico que traz consigo (que se refere também ao modo impróprio), permite que o ser lançado ao mundo o ordene, se identificando e se orientando.*

---

APONTAMENTO 4.12: Talvez por isso, porque é antes de tudo uma referência, o patrimônio suporte diferentes usos desde que conserve sua importância referencial como “centro”, caminho como história e sua apreensão existencial como lugar. *O que permanece é o significado, não necessariamente a matéria.*

---

Por sua vez, o caráter histórico impregnado no encontro que realizamos com o bem patrimonial é revelador e materializador da nossa própria existencialidade histórica e de nosso entendimento histórico – ambos formadores da nossa consciência histórica – e que funcionam como um lastro fenomenológico que cria as nossas raízes no presente. É, portanto, também nesse sentido, uma abertura e uma revelação: não só é um lugar sagrado, mas também *momento* sagrado onde se condensam significados.

---

<sup>69</sup> “Os edificios preenchem a terra do homem como paisagem habitada e, ao mesmo tempo, estabelecem a proximidade, o morar juntos sob a extensão do céu.” (HEIDEGGER citado por NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 22).

Se, pela historicidade do ser, o patrimônio é um sinal de nossa existência histórica, ele também, pela memória, traz consigo um conjunto de potenciais significados importantes para a atualidade do ser, presentificando o passado, tornando-o vivo<sup>70</sup>. Também pela sua presença até certo ponto estável e contínua na nossa vida, ele estabelece um canal de relações com nossa existência como um farol, a sinalizar sempre e de forma diferenciada e renovada, a nossa própria vida. Cabe aqui lembrar um ponto que temos marcado e que Gadamer nos coloca de maneira muito pertinente com relação a esse passado: ele é importante como *presente* e não como passado, ou seja, o culto ao passado é uma forma “perturbada” de se entender o patrimônio: “Mas para quem não somente cultiva essas recordações mas lhes presta culto, vivendo o passado como se fosse um presente, devemos afirmar que sua relação com a realidade está perturbada.” (GADAMER, 2004, p. 216)

Ao discutir a constituição fundamental da historicidade, Heidegger nos apresenta dois conceitos importantes para esclarecer as relações que se formam entre o patrimônio e as noções de *herança* e *sobrevivência*. Para o autor, a história só acontece na *de-cisão*, isto é, na *abertura* que, como vimos é uma das modalidades do exercício da *pre-sença*. No momento em que esta se *pro-jeta*, quando decide ser e estar em sentido próprio, ela se entende no seu poder-ser que a distingue de um mundo referenciado pelos outros, fortemente marcado pelo impessoal (o qual faz com que muitas vezes ela se perca no impessoal). Através da consciência do legado, que este ultrapassa vidas e que ele é instrumental, entende-se a função da herança, a qual seria então a de permitir ao ser a sua utilização no modo próprio<sup>71</sup>. A um só tempo, portanto, Heidegger associa as noções de herança e sobrevivência, relacionando-as à consciência do ser quanto à sua própria finitude e as possibilidades de ação própria que essa finitude traz consigo. Pela herança e

<sup>70</sup> “Parece que, de todos os sinais, o que tem maior realidade própria é o objeto da recordação. A recordação refere-se ao passado e nesse sentido é um realmente um sinal, mas é precioso para nós mesmos porque nos mantém presente o passado como uma parte que não passou. Mesmo assim, é evidente que não se funda no próprio ser do objeto da recordação. A recordação só tem valor de recordação para quem já e – e isto significa, ainda – tem um laço com o próprio passado. As recordações perdem o seu valor quando o passado que nos recordam não tem mais nenhum significado.” (GADAMER, 2004, p. 216).

<sup>71</sup> “A compreensão existencial própria escapa tão pouco da interpretação legada que, no de-cisivo, ela sempre retira a possibilidade escolhida dessa interpretação, contra ela mas sempre a seu favor. A de-cisão em que a presença volta para si mesma abre cada uma das possibilidades fatuais de existir propriamente *a partir da herança* que ela, enquanto lançada, assume. A volta de-cidida para o estar-lançado abriga em si uma *transmissão* de possibilidades legadas. Se todo ‘bem’ é uma herança e se o caráter dos ‘bens’ reside em possibilitar uma existência própria, então é na de-cisão que se constitui a transmissão de uma herança. Quanto mais propriamente a pre-sença se de-cide, ou seja, se compreende sem ambigüidades a partir de sua possibilidade mais própria e privilegiada na antecipação da morte, tanto mais precisa e não casual será a escolha de sua existência. Somente a antecipação da morte é capaz de eliminar toda a possibilidade casual e ‘provisória’.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 189).

pela consciência da própria morte, o ser pode traçar seu próprio destino buscando as circunstâncias favoráveis, mas ao mesmo tempo, temendo o acaso. A escolha do próprio destino, possibilitada pela antecipação à própria morte, é a potência maior do ser, apesar de sua liberdade finita. Também pela herança, o ser compreende que vive em um mundo compartilhado, um ser-com os outros, e que sua existência é um acontecer em conjunto. Para este “acontecer em conjunto” Heidegger cunhou o termo “*envio comum*”.

O envio comum não se compõe de destinos singulares da mesma forma que a convivência não pode ser concebida como a ocorrência conjunta de vários sujeitos. Na convivência em um mesmo mundo e na de-cisão por determinadas possibilidades, os destinos já estão previamente orientados. É somente na participação e na luta que se libera o poder do envio comum. O envio comum dos destinos da pre-sença em e com a sua “geração” constitui o acontecer pleno e próprio da pre-sença. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 190).

O *envio comum* traz consigo, portanto, as noções de vida compartilhada e de orientação conjunta para o futuro, próprias, portanto, do *modo* patrimônio. É também pelo entendimento do *envio comum* que o ser pode criar a sua capacidade de diferenciação, ou seja, o patrimônio, ao mesmo tempo em que sinaliza a herança, a morte e a coletividade, possibilita a individuação do ser.

O *modo impróprio* se apresenta também de várias maneiras, seja como sub-culturas, comunidade ou sociedade. Cada um desses níveis tem suas próprias características e *todos* têm história, criando uma interação da memória coletiva e individual, a qual também caracteriza o exercício da *de-cisão* a partir do *envio comum*. Vimos que a interação desses níveis cria os mais diversos tipos de produtos, fazendo sentido falar de uma memória coletiva e de uma história social, as quais muitas vezes se opõem, ao ser, na medida em que podem lhe apresentar registros contraditórios se a versão da comunidade não condiz com a versão oficial que cria a história imposta pela ideologia dominante. De qualquer forma, não é por uma ou por outra que a *pre-sença* a utiliza como patrimônio, mas exatamente na abertura que ela traz consigo e na sua capacidade de se identificar com o ser, isto é, de permitir que a partir dele ele se reconheça e se diferencie.

Esta é uma tensão crucial com relação ao patrimônio, que, na prática, não se resolve: *para quem se preserva?* Preserva-se para o *pessoal* ou para o *impessoal*? Essa relação entre o *próprio* e o *impróprio* na preservação apresenta vários aspectos perante a fenomenologia. Em primeiro lugar, como vimos, o sentido da preservação se dá para o próprio, no sentido

de que é sobre ele que se aplicariam as funções básicas do objeto preservado: a sua orientação em um mundo pré-estruturado e sua transformação, pelas possibilidades abertas pelo bem preservado. Assim, o fundamento ontológico da preservação parece estar na importância dos bens referenciais para a ordenação do mundo e na sua capacidade de se apresentar ao *ser-com* e ao *ser-em*, os quais remetem à abertura do mundo para a *presença*. Mas, se enquanto *preservação* preserva-se o *impróprio*, enquanto *fruição* se dá o *próprio*, ou seja, preserva-se aquilo que tem uma validade para um grupo maior de pessoas, mas, no entanto, a fruição desse bem é realizada pelo indivíduo e é nele que se espera que se realizem os efeitos do patrimônio preservado<sup>72</sup>.

Muitas vezes – e em resistência a essa individualização, a dissolução do *próprio* no *impróprio* é utilizada para manter a força da tradição e, através desse fundamento ontológico, para impedir mesmo a abertura e a transformação do ser, mantendo-o sob controle. Como contraposição a isso, portanto, a preservação deveria também possibilitar o *pro-jetar* e não apenas incorporar o *impróprio*.

Novamente recorreremos a *Ser e Tempo* para nos ajudar a compreender a dialética dessa relação e, a partir, dela, compreender a sua utilização como forma de dominação ou manutenção do *status-quo*, através do controle do modo próprio. Isto nos é revelado sob o conceito de “*esquecimento*”. O *esquecimento*, paradoxalmente, possibilita a memória, no sentido de que a *pre-sença* se repete previamente, no cotidiano, sem a necessidade de um esforço de memória para o exercício das tarefas do dia-a-dia (o que remete à memória-hábito bergsoniana). Essas tarefas são, na realidade, onde se exerce o modo mais próprio, por ser a maneira mais constante de se estar-no-mundo<sup>73</sup>. Talvez por isso, influir sobre esse modo de ser seja também a maneira mais fácil de assimilação e controle do indivíduo, na medida em que ele gera modos de ação “inconscientes”, compartilhados coletivamente. A memória-hábito é, então, a face mais clara do esquecimento de si-próprio, enquanto, só pela sua superação, o ser pode alcançar a sua memória mais profunda, de sua própria vida individual. É curioso que a memória, portanto, só seja possível face ao *esquecimento* e não

<sup>72</sup> Claro que aqui não estamos fazendo referência às coleções particulares, mas aos bens públicos.

<sup>73</sup> “Na antecipação, a *pre-sença* se *re-pete previamente* em seu poder-ser mais próprio. Chamamos de repetição o ser o vigor de ter sido em sentido próprio. O projetar-se impróprio nas possibilidades hauridas e atualizantes nas ocupações só se torna possível caso a *pre-sença* se tenha *esquecido*, em seu poder-ser lançado mais próprio [...] No sentido impróprio do vigor de ter sido, o *esquecimento* se refere ao próprio ser e estar lançado: o esquecimento é o sentido temporal do modo de ser que, de início e na maior parte das vezes, eu, tendo sido, *sou*”. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 136).

o contrário, como diz Heidegger, pois “no modo do esquecimento, o vigor de ter sido ‘abre’, primariamente o horizonte em que a pre-sença, perdida na exterioridade das ocupações, pode se recordar” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 136). Aqui, novamente aparecem a importância do bem patrimonial tanto como signo da memória (aqui entendida como possibilidade de abertura do ser), tanto como a sua contra-parte, a possibilidade deste mesmo signo reforçar a atitude inconsciente, dominadora.

Essa possibilidade de dominação e sobreposição ao modo próprio é ainda fortalecida pela temporalidade do *temor*, conceituado em *Ser e Tempo* como uma disposição *imprópria* que, a partir da aflição e da conturbação características do ser, o faz se refugiar no modo impróprio e nas coisas compartilhadas coletivamente, como válvula de escape em algo seguro, por compartilhado, à sua angústia (angústia, afinal, de ser de modo próprio)<sup>74</sup>. O paradoxo maior, nesse caso, está no fato de que a fuga não pode ser solucionada pelo que está à mão e é simplesmente dado, mas no tratamento do problema dessas coisas nada dizem ao mundo pessoal. A superação dessa angústia, fundada na pouca significação das coisas como são dadas, é exatamente o poder-ser em sentido próprio, vindo à luz pela abertura de significados<sup>75</sup>. Novamente aparece a tensão entre o próprio e o impróprio já levantada várias vezes nesta tese, mas que aqui oferece insumos à discussão de *para quem se preserva*. Se por um lado é importante a preservação para o coletivo, também o é para o indivíduo e não apenas para este se situar na coletividade, mas para este crescer na sua individualidade<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> “A aflição pressiona a pre-sença no sentido de voltar para o seu estar-lançado mas de tal maneira que justamente este estar-lançado se fecha, ao passo que a conturbação se funda num esquecimento. O extrair-se no esquecimento de um poder-ser de fato e de-cidido baseia-se nas possibilidades de salvação e escape previamente descobertas numa circunvisão. (...) Com isso, todas as possibilidades ‘possíveis’ e impossíveis se oferecem. Aquele que teme não se detém em nenhuma delas; o ‘mundo circundante’ não desaparece, ao contrário, lhe vem ao encontro justamente na medida em que ele não-mais-se-reconhece no *mundo circundante*. Essa *atualização conturbada* do que é melhor por ser o mais imediato pertence ao esquecimento de si, inerente ao temor.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 139-140).

<sup>75</sup> “A insignificância do mundo, aberta na angústia, desentranha o nada das ocupações, isto é, a impossibilidade de se projetar em um poder-ser da existência primariamente fundada na ocupação. Desentranhar essa impossibilidade significa, porém, deixar vir à luz a possibilidade de um poder-ser em sentido próprio.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 141).

<sup>76</sup> “Mas o justifico observando que o paradoxo é uma marca da verdade e que a *communis opinio* certamente nunca está na verdade, pois é o sedimento elementar da generalização de uma meia compreensão que se relaciona com a verdade tal como o rastro de enxofre que o raio deixa atrás de si. A verdade nunca é um elemento. A tarefa pedagógica do Estado seria desfazer a opinião pública elementar e possibilitar, tanto quanto possível, a formação da individualidade no ver e no perceber. Ao invés do que se chama de consciência moral pública – essa alienação radical – voltamos a consciências singulares, que fortalecem a consciência moral.” (YORCK citado por HEIDEGGER, 2004/ II, p. 211).



A tensão entre o pessoal e o impessoal, entre o modo próprio e o impróprio do ser é característica do *modo* patrimônio, embora, é claro, nele não se encerre. No patrimônio, como abertura, o ser reconhece a herança, o *envio comum*, a qual só se completa na sua utilização de modo próprio, como vimos. É natural, então, que a problemática ligada ao “outro” e à “estranheza” apareçam, até mesmo para que através delas o ser possa se diferenciar e entendê-la na sua perspectiva relativizadora. Para Gadamer, no âmbito hermenêutico, a experiência da existência de outrem está na base da consciência histórica, na medida em que ela reconhece a alteridade “do outro” e a alteridade do passado. Para ele, o importante seria não a fusão do si próprio com o outro, mas a relação dialética que se estabelece entre os dois, sem a pretensão de se tornar “senhor do passado”<sup>77</sup>. O patrimônio normalmente nos é apresentado através da intermediação da cultura e da tradição e, por elas, inclusive, *tematizado*. É a partir da estranheza com relação ao outro e sua mensagem (a tematização) que ocorre a diferenciação hermenêutica e a possibilidade de compreensão própria, sendo que no patrimônio essa relação é ainda mais dificultada pela sua natureza comumente híbrida de arte e de história gravada (não escrita)<sup>78</sup>. São essas características que fazem com que o patrimônio facilmente se preste à tematização e, portanto, ofereça resistência à abertura.

Paradoxalmente, no entanto, a mesma arte que, pela sua abertura - e que enquanto patrimônio favorece a tematização - também favorece a estranheza e, portanto, a diferenciação crítica. A arte, como já vimos, cria um canal “alternativo” de percepções e de abertura. Embora para ser assimilada ela dependa de nossa vivência histórica, ela não

---

<sup>77</sup> “No outro do passado não busca o caso particular de uma regularidade geral, mas algo historicamente único. Mas na medida que nesse reconhecimento procura elevar-se por inteiro acima de seu próprio condicionamento, acaba prisioneiro da aparência dialética, pois o que realmente procura é tornar-se de certo modo senhor do passado (...) Aquele que está seguro de não ter preconceitos, apoiando-se na objetividade de seu procedimento e negando seu próprio condicionamento histórico, experimenta o poder dos preconceitos que o dominam incontroladamente como uma *vis a tergo*. Aquele que não quer conscientizar-se dos preconceitos que o dominam acaba se enganado sobre tudo o que se revela sob sua luz. É como a relação entre o eu e o tu. Aquele que sai reflexivamente da reciprocidade de uma tal relação modifica-a e destrói e destrói a sua vinculatividade moral. *Da mesma maneira, aquele que pela reflexão se coloca fora da relação vital com a tradição destrói o verdadeiro sentido desta.*” (GADAMER, 2004, p. 470-471).

<sup>78</sup> “Essa idéia nasceu da noção de que a experiência da estranheza (*Fremdheit*) e da possibilidade de do mal-entendido são universais. Não resta dúvida de que essa estranheza é maior no discurso artístico e o mal-entendido também é mais provável no discurso artístico do que no discurso desprovido de arte, e torna-se mais aguda no discurso fixado por escrito do que no oral. Na viva-voz esse discurso acaba de certo modo tendo sempre uma co-interpretação. Mas precisamente a extensão da tarefa hermenêutica ao ‘diálogo significativo’, tão característica de Scheleiermacher, mostra como se transformou profundamente o sentido de estranheza, cuja superação a hermenêutica deve promover frente ao que até então se propunha como tarefa da hermenêutica. Na individualidade do tu a estranheza já está indissolúvelmente dada num sentido novo e universal”. (GADAMER, 2004, p. 247-248).

deve ser confundida com a História e nem precisa da História da Arte para ser “compreendida” (no sentido de nos “dizer algo”). Assim, ela reforça o modo próprio, a sensação de “presente” dentro da história<sup>79</sup>.

Portanto, a noção de patrimônio coletivo, na verdade, embora a princípio crie a ilusão de que se contrapõe à percepção única, pessoal e intransferível, na realidade tem a capacidade de alterar a percepção do modo próprio, e é aí que ela se realiza em plenitude. A sua força reside exatamente na sua capacidade de atrair a atenção conforme marco de ordenação no mundo e na sua capacidade de atrair significados.

## 8. Arquitetura como Patrimônio

De toda essa reflexão, podemos extrair, também no *modo* patrimônio, algumas singularidades da Arquitetura.

- A Arquitetura institui uma ordem espacial (que, como vimos, é o modo do ser-no-mundo) e articula possibilidades de convivência (o ser-em). É, portanto, o lugar onde as coisas “acontecem” e por isso, de certa maneira, ela também acontece. No nosso imaginário aparece como palco, continente de várias ações no tempo;
- Por estar enraizada em um lugar, ordena o mundo e é inseparável da vivência cotidiana das pessoas, recolhendo os significados da paisagem habitada, sacralizando pontos e gerando, por ser fixo, a sensação de pertencimento;
- Institui uma ordem simbólica espacial e presente;
- Como “sinal” e “marco” na face da terra, tem sua força simbólica intensificada;
- Por sua disponibilidade no espaço urbano, comum e compartilhado, fala com facilidade tanto ao modo próprio (memória pessoal, significados próprios) quanto ao impróprio (cultura, história geral);
- Pelo seu uso continuado e diferenciado ao longo da história e como herança manejável, incorpora tanto significados permanentes quanto circunstanciais (em

---

<sup>79</sup> “Toda vez que a arte acontece – isto é, toda vez que há um começo – a verdade entra na história e a história também começa e recomeça. História significa aqui não uma seqüência de eventos quaisquer no tempo, mais ou menos importantes. História é o transporte de pessoas dentro da sua tarefa direcionada, uma porta de entrada na tarefa das pessoas.” (HEIDEGGER, 1975, p. 77).

função de seus diferentes usos), o que os torna significados de ordem diferente das outras formas de expressão artística;

- Tem empatia com o sujeito quanto à vontade de sobrevivência, a qual já é uma sua característica ontológica pela *firmitas* albertiana;
- Surge como imutável e cristalizado com todas as empatias com nosso desejo de permanência, com toda a possibilidade de parecer documento e com todos os problemas que essas acepções causam;
- Diferentemente de outras formas de expressão artística e como patrimônio atrator dos diferentes significados que lhe são agregados por diferentes gerações, a “abertura” de seu espaço, de sua matéria e de sua imagem se apresenta como um campo de possibilidades, inclusive como suporte de tematização e espetacularização, para uso político e econômico.



## CAPÍTULO 5

### PRESERVAÇÃO

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

Como é de seu feitio, o método fenomenológico examina criticamente questões epistemológicas face à ontologia<sup>1</sup>. Neste capítulo, procuraremos compreender os aspectos e princípios ligados à prática da preservação do patrimônio e, através do cotejamento destes com uma possível ontologia da preservação, buscaremos a possibilidade de uma *preservação de base existencial*.

No capítulo 2 trabalhamos alguns conceitos introdutórios sobre o tema quando analisamos o método fenomenológico aplicado à preservação. Cabe agora explorá-los com mais profundidade. A chave para o entendimento fenomenológico da preservação nos é fornecida por Heidegger em “*A Origem da Obra de Arte*” e por Merleau-Ponty em “*Fenomenologia da Percepção*”. Para ambos, a preservação está na constante “atualização” da obra (atualização como *vigência no presente* e não como modernização, é claro). Para Heidegger:

O deixar a obra ser uma obra nós chamamos de preservação da obra. É somente por essa preservação que a obra efetiva sua criatividade como presente, isto é, agora: presente no modo de obra. [...] preservar a obra significa: permanecer dentro da abertura do ser que acontece na obra. Este “permanecer dentro” da preservação, entretanto, é conhecer e esse conhecimento não consiste em mera informação ou noções sobre alguma coisa. Aquele que verdadeiramente conhece o que é, conhece aquilo que ele deseja fazer no âmbito daquilo que é. (HEIDEGGER, 1975, p. 66-67).

A partir dessas constatações, podemos inferir que a preservação se faz não na imutabilidade e na cristalização, não na unicidade de conhecimentos aplicados sobre a obra, mas no seu exercício constante, na sua sempre presente abertura.

---

<sup>1</sup> “É pelo conhecimento do caráter ontológico da própria presença humana e não por uma epistemologia ligada ao objeto da consideração histórica que Yorck alcança a compreensão penetrante e clara do caráter fundamental da história enquanto ‘virtualidade’: ‘O ponto nevrálgico da historicidade é o fato de que a totalidade dos dados psicofísicos não é (é = ser simplesmente dado da natureza. [Observação do autor]), mas vive.’ (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 209).

A abertura “preservada” da obra, no entanto, não está apenas nela ou no desejo de conhecimento (*pro-jeto*) sobre ela de quem a frui. Afinal, a fruição de uma obra preservada não é uma mera experiência do sujeito ou a obra um mero estímulo. A obra preservada representa uma abertura que remete à luta histórica do ser contra a ocultação, para o exercício de sua plenitude, não se restringindo, portanto, a uma mera fruição estética, o que, no patrimônio, faz somar, ao fruir da obra da arte, o caráter da historicidade<sup>2</sup>. Para Heidegger, a preservação não está centrada, portanto, nas características formais e físicas da obra e ele nos mostra que, quando isso ocorre, não se trata de preservar, mas de uma simples recomposição da obra, mesmo porque a sua preservação como obra e a sua transmissão no tempo não é possível por métodos científicos. A preservação é uma co-criação que se faz a partir da própria obra<sup>3</sup>.

A realidade da obra é determinada pela natureza do ser da obra. E a obra não é apenas a sua matéria ou a sua forma. Se ficarmos atentos apenas a esses elementos, eles, na realidade, escondem mais do que mostram o que a obra realmente é. O nosso trabalho, como fruidores, é extrair a obra da matéria: a verdadeira obra é um *acontecimento* para quem a frui. De maneira similar, a obra também é o acontecimento do artista, é pelo seu trabalho, impregnado (preservado) na obra, que ele se torna possível como artista. Por outro lado, também é o trabalho do preservador, necessário à sobrevivência da obra, que permite a sua preservação, fazendo com que a origem da obra e sua preservação estejam, portanto, unidas pela própria obra<sup>4</sup>. Para Heidegger, o artista é um preservador,

---

<sup>2</sup> “Preservar a obra não reduz as pessoas às suas experiências privadas, mas as filia ao verdadeiro acontecimento da obra. Isso, então, posiciona as pessoas com relação a uma referência histórica da existência humana relacionada a um descobrir. Acima de tudo, o conhecimento do modo de preservação está além do mero conhecimento estético dos aspectos formais da obra, suas qualidades e seus encantos. Conhecer, como vimos, é se resolver; é se posicionar dentro da tensão que a obra trouxe.” (HEIDEGGER, 1975, p. 68).

<sup>3</sup> “O jeito apropriado de preservar a obra é co-criado e prescrito somente e exclusivamente pela obra. A preservação ocorre em diferentes níveis de conhecimento, sempre com diferentes graus de abrangência, constância e lucidez. Quando as obras são oferecidas como mero gozo artístico, isso ainda não prova que elas permanecerão preservadas como obras. Tão logo a verdade no extraordinário é recortada e capturada pela esfera da familiaridade e reconhecimento, o trabalho da arte começa. Mesmo em uma condução diligente da obra para a posteridade, com todos os esforços científicos para reavê-la, nem sempre a obra alcança seu próprio ser, mas apenas uma coleta de seus atributos. No entanto, mesmo essa coleta pode ainda oferecer à obra um lugar onde ela se junta a uma história pré-configurada. A realidade peculiar e própria da obra, por outro lado, somente surge onde a obra é preservada na verdade que acontece através da própria obra.” (HEIDEGGER, 1975, p. 68).

<sup>4</sup> “A criatividade dos preservadores da obra tem uma essência que pertence igualmente à dos criadores, mas é a obra que faz possíveis os criadores na sua natureza, e é pela sua própria natureza que ela tem necessidade dos preservadores. Se a arte é a origem da obra, isso significa que a arte deixa aqueles que naturalmente pertencem a ela juntos à obra, o criador e o preservador originariamente, cada um na sua própria natureza.” (HEIDEGGER, 1975, p. 71).

ao conseguir fixar, manter, o acontecimento da verdade na expressão da obra<sup>5</sup>. *A preservação é assim, a manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados.* Ora, tanto o preservador quanto o artista estão unidos pela obra, o que não quer dizer que o preservador é congênial ao artista, ação cuja impossibilidade já discutimos. *Dessa forma, preservar não é garantir o acontecimento original da obra da mesma maneira como ela surgiu, mas garantir o seu acontecimento e o acontecimento da sua verdade, como ela acontece no momento presente de seu acontecimento.*

Essa preservação a que se refere Heidegger, a preservação da abertura da obra de arte, do acontecimento da verdade, só se aplica àquelas obras que têm caráter especial, que se diferenciam, no nosso cotidiano, dos meros instrumentos, que aparecem como uma coisa *fundante*. E mais do que isso, como cada forma de expressão artística *funda a seu modo*, essa preservação diz respeito ao modo de ser específico de cada obra, no seu modo próprio de acontecer, isto é, segundo a natureza de sua categoria de arte. *A tarefa da preservação seria, nesse caso, manter a capacidade fundante da obra, segundo o modo próprio de sua forma de expressão artística*<sup>6</sup>.

Conforme vimos no capítulo anterior, é esse o caráter histórico da arte e por isso ela precisa da história e da preservação: pela historicidade do ser poder existir, pela possibilidade de criar o objeto que o ser frui em diferentes tempos e por permitir que a verdade que funda se transmita através dos tempos em sua abertura de possibilidades e transformações:

A arte é histórica e sendo histórica é a preservação criativa da verdade da obra. A arte acontece como poesia. A poesia é instituidora no triplo sentido de conferir, basear e começar. A arte como instituidora é essencialmente histórica. Isso não significa simplesmente que a arte tem uma história no sentido externo de curso do tempo, mas também aparece ao longo de muitas outras coisas e nesse processo muda e passa e oferece aspectos mutantes para a historiologia. A arte é história no sentido essencial de que ela baseia a história. A arte deixa a verdade se originar. A arte, fundando a preservação, é a fonte que lança a verdade do que é, na obra. (HEIDEGGER, 1975, p. 77).

<sup>5</sup> “Diz-se de um lado: arte é a efetivação de uma verdade auto-estabelecida em figura. Isso acontece na criação como produtora do descobrimento daquilo que é . Por em obra, no entanto, também significa colocar o ser da obra em movimento e acontecimento. Isso acontece como preservação. Então arte é : a preservação criativa da verdade na obra. A arte, então, é o aparecimento e acontecimento da verdade.” (HEIDEGGER, 1975, p. 71).

<sup>6</sup> “Instituir, entretanto, é real somente na preservação. Assim a cada modo de instituição corresponde um modo de preservação.” (HEIDEGGER, 1975, p. 75).

Assim, para Heidegger, a arte está na história e a história está na arte<sup>7</sup>. A arte está na história porque se preserva através dos tempos e, como história, também se transforma. E a história está na arte porque esta permite a abertura da história para que ela se torne presente. Para a fenomenologia, portanto, não há uma instância histórica e uma instância artística como entes separados a serem preservados distintamente. Preservar um significa preservar o outro e ambos precisam ser preservados para que possam acontecer no presente. Só do ponto de vista de nossa historicidade, podemos compreender o fenômeno da arte como “origem”. Novamente aqui, o conceito de preservação não está na imutabilidade, mas na dinâmica da continuidade, na origem<sup>8</sup> não como fato histórico, mas na origem que remete à transformação, a *originalidade*, ao modo próprio: “Somente tal conhecimento prepara seu espaço para a arte, seu modo para os criadores, sua localização para os preservadores em tal conhecimento prepara seu espaço para a arte, seu modo para os criadores, sua localização para os preservadores.” (HEIDEGGER, 1975, p. 78).

Quando se atêm em uma conservação excessivamente centrada nos aspectos materiais e imagéticos, na imutabilidade do bem - posto que esta é impossível - os conceitos sobre preservação do patrimônio muitas vezes expressam mais desejos do que realidades. Eles parecem levar em conta três fatores principais: a *permanência* (que se liga à idéia de congelamento), *continuidade* (que se liga à idéia de repasse íntegro) e *conhecimento* (que se liga à idéia de verdade). É claro que esses três pilares são válidos e importantes, mas devem ser redimensionados à luz da fenomenologia, tarefa que vimos exercendo nesta tese, conforme lembramos a seguir:

- A idéia de *permanência* traz consigo a hipótese da maior imutabilidade possível do bem *apesar* do tempo histórico. A preservação nesta acepção trabalha com a tentativa de superar a ação do tempo sob suas diversas formas materiais, manutenção (limpeza, cuidados gerais), conservação (pequenos reparos,

<sup>7</sup> “A origem da obra de arte – isto é, a origem de ambos, criadores e preservadores, o que equivale dizer: a existência histórica das pessoas, é arte. Isso é assim porque a arte está em natureza na origem: um modo distinto no qual a verdade vem a ser, isto é torna-se histórica.” (HEIDEGGER, 1975, p. 78).

<sup>8</sup> “Origem (*Ursprung*), embora não sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver com gênese (*Entstehung*). O termo origem pretende descrever não o processo pelo qual o existente veio a ser, mas antes aquilo que emerge do processo de vir a ser e desaparecer”. (BENJAMIN, Walter citado por BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).



estabilizações), restauração (recuperação de partes deterioradas), reabilitação (intervenções maiores para novos usos) ou reconstruções. Na sua forma imaterial, a permanência visa a criação de condições de permanência dos significados simbólicos associados ao bem. As técnicas utilizadas para tanto, ao se defrontarem com o inesgotável número de casos particulares da prática, apresentam uma série de paradoxos ou de soluções alternativas, porque, como vimos, a matéria se deteriora ou, como no caso da Arquitetura, se presta a diferentes usos e, no caso das significações, estas também mudam com as gerações e os acontecimentos históricos;

- A idéia de *conhecimento* pressupõe o bem patrimonial como portador de uma mensagem histórica “verdadeira”, sobre a qual não teríamos o direito de interferir ou falsear. A par das discussões sobre “verdade histórica”, sobre a qual já nos detivemos, esse pressuposto alerta sobre a importância da pesquisa e das referências simbólicas e históricas mais profundas, tentando evitar desvios de significado e banalização do objeto preservado;
- A idéia de *continuidade* trabalha com a tentativa de manutenção da coesão dos grupos na sua dimensão histórica e cultural, buscando fazer prevalecer a tradição e tentando evitar rupturas traumáticas ou a perda de valores importantes ao reconhecimento e identidade desses grupos. Embora reconheça a dinâmica transformadora do tempo, a preservação nesta acepção busca formas para com que essas transformações se façam de maneira conservadora. Entretanto, a ação humana não é homogênea e altruísta e muitas vezes, sob a égide de um equilíbrio conservativo, estão ocultas (ou explícitas) intenções dominadoras e de sobrevalorização de determinados valores em detrimento de outros.

Assim, o que parece estar na base de várias práticas da preservação do patrimônio cultural seria um estabelecimento de acordos:

- Acordos entre pensamento e realidade (onde se inclui a ilusão da conservação com todos os seus paradoxos);
- Acordos entre pensamento e linguagem (a convenção prevalece sobre a matéria objetivamente conservada).

Sobre as três idéias (pensamento, linguagem e realidade) pesa, no entanto, uma prática que muitas vezes as desconhece ou confunde ou, ainda pior, as usa para conseguir efeitos perversos ou descaracterizantes como procuraremos investigar a seguir.

## 1. O quê se preserva

Ao estabelecermos os fundamentos do patrimônio no capítulo anterior, o fizemos sobre uma série de conceitos, os quais levam também a formas correspondentes de preservação. Cabe verificá-las.

### 1.1. A HERANÇA:

Quando o patrimônio é entendido como herança, uma das primeiras idéias que se colocam é que, se a estamos recebendo, é também nosso dever repassá-la às futuras gerações. Uma consequência imediata disso, é que várias teorias sobre o restauro indicam que, apenas em casos excepcionais, poderíamos nela intervir, mesmo assim de forma reversível, não nos cabendo o direito de modificá-la. Apesar destes serem princípios correntes, algumas linhas de pensamento se contrapõem a essa postura, reclamando o direito de que cada geração teria de intervir na sua realidade temporal, construir sua própria história, argumentando que respeitar o passado não significa deixá-lo intacto ou congelado. Neste ponto, a questão básica do pensamento da preservação da herança recai, portanto, no seu caráter de coletividade, bem e posse de uma comunidade. Isto levaria, então à questão ética de como usá-lo, sem deturpar aquilo que pertence a todos e inclusive às próximas gerações. A resposta apregoada por várias correntes de preservação tende a levar à ilusão de que, se o deixarmos como está, estaremos sendo éticos com os outros e com os pósteros, mesmo que a permanência intacta das coisas seja impossível e que corramos o risco de nossa geração sub-utilizar o legado, segundo a nossa condição temporal, para nós, a única possível.

É próprio da herança o seu uso. Como bem coletivo ela institui uma continuidade hereditária, mas essa continuidade necessariamente não implica numa imutabilidade do bem, até mesmo porque é difícil entender como uma geração pode fazer uso de um bem

e, ao mesmo tempo, repassaá-lo intocado à próxima geração. Essa é uma contradição revelada, por exemplo, na conservação dos bens patrimoniais que têm como suporte o papel. Sabemos que tanto mais ele se conserva quanto menos for exposto à luz. No limite, ele seria tanto melhor conservado, quanto menos lido. Qual seria, então o seu “papel” como herança, no sentido que Heidegger confere? O *modo* patrimônio existe no seu uso, na sua presença sinalizadora, ainda mais no bem patrimonial arquitetônico o qual, como vimos, se caracteriza pelo espaço e pela sua fruição<sup>9</sup>.

A concepção da imutabilidade da herança sugere ainda que a matéria veio se mantendo intacta ao longo da história e que qualquer intervenção levaria a um falseamento do documento histórico, como se ele não tivesse passado por diferentes fases de intervenção, a maioria delas, com certeza, sem a preocupação de manutenção do texto histórico. Convém lembrar que essa preocupação com a inalterabilidade do bem é característica de nossa época e da visão ocidental. Os antigos, os medievais e até mesmo os renascentistas não tinham pudores em transformar os templos pagãos em cristãos, em alterar ou acrescentar partes (como no Panteão<sup>10</sup>) ou até mesmo em usá-lo para desmonte e fornecimento de material para novas construções<sup>11</sup>.

É curioso que o bem a ser preservado seja comumente visto como ameaçado e que a transformação seja sempre vista com desconfiança como se ela fosse sempre negativa e destruidora. Parece que a noção aceita de história como algo que aconteceu e, portanto imutável, contrasta com a também aceita idéia de que a cultura é dinâmica. Para que os valores da imutabilidade prevaleçam sobre os de câmbio, parece estar subjacente o preconceito de que qualquer mudança seja ameaçadora ou afete a integridade do bem ou da comunidade, devendo ser sempre vista com desconfiança, portanto. O apego a um

---

<sup>9</sup> Conforme vimos na citação de Gadamer no Capítulo 4.

<sup>10</sup> “Caso clássico e também extremo nos é oferecido pelo Pantheon romano, um dos monumentos antigos mais integralmente conservados chegados até os nossos dias. Construído por Agrippa entre 27 e 25 a. C. e dedicado a todos os deuses, o edifício poderia então ser descrito esquematicamente como um templo canônico de pequenas proporções. Destruído por um incêndio por volta do ano 117, o Pantheon é então restaurado por Adriano: na área ocupada integralmente pelo antigo edifício, é construído o frontão do templo atual, que antecede a imensa e inovadora rotunda. Assim, totalmente reconstruído, ampliado nas suas proporções, reproposto segundo uma nova linguagem, mantendo-se, contudo, o lugar e a dedicação originais, o antigo Pantheon de Agrippa veio a ser ‘conservado’. Tanto é verdade, que ainda hoje se pode ler sobre a arquitrave do novo edifício ‘*M(arcus) Agrippa L(uci) f(illius) co(n)s(ul) tertium fecit*’” (DOURADO, Odete in IEPHA/ MG, 1997, p. 49).

<sup>11</sup> Segundo CHOAY, 2001, “em Roma, um decreto legaliza em 459 a espoliação dos edifícios ‘cujo estado não permite conserto’”. (p.35)

momento supostamente representativo e caracterizador do grupo (o qual é difícil de se isolar no curso da história, além de extremamente fugaz) se choca com a realidade que tudo transforma e não para nunca. A solução para essa aparente contradição poderia ser a de que o patrimônio, em uma sociedade tão dinâmica e em rápida transformação, forneceria o lastro de permanência necessário às funções psicológicas de orientação e identificação. No entanto, essa característica de ordem geral seria válida também para o particular e para a prática da preservação? Quais os valores que devem permanecer para fornecer identidade e orientação?

## 1.2. A SOBREVIVÊNCIA DO HOMEM E DA CULTURA

À nostalgia do passado e ao medo das transformações se associam as necessidades humanas e culturais de sobrevivência. Como vimos, o resultado disso muitas vezes pode levar a deformações e supervalorizações, conduzindo a um exagerado imobilismo quanto à absorção dos artefatos humanos pela nossa geração ou mesmo a uma forma acrítica de preservação, com a proteção indiscriminada de qualquer coisa, apenas pelo fato de ser antigo. *Novamente retorna a questão crítica da preservação relacionada à maneira como a sociedade atual absorve sua herança histórica: de maneira museificada, apenas como mero testemunho de um passado ou como participante de nossa vida contemporânea, com ela interagindo e dela participando?*

A preocupação com a sobrevivência da cultura explica, por exemplo, a reiterada e sempre presente prática das reconstruções. Por um lado, a necessidade de recuperar a auto-estima e “retomar” a história do ponto em que ela foi interrompida explicam grande parte das reconstruções do pós-guerra, como Varsóvia. Por outro, a tradição de celebração do lugar, a imagem coletiva apropriada pela cultura e pelo imaginário popular talvez expliquem porque as comunidades resistem a mudanças na paisagem como, por exemplo, no caso do casarão incendiado em Ouro Preto em 2003. É curioso que, nesse caso, em nenhum momento a comunidade titubeou quanto ao que deveria ser feito - a reconstrução - enquanto os especialistas discutiam alternativas e os órgãos de patrimônio já suspeitassem que não conseguiriam obstar essa tendência popular. Para a comunidade, perder a obra seria como perder o lugar, perder a própria história, alterar a cultura, daí a preocupação com a conservação ou, em alguns casos, com a reconstrução.

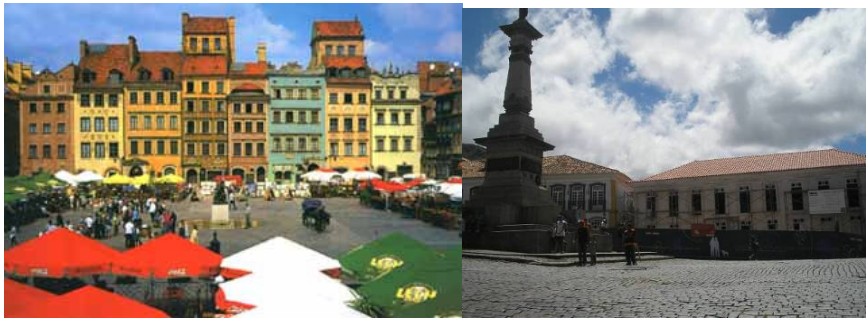


FIGURA 5.1: A reconstrução de Varsóvia e do Casarão de Ouro Preto como demandas da população de “reconstrução” de sua própria paisagem (Fotos: Flavio Carsalade)

---

### 1.3. A IDENTIDADE:

Da maneira como aparece no cenário contemporâneo, a questão da construção de identidades está ligada, como já vimos, à preservação da diversidade, especialmente na luta contra as forças homogeneizantes do capital e da globalização. Aqui ela retorna à função psicológica da identidade, ao sentimento de sobrevivência do indivíduo e da cultura e aponta para seu aspecto de transcendência, onde a preservação do patrimônio impediria a perda dos valores existenciais, peculiares, íntimos mesmo de determinado grupo. Mas se a identidade é difícil de se isolar ou perceber *in vitro*, parece importante que a sua construção seja feita não através da narrativa, mas da prática, ou seja, a preservação não com olhos no passado, mas no presente, na defesa cotidiana de suas manifestações e exibições. *É importante, então, que não entendamos “identidade” como um conceito absoluto, pré-existente e congelado, mas sempre relacional, calcado na ação presente e na compreensão da sua diversidade e transformação.*

### 1.4. O SIGNIFICADO

O entendimento de que para garantir o significado da obra é preciso mantê-la intacta ou como era está claramente centrado no objeto e na sua imanência própria e, de certa forma, desconhece a relação com o sujeito que, à sua maneira lhe impões significações pessoais e de grupos que lhes impõem também outras significações próprias.

A preservação da dimensão simbólica, no entanto apresenta várias particularidades:

- Pelo seu caráter sinedóquico, ou seja, do particular representar o todo, faz com que, de certa maneira, a preservação dependa mais da sobrevivência do bem, seja de que maneira for, do que da estrita preservação da matéria, como mostram os exemplos de Ouro Preto e Varsóvia;
- Pelo seu caráter difuso, representa conceitos imprecisos (do ponto de vista descritivo, como identidade, por exemplo) ou excessivamente abrangentes (de grandes grupos sociais, como nação, por exemplo), os quais, de certa maneira, também não se associam diretamente às sutilezas e detalhes da forma ou da matéria;
- Pela natureza de sua seleção, remete mais a uma construção idealizada, política ou econômica do que propriamente a uma conservação intacta (da qual se aproveitam as estratégias oportunistas de preservação como o Pelourinho)<sup>12</sup>;
- Pelo fato de simbolizar vários e diferentes conceitos (valores “altoculturais”, de identificação grupal, ideológicos e até mesmo sentimentais, VIÑAS, 2003, p. 53 e 54), também apresenta diferentes modos e métodos de preservação;
- Pela sua estreita ligação com a sociedade e os valores a que serve, os quais muitas vezes se sobrepõem à sua função original - pois a dimensão simbólica se apresenta como mais importante - causa alterações na forma e na matéria para se adaptar ao predomínio dessa função<sup>13</sup>;
- Pela maneira como se apresenta, na sua preservação podem se alternar valores e métodos que se relacionam mais com a sua presença como objeto artístico ou histórico, ou ainda de maneira magnificada ou reduzida<sup>14</sup>;

---

<sup>12</sup> “A astúcia da história se aproveita da missão aparente do patrimônio, de essência naturalista, para perenizar uma forma artificial [...] Aquela da forma simbólica que se construiu dentro e pela história”. (CAUQUELIN, 2003, p. 27). Ao acrescentar essa suspeita sobre a ordem dos símbolos, CAUQUELIN nos alerta para a manipulação que os símbolos culturais podem sofrer em função de uma série de agentes externos. Assim, os símbolos culturais não se preservariam de forma natural ou neutra, mas seriam escolhidos por sua função de influência no comportamento e no estabelecimento de uma ordem social desejada pelo poder. Não faltam exemplos dessa situação, seja na sistemática busca para preservar os símbolos católicos, seja na busca da mercantilização do simbólico (conf. também JEUDY, 2003).

<sup>13</sup> Por exemplo, a mudança operada após o período de vandalismo da Revolução Francesa nos palácios que deixaram de ser residências para se tornarem espaços coletivos, patrimônio comum.

<sup>14</sup> “Os museus não somente se parecem com os templos quanto a sua arquitetura; funcionam como templos, altares e outros monumentos similares. Os visitantes dos museus, como os visitantes desses outros lugares, trazem consigo o desejo e a capacidade para alcançar um certo estado de receptividade. E como os sítios rituais tradicionais, o espaço museístico está cuidadosamente delimitado e culturalmente designado como especial, reservado para uma forma particular de contemplação e aprendizagem e requer

- Pela flexibilidade inerente à classificação de um objeto como obra de arte, pode induzir a diferentes decisões sobre sua preservação. Essa flexibilidade, por exemplo, faz com que alguns objetos sejam considerados como pseudo-artísticos e, portanto, sem “necessidade” aparente de preservação (como “a pintura banal de uma igrejinha qualquer”), a qual poderia ser substituída (do ponto de vista artístico) ou mantida (pelo valor sentimental, ligado à memória) (VIÑAS, 2003, p. 59);
- Pela importância histórica, basta sua presença mantida sem necessidade de grandes intervenções, permitindo-se, inclusive, algum deterioro<sup>15</sup>.

### 1.5. O DOCUMENTO: A AUTENTICIDADE

A idéia de preservação do documento está muito ligada aos conceitos de veracidade e autenticidade, sobre os quais repousa o seu valor documental. Ambos são conceitos complexos que merecem uma atenção especial.

O conceito de “verdade” é recorrente nessa tese, mas, no entanto, face ao seu compromisso com a idéia de preservação, ele oferece vários ângulos de exame. Neste caso, vale lembrar alguns pontos importantes a ele relacionados. Do ponto de vista da obra de arte:

- Conforme já vimos em “*A Origem da Obra de Arte*”, a verdade é revelada pela própria obra, *como ela se nos apresenta* (valem aqui o “se” e o “nos”), independentemente se ela se refere à representação de uma “imagem” ou não:

---

uma atenção com uma qualidade específica – o que Victor Turner chamou ‘liminalidade’ (DUNCAN, 1994).” (VIÑAS, 2003, p. 57).

<sup>15</sup> Viñas cita o exemplo da preservação das botas de um lavrador comum, às quais se buscaria recuperar a função, a sua utilidade. Mas se as botas não fossem as de um lavrador comum, mas as de Cristóvão Colombo, a sua preservação, pelo caráter simbólico, implicaria em deixá-la no estado de degradação em que foi encontrada (sem acrescentar à ela, por exemplo, uma sola sintética), sendo-lhe permitida, inclusive, uma certa degradação progressiva. Se, diferentemente, quem achasse as botas e não as ligasse à figura de Colombo, possivelmente apenas restituiria seu valor de uso.

ela tem, para nós, significado próprio<sup>16</sup>. Ou seja, como se suporia sobre um documento, *ela não representa uma verdade, ela é uma verdade*<sup>17</sup>;

- Face ao seu caráter de abertura, quando ela nos sensibiliza, pelo estranhamento e pela alteridade, ela é sempre autêntica na sua função reveladora<sup>18</sup>.

Mas se a obra de arte tem como substrato a matéria, para Brandi existiriam dois níveis de autenticidade, a matéria e a imagem. Para não interferir na autenticidade da obra a imagem não poderia ser restaurada, como ele nos revela seu primeiro axioma: “se restaura somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 1988, p. 16). Uma discussão mais aprofundada sobre a questão da imagem em Brandi se fará no capítulo seguinte, mas ao entendê-la como base da “epifania” da obra de arte, lhe imputava uma imanência, uma “aura”, a qual se misturava com a autenticidade da própria obra. Á esta altura, não devemos confundir esse entendimento de aura como o conceito de “aura” benjamiano. Para Walter Benjamin, esse conceito – o qual também se associa à idéia de autenticidade – se baseia em dois pontos:

- A aura é o *acontecimento* da obra de arte, “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que se encontra”<sup>19</sup>;

---

<sup>16</sup> “O que importa agora é observar que uma obra de arte não deve o seu significado genuíno a uma instituição, nem mesmo se tiver sido instituída de fato como imagem cúlta ou como monumento profano. O que lhe confere por primeiro seu significado não é o ato público da consagração ou da revelação, o que o remete à sua destinação. Ao contrário, antes de receber uma função como memorial, ela já é uma configuração com função significativa própria, como representação que possui ou não imagem. A instituição e a consagração de um monumento – e não é por acaso que se chamam monumentos arquitetônicos tanto os edifícios religiosos quanto os profanos, quando a distância histórica os consagrou – só realiza uma função que já estava implícita no conteúdo da obra”. (GADAMER, 2004, p. 219).

<sup>17</sup> “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela.” (GADAMER, 2004, p. 169).

<sup>18</sup> “Para expressar isso, introduziram-se muitas noções como a outridade (*otherness*, Suzanne Langer), o ser- outro, diferente dos que visamos em imagem e como a de ‘estranhamento’. Por isso mesmo, a obra de arte, seja qual for, pode sobressair tendo uma relevância extraordinária, fora da vida comum. Daí se vê em concordância com a distinção, em Ser e Tempo, entre o autêntico e o inautêntico, que a arte sempre sentido inverso àquela movimento de queda (*Verfallen*); é uma retirada desse envolvimento do cotidiano.” (NUNES, 1999, p. 98).

<sup>19</sup> Nesse ponto Heidegger e Benjamin são convergentes: “É nessa existência única e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar onde se achava o original. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (BENJAMIN, 1985, p. 167).



- A aura é transmitida pela tradição que se impregna no objeto, atestando, através dela, a sua autenticidade<sup>20</sup>.

Embora trabalhando com conceitos diversos aos de Benjamin, Brandi se preocupa com a transmissão da obra de arte e considera importante para tanto também a matéria, a qual, por ter também uma instância histórica “autêntica” deveria ser respeitada e mantida, a não ser quando sua degradação estivesse causando danos à imagem. Tanto é assim que, ao tratar do tema das reconstruções, ele entende que aqueles acréscimos que já viessem ao preservador pela história poderiam ser, do ponto de vista teórico, *testemunhos* da própria história e do fazer humano. As adições e supressões seriam, como a própria obra de arte, obras do ser humano e, portanto, com direito a serem preservadas. Se a ação da preservação as removesse, estaria realizando uma destruição de um documento histórico (enquanto não se documentaria a si mesma). Assim, desde o ponto de vista da matéria como documento da história, o habitual na preservação seria a sua conservação e não a sua remoção, a qual seria justificada em poucos casos (BRANDI, 1988, Capítulo 5).

Entre a arte e a história procura se imiscuir Bardeschi, ao dizer que a matéria é o único suporte não fugaz da autenticidade, o único que *existe realmente* e é, portanto, objetivamente a única coisa sobre a qual temos possibilidade prática de atuar:

Nós sabemos que as principais características de uma fonte são, como é notório, aquelas de serem limitadas e depreciáveis (e portanto perecíveis), mas sobretudo, por isso mesmo, irreprodutíveis. Sabemos que a sua autenticidade é conferida pela sua característica física específica e pelo seu estado peculiar de degradação, aliás conservação, em suma, ao seu ser aqui e agora, nesta e não em outra situação. (BARDESCHI, 2000, p. 324).

Do ponto de vista da história, especialmente sob a História Nova, a qual coloca o documento sob suspeição, a produção da “verdade” está ligada aos dispositivos sociais e ao exercício do poder, sendo muitas vezes utilizadas como “aparelhos de captura” –

---

<sup>20</sup> “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ele se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.” (BENJAMIN, 1985, p. 168).

para utilizarmos um termo de Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1995, V.5, p. 111 em diante) - pelos órgãos oficiais do estado ou pelos agentes econômicos para criar situações adequadas a sua vontade suprema. Nesse caso, a preservação da “verdade” seria a perpetuação do poder, ou de “uma” verdade determinada, dentre as várias possíveis. Aí também se insere a crença de que a “materialidade objetiva” do documento faria dele um testemunho isento da história, como se esta fosse imanente a ele. Mas também nesse caso, não há a vigência de apenas um lado da relação, pois a verdade não está no documento, mas no “significado histórico de um acontecimento no conjunto de sua autoconsciência histórica”.

O terror de se preservar uma “mentira” é tão grande na área patrimonial que vários textos e encontros foram realizados em nome da autenticidade<sup>21</sup>. Para a Carta de Brasília, o entendimento sobre autenticidade repousa sobre os conceitos de identidade<sup>22</sup> e herança<sup>23</sup>, reconhecendo que ela não poderia ser abordada desde um ponto de vista objetivo:

O tema da autenticidade passa então pelo da identidade, que é mutável e dinâmica e que pode adaptar, valorizar, desvalorizar e revalorizar os aspectos formais e os conteúdos simbólicos de nossos patrimônios [...] As diferentes vertentes que integram uma sociedade apresentam leituras de tempo e espaço diferentes mas igualmente válidas, que devem ser levadas em conta no momento em que se fizer a avaliação da autenticidade (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

Ao reconhecer a mutabilidade do conceito de autenticidade, a Carta arrisca uma definição:

<sup>21</sup> “A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada em valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade”. (CARTA DE NARA, item 9).

<sup>22</sup> “Compreendemos a identidade como uma forma de pertencer e participar. É por isso que somos capazes de encontrar nosso lugar, nosso nome ou nossa personalidade, não por oposição, mas porque descobrimos vínculos *verdadeiros que nos ligam aos destinos das pessoas com as quais compartilhamos da mesma cultura*”. (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

<sup>23</sup> A Carta reconhece a diversidade de heranças dos povos latino-americanos, as quais implicam, é claro, em diferentes valores culturais e diz: “A intensidade desses valores se manifesta, se alicerça e se mantém na veracidade dos patrimônios que recebemos e que transmitimos à posteridade. Com isso, estamos afirmando que este grau de autenticidade, implícito em cada legado, deve ser dimensionado em função de ditas heranças”. (CARTA DE BRASÍLIA, 1991).

O significado da palavra autenticidade está intimamente ligado à idéia de verdade: autêntico é o que é verdadeiro, o que é dado como certo, sobre o qual não há dúvidas. Os edifícios e lugares são objetos materiais, portadores de uma mensagem ou de um argumento cuja validade, no quadro de um contexto social e cultural determinado e de sua compreensão e aceitação pela comunidade, os converte em patrimônio. *Poderíamos dizer, com base neste princípio, que nos encontramos diante de um bem autêntico quando há correspondência entre o objeto material e o seu significado* (CARTA DE BRASÍLIA, 1991, grifos nossos).

Essa compreensão da “Carta” é importante porque coincide exatamente com as reflexões de Heidegger. Ordinariamente, poderíamos considerar que o verdadeiro é o “real”. Mas o que é o “real”? Normalmente estabelecemos como critério para a “verdade” aquilo que é “autêntico”, o que para Heidegger seria o acordo entre a realidade e o conceito (o sentido). Assim, o “verdadeiro” seria aquilo que estabeleceria uma concordância, uma adequação entre a coisa e o conhecimento que dela temos. A essência da verdade para Heidegger teria suas bases no acordo entre enunciação e objeto. No entanto, ainda segundo o filósofo alemão, a natureza das relações desestabiliza esse conceito de verdade e acaba por privilegiar a “aparência” pois somente o que é manifesto é considerado “presente”. Assim, toda relação de abertura se dá sobre o ente na forma que ele se revela, “naquilo que ele mesmo é enquanto presença” (GALEFFI, 1994, p. 48), na aparência, portanto, que é o que ente verdadeiramente é, na medida do como ele se mostra. A significação diz respeito à relação do ser com o que aparece. Então, a “essência da verdade” estaria na “abertura” e não na forma enunciativa (GALEFFI, 1994, p. 48) e a liberdade de ser, materializada na abertura seria, portanto, a essência da verdade.

Colocada a questão da verdade e da autenticidade, resta-nos ainda investigar outras relações entre as duas. Vimos até agora que a autenticidade se ampara sobre dois fatores, a *matéria* (se ela é substituída, a autenticidade do objeto é ameaçada) e à *imagem*. A estes, Viñas acrescenta outros dois: a *idéia* que originou o objeto e a sua *função* material (especialmente nos bens arquitetônicos). Segundo o autor, esses fatores acabariam por gerar, na teoria do restauro, quatro concepções sobre supostos estados autênticos do objeto (VIÑAS, 2003, p. 84-86): um “*estado autêntico como estado original*” (ou o que tinha o objeto quando acabou de ser produzido); um “*estado autêntico como estado prístino*” (ou seja, aquele que o objeto deveria ter, ainda que não tenha tido nunca); um “*estado autêntico como estado pretendido pelo autor*” (ou seja, como o mais parecido possível como o autor o queria) e um “*estado autêntico como*

*estado atual*” (ou seja, a única autenticidade possível seria aquela maneira como o objeto efetivamente se apresenta a nós, a qual corresponde ao pensamento heideggeriano do parágrafo anterior). Desses quatro, Viñas reconhece que

Todas estas concepções são distintas entre si, mas têm algo em comum: em todos os casos se assume a existência de um estado *real, autêntico* dos objetos e daí a possibilidade da existência de estados *não reais* ou falsos. Todavia, o único conceito de verdade que pode ser considerado real e incontestavelmente *verdadeiro* é o estado presente. Qualquer outra definição do estado autêntico ou melhor, do estado *historicamente* autêntico de um objeto coincidirá tão somente com o que uma ou várias pessoas opinem ou imaginem que deveria ser seu estado real, seu estado autêntico, seu Estado de Verdade, seu *protoestado*. (VIÑAS, 2003, p.88).

É dessa constatação que Viñas reconhece que a autenticidade não é um fato objetivo, mas que, “de fato, todos os objetos são autênticos, autênticos pelo fato de existir, tautologicamente autênticos.” (VIÑAS, 2003, p.93)

Se somarmos o resultado das declarações da Carta de Brasília à digressão de Viñas, temos que, segundo ele próprio, “algo não é falso por causa de suas propriedades internas, senão em virtude de sua *pretensão de identidade*”. O conceito de “pretensão de identidade” por ele utilizado remete a Humberto Eco (ECO, 2000), como sendo a maneira que um sujeito pretende identificar um objeto, a qual pode ser questionada por outrem, que a considere incorreta. A “pretensão de identidade”, no entanto, não deve ser confundida com a intenção deliberada de falsificação, esta sim, uma ação dolosa. A falsificação pretende confundir, enganar e, portanto, não se refere à opinião própria, mas à opinião do outro, distorcendo-a.

## **2. Como se preserva**

Ao ficar tensionada entre as dimensões histórica, artística e cultural e seus respectivos valores; ao ter de responder à grande pressão que as sociedades contemporâneas exercem sobre os bens patrimoniais; ao ter que atender a decisões políticas, econômicas e sociais, muitas vezes conflitantes entre si, a preservação não consegue responder de maneira unitária e indiscutível, revelando, na realidade, diferentes modos de preservação, os quais exploraremos, criticamente, a seguir.

## 2.1. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA OBRA DE ARTE

Embora permaneça com uma vitalidade impressionante, não se pode analisar o problema do restauro do patrimônio cultural amplamente utilizando-se só a chave de Brandi, a qual se refere, por sua definição, ao seu reconhecimento como obra de arte. Pelo exposto anteriormente, entendemos que a preservação cultural não se aplica apenas à obra de arte, posto que a arte não abrange todo o espectro da manifestação da cultura e posto que, especialmente no caso da Arquitetura, a população se reapropria e transforma a obra de arte segundo novos usos e novos conceitos. Cabe lembrar aqui que Brandi inicia sua obra seminal com a idéia de que o ponto primeiro do processo de restauro é o reconhecimento do objeto a ser restaurado como obra de arte: “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1988, p. 15). Assim é que se torna importante constatar que a teoria de Brandi se aplica apenas à obra de arte e não se pode, portanto, estender sua chave metodológica a toda manifestação cultural, inclusive ao *uso cultural que se faz da obra de arte*. Esta questão é importante para entendermos os problemas paradoxais do restauro que a história vem trazendo como a reconstrução de Varsóvia ou da torre da Praça de São Marcos em Veneza.

Outro ponto importante a se considerar na teoria brandiana é a importância do juízo crítico do restaurador: “Definitivamente, é sempre um juízo de valor o que determina a prevalência de uma e de outra instância na conservação ou na eliminação de acréscimos” (BRANDI, 1988, p. 46). Assim, se tudo depende da decisão do restaurador - individual e a seu critério e juízo - não há mais espaço para outros decisores como o presidente do órgão de patrimônio, o povo, o técnico e o cliente. A decisão solitária do restaurador muitas vezes não é respaldada pela sociedade que legitimou aquele bem cultural como parte de seu patrimônio coletivo. Se a solução não é legitimada pela população, ela pode ser excelente no nível técnico, mas apresenta problemas sérios de inserção no contexto onde ela é importante e onde cumpre sua função social. Qual nível de decisão é, portanto, mais importante e quais são suas bases? O restauro parece

caminhar para uma transdisciplinaridade que incorpore outras dimensões associadas com o bem cultural.

A idéia da obra de arte em Brandi prepondera sobre qualquer outra<sup>24</sup>, enquanto nos parece que para a população leiga o valor cultural e da memória sensível são os que preponderam, embora isto não justifique a desagregação da obra de arte para atender supostos desejos de determinados grupos sociais. Permanece aqui, também, uma contradição metodológica ainda difícil de resolver e que poucos tentaram.

Na realidade Brandi queria criar uma teoria geral da restauração<sup>25</sup> que desse conta de todas as manifestações artísticas, mas o fez a partir de sua condição principal de curador de museu e de crítico de arte, enquanto a questão da preservação do patrimônio coletivo ultrapassa, em muito, essa condição e essa escala. Parece que a teoria brandiana continua atual, mas da mesma maneira com que a Teoria da Relatividade fez com a física newtoniana, ela se aplica apenas a um determinado segmento da preservação. Podemos questionar também se essa “teoria unitária” é possível ou até mesmo se é necessária. Ao tentar aplicá-la universalmente chegamos a contradições como a torre da Praça de São Marcos ou a “forçar” sua extensão como no caso das cidades, onde as pressões sobre o fato urbano claramente se distinguem das pressões sobre outras obras de arte como a pintura ou a escultura.

## 2.2. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

A preservação centrada na história e na historiografia reside em uma questão inicial que é a da distinção do que deve ser objeto da preocupação dos historiadores daquilo ou não, da qual já nos ocupamos anteriormente. Mas ainda há outras dificuldades na sua preservação, relacionadas, por exemplo, ao fato dos objetos a preservar serem rememorativos ou documentais. Prova disso é que se permitem certas liberdades nos

---

<sup>24</sup> “[...] a essência da obra de arte consiste em que ela seja contemplada no próprio fato de se constituir como uma obra de arte e, somente num segundo momento no fato histórico que singulariza [...]” (BRANDI, 1988, p. 46)

<sup>25</sup> “Não é este, não obstante, o lugar adequado para descer às distintas especializações de monumentos, afrescos, estatuas, pinturas sobre diversos suportes, mas que somente se trata de estabelecer linhas de investigação que serão comuns a todas as obras de arte, e que nos ajudarão a reconhecer as prevenções a realizar, ou as eventualidades a evitar.” (BRANDI, 1988, p. 58 e também nas p. 71 e 78).

objetos rememorativos que talvez não se permitissem nos documentais, como a recuperação de imagens “apagadas” pelo tempo numa foto de família – atitude “intolerável” sobre o objeto histórico, na medida em que isto “conspurcaria” o documento.

Outras dificuldades surgem quanto à função que esse objeto histórico apresenta na contemporaneidade. Algumas vezes, ele continua sendo utilizado, como, por exemplo, uma embarcação que deve continuar a navegar ou um trem que precisa circular<sup>26</sup>. Nesse caso, é lícito, historicamente, alterar seu motor e seu modo de propulsão? Outras vezes, apesar de só fazerem sentido no sítio onde se instalam, por necessidade de sobrevivência, são retirados e guardados em museus.

Se, por outro lado, a importância prática do documento histórico não é tanto a sua guarda como prova, mas o seu manuseio na busca de novas possibilidades históricas, como conciliar o uso e a preservação? Ainda nessa linha, como resolver a questão da deterioração da matéria e a manutenção da legibilidade do objeto histórico? Porque a matéria histórica poderia ser sacrificada em função da arte? A solução de questões como estas certamente não podem ser resolvidas apenas no nível do objeto histórico e de sua função historiográfica, mas remete à discussão de valores e critérios.

### 2.3. A PRESERVAÇÃO CENTRADA NA QUESTÃO SOCIAL

A questão social também apresenta diversos pontos de tensão com as dimensões históricas e artísticas da preservação. Ao longo dessa tese, já trabalhamos várias delas, neste momento cabe abordar a questão da função social da arte na sua interação com a preservação.

Anteriormente trabalhamos a necessidade da expressão artística como uma característica básica do ser humano o qual se diferencia na natureza por ser um animal que simboliza. Assim, ao simbolizar, ele busca sua identidade mais interior e, através da

---

<sup>26</sup> A restauração do vapor Benjamim Guimarães no Rio São Francisco, em 2002, é exemplo disso. Era importante para a comunidade que o vapor voltasse a navegar, símbolo que é da auto-estima do povo “barranqueiro”. Para tanto ele devia adaptar e substituir seu sistema de propulsão e seu maquinário.

arte exterioriza sua pressão interna, de fundo psicológico e existencial. A arte fala da transcendência do homem e, ao mesmo tempo concretiza e comunica, nesta dimensão, sua espiritualidade e as coisas intangíveis que caracterizam sua energia psíquica interna e suas instituições. É essa propriedade que permite ao homem celebrar a si próprio e as coisas de seu grupo através da espantosa materialização dos artefatos artísticos: aí ele se compreende e se identifica enquanto homem, cultura e espírito. É por esta razão que a arte tem profunda relação e origem no cotidiano do ser humano, não se separando das suas questões vitais. O homem das cavernas “materializava” sua caça – e segundo alguns, até mesmo ritualmente a “capturava” através da expressão artística das pinturas rupestres; a literatura e Arquitetura gregas presentificavam e antropomorfizavam seus deuses em um mundo onde as coisas do dia-a-dia se amalgamavam com as divindades; a arte egípcia se realizava em consonância com suas necessidades espirituais e seus ritos cotidianos. Não faltam exemplos na história da arte desta profunda interdependência entre arte, espiritualidade e cultura. No entanto, o desenvolvimento da cultura ocidental apontou para uma supervalorização da dimensão racional do pensamento humano e uma cisão entre razão e espírito que, no desenrolar da história, criou situações de ruptura entre o artefato artístico e a sociedade de um modo geral.

Nos primórdios, o artista era um representante da comunidade que, embora distinguido pelos seus dotes excepcionais, trabalhava sintonizado com as aspirações do homem comum e dentro de uma cosmovisão que era compartilhada por toda a sociedade. Assim, sua obra espelhava as aspirações do homem da época e, apesar das diferenças sociais existentes, sua obra tinha profunda repercussão nesta visão de mundo universalmente compartilhada numa mesma cultura. O artista representava e apresentava na sua obra o que a sociedade aspirava e compreendia, funcionando quase como um porta-voz de seu mundo simbólico e de seus desejos transcendentais. Até mesmo seu processo produtivo tinha uma relação mais “misturada” com a produção social, afinal o arquiteto era ao mesmo tempo o chefe do canteiro de obras e o artista plástico produzia para as necessidades ritualísticas do povo. Parecia que o artista evocava, a partir de uma necessidade pessoal, um mundo que era comum a todos.

A medida que o tempo foi passando, com o início da idade moderna inaugurada pelo Iluminismo, no final do século XVIII, a sistematização do conhecimento, os processos analíticos, o método cartesiano e a própria sofisticação do tecido social empreenderam o



distanciamento progressivo do artista de suas bases. Este distanciamento culmina com a convulsão cultural e social propiciada pela revolução industrial e, associada ao desenvolvimento tecnológico e à luta de classes, propicia o aparecimento do *lumpen*, rebaixando a espiritualidade humana a um nível poucas vezes visto na história. As questões conceituais passaram a ter existência autônoma com relação ao fazer e os filósofos passaram a se debruçar sobre questões como a reprodutibilidade técnica, a arte, artesanato e a produção fabril, dentre outras. Os artistas começaram a investigar as possibilidades expressivas da própria arte traduzidas no impressionismo, pontilhismo, expressionismo, cubismo, etc. criando salões de rejeitados, que nada mais eram do que formas de estranhamento da sociedade com a arte então produzida. O cidadão comum não mais se reconhecia na produção de seus artistas e muitos até hoje não conseguem entender a arte moderna, rejeitando enfaticamente o não-figurativismo.

Na Arquitetura também se verifica processo similar. A partir da construção do Duomo de Florença, quando Brunelleschi “inaugura” o projeto como elemento independente do canteiro de obras, o arquiteto paulatinamente também dele se distancia, trabalhando a Arquitetura como fruto do intelecto, mais como “belas-artes”, até mesmo retardando a incorporação das inovações tecnológicas, como ocorreu durante o século XIX, quando surge a engenharia como ramo autônomo. O modernismo vem coroar esse distanciamento entre público e pensamento arquitetônico, criando espaços onde o povo não se reconhecia, excessivamente funcional e segregado e casa onde ele não gostava de morar, a tal “máquina de morar” ou as “caixas” modernistas celebradas pelos arquitetos, mas distantes do imaginário e do gosto popular.

É certo que tanto a cultura quanto a humanidade, de maneira geral, muito se beneficiaram com essas conquistas da arte e da Arquitetura, mas é patente que também aumentou muito a distância entre o povo e a manifestação artística, agravada pelo distanciamento econômico-social entre as elites produtoras da cultura de vanguarda e as classes sociais menos aquinhoadas (em maior número) e marginalizadas quanto ao acesso a essa produção cultural. Estamos, portanto, tocando em uma questão crucial para a produção artístico-cultural e sua importância como materializadora de uma identidade popular. Hoje os nossos ícones são erguidos por forças econômicas que tem seus interesses próprios e não representam necessariamente a cultura nem do lugar onde se inserem e nem do povo aos quais se destina. A importação tecnológica se impõe

sobre os métodos vernaculares, chegando até mesmo a extinguir tradições construtivas locais. A Arquitetura feita por arquitetos é percentualmente muito pequena se comparada ao total da produção de edificações na maior parte do mundo e o arquiteto se tornou um profissional de elite, realizando uma Arquitetura erudita, de excelente técnica e com propostas arrojadas, mas distante daquele que o necessita cotidianamente, ou seja, da maior parte da população. A própria arte consegue abrir dimensões nunca antes imaginadas e revelar caminhos estéticos insuspeitados e fascinantes, mas de pouca compreensão e reduzida acessibilidade para a maior parte da população.



FIGURA 5.2: A “Arquitetura universal” e a obra de Hassan Fathy, baseada na tradição construtiva vernacular: o problema do distanciamento entre público e produção arquitetônica. (Fotos: JENCKS, 1980 e FATHY, 1973)

Diversas outras questões se agregam a esses fatos e certamente não se restringem apenas ao mundo das artes. Além dos fatores de exclusão econômica, está o processo de colonização (e sua face moderna ligada à globalização), a imposição de padrões de primeiro mundo em substituição aos locais, a intelectualidade exacerbada e sofisticada que comanda as vanguardas muito além da apreensão intelectual média de um povo alijado e marginalizado, a aculturação causada pela mídia que sugere uma preferência pelo exógeno em detrimento ao gosto local. Se alguém argumentar que a arte popular autêntica é excessivamente ingênua ou tosca, podemos contra-argumentar com a arte indígena ou africana ou ainda com a arte ribeirinha do Vale do Jequitinhonha e, portanto, preferimos acreditar antes na hipótese de exclusão, influência nas massas e imposição de valores do que acreditar que a arte popular é desprovida de beleza. Por outro lado não parece razoável dizer que não há arte ou artista habilidoso nas camadas

populares. É até mesmo contrário ao espírito libertário da própria arte trabalhar com o gosto dominante ou com a vertente celebrada pela crítica como paradigmas da cultura a serem perseguidos pelo modelo. O gosto dominante parece estabelecer nos dias de hoje uma delimitação da produção, o que faz, por exemplo, com que muitos artistas contemporâneos tenham dificuldades em produzir uma arte figurativa face ao sucesso da arte abstrata como forma única de expressão do autêntico artista contemporâneo, à qual toda a arte tivesse de se submeter.

Por outro lado, se antes o artista era um cidadão comum com talentos especiais a quem toda a população tinha acesso e a ele encomendava seus objetos de paixão ou devoção, hoje o artista é celebrado como ser especial pela mídia que lhe confere uma aura mágica e só os por ela ungidos têm direito à distinção e aos grandes trabalhos. O artista popular, o “gênio da raça”, aparece cada vez menos e conseqüentemente se distancia o artista de seu povo e a própria arte da expressão autêntica que lhe demanda sua gente.

As teorias contemporâneas da Arquitetura resgatam o conceito de “*arché*” como sendo o fundamento básico da produção arquitetônica. A Arquitetura representaria na sua materialidade os significados existenciais do homem e materializaria as forças intangíveis que regem a espiritualidade, a etnia e os valores de um grupamento social. Suzanne Langer chega a definir a Arquitetura como sendo a concretização de um domínio étnico, conforme citamos anteriormente.

As igrejas mineiras do século XVIII são excelente exemplo desta materialização do domínio étnico. Simbolizam a um só tempo, os primeiros esforços de construção de uma nação brasileira, com identidade própria desvinculada da corte e da colonização e a expressão da religiosidade e devoção de um povo tendo que exercê-las por si sem as ordens eclesiásticas oficiais, proibidas à época nas Minas Gerais. As ordens leigas tomam para si a responsabilidade da construção do mundo civil e espiritual, depositando nas igrejas não apenas a sua fé, mas a sua riqueza, fruto de seu trabalho, e o seu orgulho, indicador do seu desejo libertário e sua autonomia.

A construção de um templo era, pois, a exemplificação mais completa da Arquitetura como domínio étnico, na medida em que era feita por todo o povo, governantes, mineradores, poetas, artistas, escravos em um esforço conjunto de também construir uma civilização. Não era obra encomendada a terceiros com um orçamento único e prazos definidos, mas resultado do esforço coletivo de uma sociedade que muitas vezes transcendia uma geração. Ao final, ou nos vários momentos de conclusão de uma das suas partes, a comunidade se reconhecia na obra solidariamente erguida. Ali se consubstanciava e se expressava um povo e todos os laços que o unia.

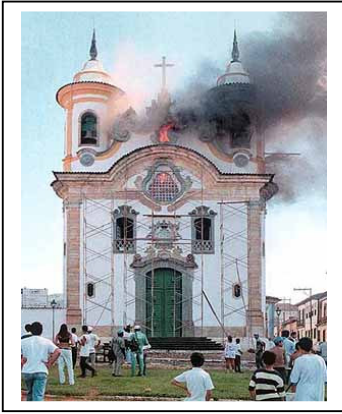
Na Arquitetura contemporânea dificilmente conseguimos reconhecer o mesmo processo. Distante de suas tradições e com fortes sentimentos materialistas e individualistas, com a separação de vanguardas e aspirações populares e, principalmente com a distância entre arte, instituições e expressão coletiva, a Arquitetura representa quem? A arte fala em nome de qual sociedade? Ainda que arte e Arquitetura tenham atingido um refinamento nunca antes vislumbrado, a quem ela se refere ou representa? Que dificuldades isto traz à sua preservação?

---

PARALELO 5.1: Podemos exemplificar as questões aqui levantadas com a recente problemática de restauração da Igreja do Carmo de Mariana, vitimada por um incêndio em 1999. Ela evoca todas estas questões e nos coloca, arquitetos e produtores do espaço humano, em face de problemas vitais se quisermos que a Arquitetura continue ser a representação dos grupos sociais e suas aspirações e não um campo autônomo desvinculado de suas raízes mais profundas, ou mera especulação intelectual. A sofisticação do projeto de restauração e sua bela poética que, nas luzes do forro, evoca a transcendência barroca realmente estariam materializando as aspirações do povo que a habita e guarda hoje? Onde está a representação o domínio étnico, a relação da comunidade com a igreja? Convém lembrar que à época de sua construção, toda a sociedade estava envolvida no processo, especialmente por ser a ordem terceira uma ordem leiga.

Por outro lado, será que a Igreja do Carmo já não deixou de ser a materialização de um povo e uma cultura particular que só existiram no séc. XIX e na atualidade é apenas uma obra de arte autônoma, na qual o povo de hoje não tem o direito de intervir? Neste caso é lícito, apesar de legitimado pelos postulados de Brandi, alterar tanto o domínio étnico daquela cultura e daquele povo, através da reinterpretação da aspiração barroca? Será que não estamos assistindo a uma “atualização” da igreja e não a uma restauração? Se for assim, quem repintaria o forro, sem que isto resultasse em uma falsificação? A nosso ver o problema do forro permanece, apesar da engenhosa solução do arquiteto (Rodrigo Meniconi, 1999), aqui revestido de outros ângulos que escapam ao domínio da arte pela

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



arte e se referem à arte como materialização dos aspectos transcendentes de uma dada sociedade. Esses problemas, no entanto, não se restringem ao Carmo, que apenas os enseja.

A Igreja do Carmo, na sua grandeza, materializa estas questões que são cruciais para os rumos da arte contemporânea e mostra que, se em outros tempos o artista se distinguia, mas pertencia de forma coesa ao corpo social, hoje ele está cada vez mais distante. Embora ainda seja o legítimo revelador de novos mundos e outras dimensões, cada vez se distancia mais das demandas coletivas de um povo esmagado pela cisão entre espírito e matéria e por uma injustiça social que lhe embota os sentidos e o aliena do desenvolvimento espiritual maior ao qual o homem contemporâneo teria direito.

#### 2.4. PRESERVAÇÃO COMO DESENVOLVIMENTO CULTURAL SUSTENTÁVEL

A face do *desenvolvimento sustentável* surge com a modernidade. Com o advento da corrente modernista da Arquitetura e a partir do avanço das técnicas iniciado pela Revolução Industrial, quando o imaginário popular fantasiava o futuro, este o via como uma cena onde a sociedade tecnológica prevalecia sobre tudo, quase como se o homem prescindisse do meio físico para viver. As casas dos desenhos animados, por exemplo, nem tocavam o solo e a estória se animava no espaço, antes lugar da vacuidade do que o céu concreto. Era assim a atitude do homem moderno, com sua sanha positivista, pronta para mudar o mundo para melhor. Se a natureza não lhe satisfazia, que fosse domesticada; se a história não amparava seus desejos, que fosse negada; se as culturas não se espelhassem no modelo dominante, que fossem “educadas” e substituídas. Com o passar dos anos, o homem aprendeu, a duras penas, que sua ação sobre o mundo e as coisas tinha seus limites éticos e até mesmo de sobrevivência. Ao mesmo tempo, ele recuperou o sabor pela terra, pela diversidade e pelo legado de tantas gerações. Aprendeu que a natureza não era fonte inesgotável de energia, que a injustiça social ameaçava os próprios grupos dominantes que se julgavam inatingíveis, que a memória era importante na construção de sua própria identidade, recuperando um pouco a linha de desenvolvimento histórico interrompida pela ruptura modernista. Aprendeu que era economicamente mais eficiente produzir em harmonia com o meio-ambiente e com o tempo, com fontes energéticas limpas e renováveis, reaproveitando estruturas pré-existentes, incorporando à sua riqueza, o resultado do trabalho das gerações que o precederam. Do ponto de vista ético, o homem aprendeu que sua manipulação sobre as

coisas do mundo tem seus limites e que seus filhos têm o direito de receber um planeta e uma história ainda vivos e ainda saudáveis.

As cidades, talvez pelo predomínio da paisagem construída, podem sugerir uma “artificialidade” que as distingue da natureza a ser preservada, um espaço pronto para ser sempre substituído, sendo tratada, neste último século, como local privilegiado de trocas econômicas e como espaço de lucro por excelência, gerando conflitos constantes entre as sociedades e esses interesses. Com uma atitude ultrapassada, grande parte das cidades ainda não incorporou os conceitos de desenvolvimento sustentado em seu corpo físico, como se, da qualidade de seu espaço e das suas relações intrínsecas não dependesse a vida de todos os seus agentes. Dois entendimentos importantes emergem, então, no cenário contemporâneo, nascidos da consciência ecológica e da valorização de monumento histórico: a transformação e a capacidade de absorver esta transformação.

O primeiro ponto parte da consciência da impermanência: vivemos em um mundo dinâmico e que muda a cada instante. O homem percebeu que não adianta querer deter o carro da história ou o curso da vida, mas que poderia lidar com esta mudança de diversas maneiras. Piaget (PIAGET, 1967) dizia que o desenvolvimento do “eu”, objeto da educação, não se realizava no fortalecimento do ego auto-referente, mas na sua relativização com os outros, ciente do seu potencial, mas em profunda interação com a sociedade onde se insere. De forma similar, podemos lidar com a transformação de maneira a negar o tecido pré-existente ou utilizá-lo de forma respeitosa, aproveitando inclusive as suas potencialidades e o investimento nele incorporado quer pela natureza quer pela ação de sucessivas gerações. Se por um lado não podemos evitar que o mundo se transforme, por outro podemos realizar estas transformações de forma harmônica e respeitosa. Este é um grande desafio que a contemporaneidade nos propõe: conciliar novas demandas com a história e a natureza. As respostas a esta questão têm mostrado que esta é uma decisão mais inteligente, paradoxalmente mais barata (do ponto de vista do investimento e da manutenção) e mais rica (do ponto de vista de seus resultados e eficiência).

O segundo ponto diz respeito à capacidade de um meio físico absorver os impactos dessas transformações. Há um limite até o qual ele pode resistir sem esgarçar a sua

tessitura social, sem deteriorar seu corpo físico, sem matar sua história ou seu legado da natureza. A cidade se comporta como um corpo vivo, precisa se sustentar e produz dejetos, além de um intenso metabolismo interno. Seus conjuntos históricos, seus monumentos, não apenas qualificam e diferenciam o “*continuum*” urbano, como garantem à população o senso de cidadania e continuidade histórica. Se destruídos, empobrecem a cidade e se desvanecem os laços da comunidade. Os seus recursos naturais são também capazes de absorver alterações até um certo limite, sob pena da ação predatória se reverter em forma de poluição, enchentes e outras mazelas.

A ação transformadora do homem é bem-vinda quando parceira da natureza e da história. É a marca da nossa geração no fluxo da vida, tão legítima quanto a das que nos antecederam, apenas deve ser feita com muita mais cautela, pois, se nunca tivemos tanto poder de destruição, também nunca tivemos tanta experiência acumulada e consciência das nossas atitudes. Preservar não é, portanto, congelar ou ser reacionário. Um desenvolvimento econômico que se estabelece sobre estes fundamentos da preservação é uma atitude inteligente, eficiente e aponta para um comportamento ético mais sólido, inclusive nas relações comerciais que estabelece.

É o reforço desses ideais ligados à ética e à valorização da própria história que apontam para o conceito ampliado de herança histórica. Assim, para que as ações de conservação possam ser equacionadas de maneira plena, torna-se importante relacioná-las a este conceito maior de patrimônio histórico que não se restringe, como o supõe o senso comum, apenas ao bem imóvel isolado, ligado a excelência estilística e ao poder civil ou eclesiástico. A compreensão contemporânea do patrimônio deixou de se ater apenas às qualidades estéticas do bem em si, ampliando-se ao cotidiano da vida, no exercício da cultura e no desenvolvimento sócio-econômico das comunidades sendo um dos importantes responsáveis pela sua identidade e pela sua qualidade de vida. Torna-se possível, então, nos referirmos a uma *função social* da cultura que tem no patrimônio cultural - uma de suas principais manifestações - importante vetor de exercício na prática. A função social da cultura aponta para a importância do patrimônio coletivo na construção de uma verdadeira nação, não apenas no sentido estrito do sentimento de pátria, mas também como alternativa de inclusão social, democratização dos bens culturais e geração de emprego e renda. A base desse entendimento está no fato de que o patrimônio coletivo, como herança comum, é a carteira de identidade dos povos,

aquilo que os caracteriza e personaliza como habitantes de um dado lugar e os coloca como elos de uma corrente histórica, conferindo-lhes a sensação de pertencimento e singularidade. Neste sentido, não há cidades “históricas”, posto que todas as cidades têm história e cada história é igualmente importante na construção das identidades locais. Assim entendido, o patrimônio cultural cria laços entre os habitantes, estimula a celebração da memória comum e reforça os sentimentos de cidadania e auto-estima.

Para que esta transformação aconteça na prática, no entanto, é preciso que esses bens coletivos não sejam encarados apenas como bens a serem preservados no sentido museológico, mas que se insiram em *políticas públicas* que se referem a dois aspectos importantes e complementares. Em primeiro lugar, essas políticas devem estimular a *inserção desses bens no cotidiano das populações e democratizar a sua fruição* de maneira a efetivar seu papel formador e a consciência coletiva da idéia de *comunidade*. Em segundo lugar, devem fazer com que o patrimônio cultural se *insira no desenvolvimento sócio-econômico* dos povos, tornando-se elemento gerador de riqueza e empregabilidade.

Se considerarmos que o patrimônio cultural materializa os laços que unem histórica e geograficamente um povo, passa a ser clara a sua importância como instrumento de cidadania e inclusão social, com rebatimentos óbvios na qualidade de vida e na auto-estima das populações. A partir deste senso comum são gerados sentimentos nobres de solidariedade e compromisso, além de uma postura crítica ao poder econômico especulativo, o que leva a uma opção por formas de desenvolvimento sustentado, lastreadas por uma ética nas relações, inclusive comerciais, se contrapondo à postura “*laissez-faire*” neoliberal.

As grandes questões contemporâneas delineiam as perspectivas da preservação para este novo milênio, calcadas na proteção tradicional, mas incorporando os seus novos desafios. Da mesma forma que a sociedade começou a se preocupar com o meio-ambiente e com a noção de desenvolvimento sustentado, ela se sensibilizou para as questões de memória e identidade que o patrimônio cultural traz com sua permanência e, assim, diversas localidades começaram a pressionar governo e forças econômicas para a manutenção de seus exemplares históricos e artísticos importantes.



## 2.5. PRESERVAÇÃO HOJE

O *como preservar* está profundamente marcado pelos mesmos critérios e valores utilizados na seleção dos bens. A verdade é que ao tentar preservar o passado não há como o homem escapar do recorte da seleção eivada por pressupostos políticos, ideológicos ou projetos de presente, baseados no passado. Dentre os muitos exemplos disto, podemos citar Castriota sobre as políticas de Ouro Preto:

Conservada quase intacta graças à estagnação econômica, a cidade vai ser objeto desde a década de 30, de políticas de preservação que, se por um lado, conseguiram manter o conjunto, por outro, criaram um objeto idealizado, desconsiderando a história local e afastando a população da cidade (CASTRIOTA, 2003, p. 186).

O estudo de caso desenvolvido pelo autor mostra como a determinação superior de política preservacionista interfere na dinâmica local apropriada pelo cidadão comum, alterando inclusive seu cotidiano. Como exemplo cita o caso do Largo do Coimbra, grande espaço fronteiriço à Igreja São Francisco de Assis, obra-prima do Aleijadinho, o qual abrigava o mercado local de intensa atividade, mas que, por ser neoclássico (o barroco era o estilo “oficial” das políticas de patrimônio), foi demolido, supostamente para abrir e valorizar a visada da igreja. A ação, entretanto, não conseguiu suprimir a prática comercial, a qual continua se realizando, agora em barracas improvisadas, sem o ganho estético que se imaginava.



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

---

O que se constata na prática da preservação é que, face à disponibilidade e a multiplicidade de correntes que caracteriza a pós-modernidade, temos hoje a convivência de vários métodos (apesar das cartas internacionais!) os quais, a cada caso da ação pragmática, apresentam uma matriz de pensamento que seria “mais aplicável”. Além disso, por mais que queiram parecer tecnicamente isentos, os órgãos de patrimônio oficiais têm um compromisso com a opinião pública e com ela tentam se harmonizar. É curioso constatar que, apesar da pluralidade de métodos, a homogeneização da globalização faz com que os lugares sejam cada vez mais parecidos, apesar de serem diferentes (mesmos confortos, mesmos restaurantes, etc.): as cidades acabam se tornando apenas “cenários”, diferenciadas, mas só até certo ponto.

As políticas de patrimônio, da maneira como são hoje concebidas, procuram ser pensadas de maneira abrangente de forma a não se centrar apenas no tombamento, mas em outras alternativas de proteção, sabedoras que são da impossibilidade de se isolar o bem da realidade onde se insere. É um consenso internacional que a proteção do patrimônio não é uma questão a ser pensada desvinculada das demais questões urbanísticas e, portanto, se equacionada conjuntamente com as leis de uso e ocupação do solo e com sua gestão, tem maiores possibilidades de sucesso. Outra grande questão emergente é aquela que se refere a sustentabilidade econômica e social do patrimônio. Aqui se inserem as requalificações, revitalizações e reciclagens que buscam na renovação de edifícios históricos uma possibilidade para sua própria sobrevivência, tanto do ponto de vista da qualidade quanto do ponto de vista econômico.

Para essas novas concepções e seu nivelamento para diferentes países contribuíram claramente as convenções internacionais no setor, as “cartas”, as quais se, por um lado, agregaram avanços às práticas de muitos países, sugerem que as questões do patrimônio estariam todas equacionadas e resolvidas e que já existiria uma espécie de manual de instruções consagrado por esses acordos. A realidade é que a preservação do patrimônio é uma ação complexa, sensível às idiosincrasias do caso particular e com um arcabouço teórico formado por aquilo que temos chamado de conceitos “evanescentes”, amplamente abertos quanto às suas aproximações no “caso-a-caso”. De qualquer forma, as chamadas “cartas” contribuíram para a ampliação do conceito de patrimônio, nos seguintes aspectos:

- Valorização do passado como consciência de nação;
- Privilégio do conjunto monumental em detrimento do bem isolado;
- Necessidade de integrar a preservação com os aspectos econômicos e sociais;
- Importância de integração entre as esferas políticas e de planejamento para a efetividade das ações de preservação;
- Importância da ação supletiva do estado e da comunidade;
- Criação de organismos especializados;
- Adequação do aparelho escolar;
- Incentivo à promoção e divulgação do patrimônio como estratégia de preservação.

Essa gama diferenciada de atitudes preservacionistas pode ser verificada a todo o momento no Brasil e, como exemplo, podemos citar os casos dos conjuntos urbanos centrais de Salvador (o qual novamente nos serve como fonte crítica) e do Rio de Janeiro. Na região do Pelourinho, a iniciativa de preservação adotada pelo Estado privilegiou o vetor turístico, tratando o lugar como um cenário, expurgando de lá todos os “inconvenientes” urbanos, artificializando, portanto, toda uma região da cidade. Para se alcançar essa meta, procedeu-se a uma renovação urbana baseada, dentre outros, nas seguintes estratégias, as quais achamos importante destacar:

- Critério único, privilegiando a imagem (na busca de construção de um cenário) sobre aspectos construtivos, históricos e paradoxalmente, até mesmo estéticos, ao imputar sobre todos os casos, apesar de sua diversidade, uma mesma solução “restaurativa” e fórmulas gerais<sup>27</sup>;
- Rapidez de ação, impedindo que os problemas individuais e também soluções mais negociadas pudessem aflorar;
- Gentrificação, levando com a população originariamente aí residente também um pouco da “alma” e da personalidade do lugar, além, é claro, dos problemas sociais decorrentes.

A partir do ponto de vista que vimos desenvolvendo, podemos notar no processo não uma transformação, mas uma substituição. É curioso que os prédios estão lá e, de certa

---

<sup>27</sup> Sobre essa questão, vale registrar o uso de cores vivas (mais apelativas do ponto de vista de *marketing* turístico) em detrimento dos tons pastéis que originalmente marcavam as edificações (conf. nos relata Pasqualino Magnavita).

maneira, preservados, mas, no entanto, as relações são totalmente outras, os significados também absolutamente substituídos.

Já no Corredor Cultural do Rio de Janeiro, a estratégia foi outra. Aí a flexibilização foi o marco estratégico de legitimação do plano. As questões da matéria e da forma não foram consideradas rigidamente, buscando antes a conservação de uma expressão geral das edificações, uma conservação sem o rigor do restauro, além de reconstruções, voltas a estados que nunca haviam sido na realidade, simplificações como alternativa ao pastiche, tudo na tentativa de manter, no local, a sua dimensão imaterial – o lugar do comércio, a sua vida intensa e uma imagem de história em transformação. Ao contrário do Pelourinho, as ações estratégicas se centraram na diversidade de soluções, em uma duração longa de implantação (o que favorece conscientizações, negociações, sua permanência ao longo do tempo), o diálogo, intervenções pontuais e a permanência da população local.



Figura 5.5: O Pelourinho e o Corredor Cultural do Rio de Janeiro: duas estratégias diferentes de intervenção: a primeira de transformação rápida e impositiva, a Segunda lenta e negociada. (Fotos: Flavio Carsalade)

---

Apesar das suas diferentes maneiras e estratégias, o que subjaz sob qualquer discurso de preservação é o discurso da ética. A missão ética presente na preservação remete aos pontos desenvolvidos anteriormente, tendo a ver com a herança e a sobrevivência, com a proteção da identidade, mas também fortemente com a preservação da verdade e da autenticidade. No entanto, se esses conceitos não podem ser estabelecidos de forma precisa e pragmática, cabe também suspeitar de que uma ética baseada em critérios acrílicos também possa estar a serviço de interesses pouco claros. A partir dessa

constatação, supera-se, novamente, a centralidade no objeto<sup>28</sup> e retorna-se, assim, à questão do sujeito e do significado<sup>29</sup>. Surgem daí várias correntes, todas elas em defesa da ética, mas com visões diferentes, as quais defendem em graus também diferentes uma intervenção maior ou menor no objeto - que exploraremos no capítulo seguinte - mas que de uma forma ou de outra, estão profundamente condicionadas pelos valores de época, os quais, também por sua vez, não são homogêneos. Para Viñas, por exemplo, a preservação seria, na verdade, tanto mais “ética” quanto mais correspondesse ao horizonte de expectativa social (VIÑAS, 2003, p. 155). A discussão de *valores* acaba levando à inclusão do debate sobre a *função* do bem patrimonial, a qual além das funções psicológicas e sociais já mencionadas (proteção da identidade, herança, etc.), também leva ao resgate mesmo da sua utilidade como fator ético importante para servir à sociedade em que se insere o bem. De qualquer forma, os objetos de preservação

[...] também podem desenvolver funções de natureza muito variada, tangível ou não. Ele, constantemente, produz conflitos entre os sujeitos afetados por um processo de Restauração, porque potencializar uma função habitualmente limita ou condiciona outras. A importância de cada função variará para cada usuário; a decisão *eticamente* correta sobre que ações desenvolver não pode basear-se nas prioridades de um indivíduo como restaurador, como químico, como historiador da arte, como proprietário, como decisor, etc. Seria *eticamente* mais correto (mas também funcionalmente melhor) tentar melhorar o mais sincera e equilibradamente possível as eficácias que esse objeto tem para seus usuários, para cada pessoa, para quem desenvolve alguma função de algum tipo. Nestes casos, o critério de atuação tampouco pode variar muito com respeito ao que se viu antes: em teoria o ganho funcional tem que ser máximo. (VIÑAS, 2003, p. 159).

Face às sutilezas conceituais que o problema da autenticidade/ verdade apresenta – e à sua restrita circunscrição aos meios dos *experts* – alguns autores acreditam que a ética da preservação, para ser verdadeira, deve se estender a todos os segmentos das sociedades envolvidas<sup>30</sup>. Tal postura acaba por levar à noção de que um bem é tanto melhor preservado quanto maior o número de pessoas satisfeitas com sua forma de preservação. Esta, segundo Viñas, é uma fórmula defendida seguidamente na teoria contemporânea da restauração e se funda no entendimento de uma ética baseada na “negociação (Staniforth, 2000; Avrami et al., 2000); no *equilíbrio* (Jaeschke, 1996;

<sup>28</sup> “Ainda que o objetocentrismo se centre no objeto cultural e sua proteção como um valor em si mesmo, o funcionalismo sustenta que os objetos que formam o patrimônio cultural não podem sequer ser identificados sem uma referência à sociedade e seus significados. (Muller, 1998).” (VIÑAS, 2003, p. 158).

<sup>29</sup> “Devemos reconhecer continuamente que os objetos e lugares não são por si mesmos o que é importante no patrimônio cultural; são importantes pelos significados e usos que as pessoas atribuem a esses bens materiais e aos valores que representam. (E. AVRAMI, R. MASON y DE LA TORRE).” (VIÑAS, 2003, p. 139).

Bergeon, 1977), na *discussão* (Molina y Pincemin, 1994), no *diálogo* (Reynolds, 1996), ou no *consenso* (Jiménez, 1998)” (VIÑAS, 2003, p. 163). Para ele, portanto, a preservação não pode ser tecnocrática, mas tampouco populista, devendo ser realizada, contemporaneamente, sob a égide da negociação e sustentabilidade:

As decisões correspondem aos *experts*, mas estes devem estar conscientes para quem trabalham e de onde provém sua autoridade sobre o patrimônio. A autoridade do *expert* deriva de sua condição de usuário privilegiado, de usuário que vive de e para o patrimônio, que o estudou, o conhece e o aprecia de maneira especialmente intensa; mas sobretudo de sua capacidade para “contar histórias convincentes” (Leigh et al., 1994): isto é, da autoridade que os demais usuários lhe concedem. (VIÑAS, 2003, p. 173).

A base fenomenológica, fundada na *relação* entre o ser e as coisas, no momento de seu acontecimento, nos oferece uma chave para solucionar o paradoxo que parece se instalar no mundo contemporâneo: é possível preservar em uma sociedade dinâmica, mutável e consumista? A preservação se faz nesses meandros da relação entre o objeto e o sujeito, nas dimensões material e imaterial do patrimônio, na sua presença física e nos significados, valores e funções que a sociedade lhe concede. Ao procurar responder a essa questão, no entanto, cabe também considerar alguns pontos que Henry-Pierre Jeudy nos levanta quanto à preservação na contemporaneidade. O seu pensamento é baseado em dois princípios: o da *reflexividade* e o da *naturalização*. O *princípio da reflexividade* (JEUDY, 2005, p. 10) indica que o patrimônio preservado na cultura ocidental tem o papel de “duplicar” a cultura, criar um bem material que espelhe essa mesma cultura, espelho sem o qual o homem ocidental se perderia. O *princípio da naturalização* (JEUDY, 2005, p. 11) estabelece que a questão da conservação do patrimônio histórico urbano poderia ser feita de forma “natural” e se daria quase que por instinto, sem a complexidade que na verdade apresenta. Baseado nesses princípios, Jeudy faz críticas pertinentes e importantes à questão da preservação nos dias de hoje:

- A institucionalização da cultura e do patrimônio lhe retira a dinâmica e a espontaneidade. Uma história que sempre se fez em processo de transformação contínua de significados, hoje se faz de maneira desequilibrada pela superimposição de valores que se faz nos edifícios, magnificando-os ou espetacularizando-os - de qualquer forma, retirando-os do *continuum* coletivo da vida;

---

<sup>30</sup> “Qualquer indivíduo afetado pela alteração de um símbolo tem não somente direito mas também motivos e autoridade para fazer ouvir sua opinião a respeito. Isto inclui o historiador *expert* no tema ou o erudito especializado mas também o *usuário* habitual do símbolo.” (VIÑAS, 2003, p. 162).

- A museificação da cultura mostra de forma homogênea a suposta heterogeneidade das culturas<sup>31</sup>;
- A redução do potencial simbólico do bem a uma ordem discursiva que o aniquila<sup>32</sup>, a qual também se faz pela superexposição do bem e pelos interesses políticos e econômicos que sobre ele recaem;
- Totalitarismo patrimonial: as instituições decidem como deve ser a memória coletiva. A patrimonialização gera “quadros”<sup>33</sup> a serem observados de uma determinada forma (como “surpresas organizadas”);
- Aniquilamos a alteridade ao compreendê-la e assimilá-la<sup>34</sup>.

Uma das conclusões de Jeudy mostra o paradoxo ao qual os métodos positivistas e idealistas de preservação nos trouxeram:

O mais impressionante é constatar em que nível uma sociedade chega a pensar na conservação do que produz para os seres humanos que viverão dentro de um século ou mais. Acreditam ingenuamente que esses mesmos seres humanos são incapazes de escolher o que querem conservar da nossa sociedade presente? (JEUDY, 2005, p. 46).

---

<sup>31</sup> “Mas o turismo cultural baseia-se, em escala mundial, na manutenção de uma heterogeneidade cultural garantida pela museografia. O mundo deve se tornar um grande museu para que a identidade, a etnicidade, a alteridade não sejam mais do que rótulos, e que a inovação dessas últimas sirva sobretudo para o comércio turístico mundial. Três etapas são necessárias: a primeira é a da extinção das culturas vivas, já realizada desde o começo do século; a segunda é a da ‘passagem ao museu’ dessas mesmas culturas, de uma homogeneização do espetáculo; e a terceira corresponde a reabilitação da heterogeneidade cultural ensejada pela ‘guerra cirúrgica’ e pelos movimentos humanitários, preparando a conservação patrimonial e da museografia.” (JEUDY, 2005, p. 42-43).

<sup>32</sup> “Trata-se de uma situação ideal para conciliar a preservação do patrimônio e o desenvolvimento cultural de uma região. Essa participação dos habitantes nos faz acreditar que não se trata apenas de um espetáculo imposto, mas também de uma reconstrução cênica a qual as pessoas têm apreço e pela qual se cria uma renovação da sociabilidade” (JEUDY, 2005, p. 32).

<sup>33</sup> “O princípio da reflexividade, devido ao fato de criar uma equivalência geral entre as singularidades culturais, e de provocar uma modificação do que está vivo com finalidades gerenciais, admite mesmo assim uma alternativa: a da ‘estetização universal [...] Apresentando a inegável vantagem de dar forma imediata de ‘quadro’ a qualquer ato de percepção, a paisagem subsume os diferentes conceitos de patrimônio.” (JEUDY, 2005, p. 74).

<sup>34</sup> “À busca da dessemelhança provocadora sucede a conquista eterna da semelhança. Uma vez que o Outro já é nós, o Outro nos confirma que somos exatamente como nós mesmos. Nada virá a perturbar essa circularidade que garante a reprodução do Mesmo. A inquietante estranheza se transformou em um verdadeiro clichê da metodologia antropológica: é o que é mais familiar em nossas maneiras de ser, em nossos funcionamentos institucionais, deve nos parecer de repente estranho, a nós próprios a fim de que possamos em seguida usufruir dessa familiaridade, como um espelho apaziguador de nós mesmos.” (JEUDY, 2005, p. 50).

### 3. Tensões na preservação

No Capítulo 2, quando abordamos a abertura e a adequação do método fenomenológico, já apontamos uma série de rebatimentos da investigação sobre o conceito de patrimônio. Falamos especialmente da questão fundamental da *abertura* (do significado e do tempo histórico), da *vivência* (que se apóia no acontecimento e a partir dele propicia a sua “especialidade” formadora), do *contexto* (espacial e sócio-cultural), e do *diálogo* (que se institui entre o ser e as coisas e entre os modos próprio e impróprio do ser). Neste capítulo e no anterior, abordamos uma série de elementos que caracterizam o *modo* patrimônio e que influenciam na sua preservação. Cabe aqui acrescentar algumas tensões, que esses elementos produzem entre si e as conseqüências que daí advêm à preservação e que ajudam a compor a sua complexidade, à luz da fenomenologia.

#### 3.1. PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO

Preserva-se o patrimônio não apenas para o modo impróprio, para a sobrevivência coletiva, como é usual pensar, mas igualmente para o desenvolvimento do modo próprio do ser que é, em última instância, o motor da história e da criação artística. Ao se entender sob esse ângulo de visão, compreende-se que o ser, tendo recuperado sua identidade, recupera também sua cidadania e a sua capacidade de ser mais consciente, mais apto, portanto a se inserir na história que ele próprio constrói (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 184-185).

No entanto, se se preserva para a transformação do ser, para o incremento de sua capacidade de ser de modo próprio, é de se esperar que este ser transformado também transforme a realidade. Não é outra coisa a que acontece com as culturas. De fato, elas são transformadas tanto externamente (no caso de imposições resultantes de dominações), mas principalmente internamente (pelas transformações operadas pelos indivíduos que a compõem). Ao mudar a cultura, transformam-se os valores e transformam-se, também, é claro, as atitudes quanto ao patrimônio. Assim, parece *que o que se preserva, na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de mudar junto com as mudanças sócio-culturais*. Essa concepção se choca com a aceção



de imutabilidade do bem a ser preservado. Também ele, como a tradição e a cultura, está em constante transformação.

Como vimos, o desvelamento propiciado pela hermenêutica consiste na retomada do vigor das coisas em seu “sendo”. O conceito de preservação que nasce a partir dessa base é o de um processo contínuo de doação de sentido, o qual enseja o “Restaurom Fenomenológico” conforme cunhado por Dante Galeffi:

Não há, ao que parece, “restaurom” sem “perda”. Só o que foi perdido pode ser reencontrado; somente o que foi “instaurado” pode ser “restaurado”, e isto em todos os níveis de relações possíveis e experienciáveis (GALEFFI, 1994, p. 42).

Não há, portanto, como buscar a essência do objeto de restaurom em uma idéia imutável de “objeto” que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, a qual se caracteriza pela transformação. Não há esse objeto a-histórico “essencial” - além do que isso seria uma contradição com seu valor como patrimônio histórico conferido exatamente por ser histórico. É importante reconhecer que ele está imerso na história e na errância que caracteriza a vida e a história, a qual é propiciada exatamente pela liberdade do ser, que não apenas a realiza, mas também que a sistematiza<sup>35</sup>. O homem é um destino em aberto, por isso não há nada imutável. É a abertura (liberdade) que garante a verdade, pois a verdade não é definida por pressupostos, mas abertura de significados. Isso nos faz compreender que a História é aberta porque o ser é aberto e é, ela própria, também um leque de possibilidades. Há, portanto, várias compreensões da História e, toda História, ao ser revisitada, nunca será a mesma e, por ser sempre revisitada, ela é sempre transformada. A hermenêutica da história reside nesse fato e é, portanto, corolário da abertura fenomenológica<sup>36</sup>.

A questão da preservação se centra agora, portanto, no conceito de *transformação*, ou seja, como manejar essa transformação de forma que não se rompa a delicada tessitura entre a tradição e o ser, entre o *impróprio* e o *próprio*, para que o ser não se sinta

---

<sup>35</sup> “Ou seja, a liberdade mesma, como abertura do aberto, irrompe da originária essência da verdade, irrompe do próprio mistério da errância: somente pela abertura do ‘comportamento’ o deixar-ser do ente se realiza.” (GALEFFI, 1994, p. 63).

<sup>36</sup> Assim sendo, a história, se mal abordada ou se acriticamente fechada, pode dissimular o ser. Para se evitar essa dissimulação há que se preservar o mistério das coisas não lhe impondo significados que o congelem ou o esvaziem e não o tornando outra coisa.

ameaçado, mas ao contrário, estimulado no seu *projetar-se*. Por tudo isso, então, reforça-se que preservar é também garantir a relação da *pre-sença* (*cural temporalidade*) com o caráter específico em que esta se dá no *tempo*, ou seja, *preservar não é para mera reminiscência, mas cura, no sentido heideggeriano*.

As tendências à tematização e à prevalência do modo impessoal acabam por reforçar, nas concepções mais correntes sobre o patrimônio, a pretensão a algo cristalizado e imutável, como se essas fossem as propriedades da perenidade, quando sabemos que, ao contrário, *é perene apenas aquilo que se atualiza, que se abre ao ser presente*. A idéia de perenidade imutável tem a mesma raiz da noção de validade universal (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 214) do patrimônio coletivo: ambas são baluartes daquilo que é eterno e universal, daquilo que permanece além do tempo e acima das pessoas, pois afinal, acredita-se que “o pessoal morre, o impessoal não”<sup>37</sup>. Ora, tal pretensão é contraditória nela própria, pois o objetivo dos fatores perenes seria exatamente o da transformação (ou adequação) do indivíduo a esses valores que a perenidade supõe representar. Se a pretensão, por outro lado não fosse a de formar, então o patrimônio se apresentaria apenas como mero exemplar, uma curiosidade descontextualizada a ser “vista ou visitada” – e só para isso deveria ser conservada, o que obviamente não faria sentido.

A tradição, de fato, aparece como forma de legitimação coletiva inquestionável, com o poder de autoridade<sup>38</sup> sobre a nossa verdadeira compreensão das coisas. É como se o passado não tivesse valência no presente além de uma suposta relação de causa e efeito, mas teria uma verdade própria só por ter se incorporado à tradição. A tradição tem, portanto, uma tendência a autoconservação que a leva a ser conservadora. É claro que aqui não temos a intenção de agregar nenhum tipo de valor positivo ou negativo à conservação ou à tradição, mas o de reconhecer o seu real papel no jogo da preservação. Já vimos que é importante reconhecê-la como forma atuante, da qual não conseguimos nos desvincular por completo; já vimos que ela é importante para a nossa diferenciação

---

<sup>37</sup> “É justamente quando o impessoal dirige a compreensão vulgar da pre-sença que se consolida a ‘representação’ da ‘infinitude’ do tempo público, que se esquece de si. O impessoal nunca morre porque, sendo a morte sempre minha e apenas compreendida, existencialmente, em sentido próprio na de-cisão antecipadora, o impessoal nunca *pode* morrer”. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 237).

<sup>38</sup> “O que é consagrado pela tradição e pela herança histórica possui uma autoridade que se tornou anônima, e nosso ser histórico e finito está determinado pelo fato de que também a autoridade do que foi

e para nossa estabilidade. Importante aqui é reconhecê-la também como uma força tão grande e livre quanto a transformação, pois mesmo a transformação nunca é completa, mas resultado da interação de uma abertura com o pré-existente<sup>39</sup>. Não há, portanto, como se ser totalmente isento do pré-existente, da tradição.

Essa força e autoridade da tradição acabam levando a disfunções do seu papel que levam a mal-entendidos quanto à sua função histórica. Pela sua força conservativa, ela pode levar a uma visão estática da própria história, encadeando os fatos dentro da supracitada relação de causa e efeito<sup>40</sup>. Essa concepção leva à criação uma idéia de “proveniência”, quase uma fatalidade, com visão regressiva, como se ao interferirmos de alguma maneira no bem patrimonial – considerado tanto melhor quanto mais estático – tivéssemos interferindo na própria cadeia causal da história e, portanto, interferindo na objetividade do fato que seria transmitido aos pósteros. O fato objetivo é esse entendimento que hoje temos e o sobre o qual teríamos quase uma obrigação de repassá-lo *in totum*, não “conspurado”: qualquer interferência acabaria por causar um mal-entendimento do próprio desenrolar da história. Na verdade as coisas mudam, a realidade se altera, a própria matéria se desgasta e a própria tradição também se transforma: *a diferença são os ritmos dessa transformação*.

Um dos entendimentos ligados à idéia do patrimônio é de que as transformações seriam uma ameaça à identidade coletiva. Essas transformações são, como vimos, parte de nosso cotidiano e revelam uma tensão entre tradição e ruptura própria da vida<sup>41</sup>. Na verdade, o mundo se dá num acontecer e “a própria compreensão se mostrou como um acontecer” (GADAMER, 2004, p. 408). Partindo da constatação que o mundo está em mutação e que mesmo a nossa compreensão sobre ele também está, seria possível

---

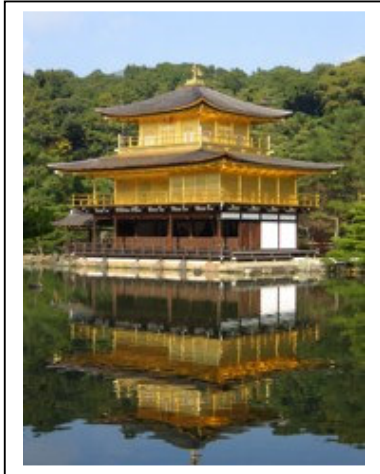
transmitido, e não somente o que possui fundamentos evidentes, tem poder sobre nossa ação e comportamento”. (GADAMER, 2004, p. 372).

<sup>39</sup> “A tradição é essencialmente conservação e como tal está atuante nas mudanças históricas. Mas a conservação é um ato de razão, e se caracteriza por não atrair a atenção sobre si. Essa é razão por que as inovações, os planejamentos aparecem como as únicas ações e realizações da razão. Mas isso não passa de aparência. Inclusive quando a vida sofre suas transformações mais tumultuadas, como em tempos revolucionários, em meio à suposta mudança de todas as coisas, do antigo conserva-se muito mais do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validade. Em todo caso, a conservação representa uma conduta tão livre como a destruição e a inovação”. (GADAMER, 2004, p. 374).

<sup>40</sup> “O sujeito histórico autêntico é aquele capaz de escolher resolutamente seu passado”. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 32).

<sup>41</sup> “O caráter que revestia a missão da hermenêutica histórica era precisamente refletir sobre a tensão que existe na relação entre a identidade da coisa comum e a situação mutável na qual a coisa deve ser compreendida”. (GADAMER, 2004, p. 408).

identificar o que é estável dentro da mutação? Certamente não é a matéria ou a imagem, *mas no nosso entendimento, é a forma ou o significado que, a cada geração, uma sociedade transmite à outra tendo como base o objeto*. A identidade se conserva na repetição e no uso diferenciado que se faz do bem patrimonial e não na sua imutabilidade, posto que uma grande imutabilidade pode até fazer o bem patrimonial se distanciar da sociedade que o abriga.



PARALELO 5.2: Na cultura japonesa, a impermanência deve ser agregada ao patrimônio, fazendo com que muitas vezes a pátina – que é a clara representação da impermanência - seja até mais respeitada do que a renovação, como ocorreu no caso da “restauração” do Templo Kinkakuji (templo de ouro), em Kyoto, onde o douramento, novo, dos detalhes decorativos fosse considerado “desrespeitoso”. Construído nos fins do Século XVI, no projeto original seria todo coberto de folhas de ouro, o que só veio a acontecer com o templo já reconstruído, na década de oitenta. A relação dos japoneses com a pátina (*sabi*) é de profunda reverência, pelo entendimento que ela revela um valor agregado pelo tempo.

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

A resistência à transformação, num primeiro momento, portanto, poderia estar associada ao medo da perda do si-próprio, mas transformar-se, na realidade, é exatamente a maneira de exercer o si-próprio, isto é, se não nos transformamos, estamos perdendo a nossa individualidade, perdidos em mundo congelado. É próprio da *pre-sença*, portanto, o transformar-se, pois a continuidade do ser se dá na transformação. O medo da perda faz com que, para nós ocidentais, a continuidade seja entendida antes como permanência do que como movimento, que a transformação seja entendida como uma ameaça antes do que como o alcance a outras verdades. Isso se reflete no *modo impessoal* que coloca na permanência a sua sobrevivência e, por esse modo de pensar, vê as coisas todas como contínuas, seja o tempo (ver a metáfora do *rio* em Merleau-Ponty), seja a História (cujas continuidade Foucault também rebateu). Para o pensamento ocidental, segundo alguns autores, a “continuidade histórica constitui a forma de existência da cultura”<sup>42</sup>, enquanto para os orientais, no nosso entendimento, é o contrário: a existência da cultura é que possibilita a continuidade da História. E, complementamos, a essência da cultura é, exatamente, a transformação.

---

PARALELO 5.3: Para a cultura ocidental, segundo o princípio de *reflexividade* cunhado por Jeudy, perder seu patrimônio equivaleria a se perder a ordem simbólica da cultura em que se está imerso. As culturas orientais, especificamente o Japão, não têm necessidade da permanência do bem, pois se reconhecem como uma cultura em constante transformação, o espelho da própria cultura é dado sem a necessidade da permanência, no reconhecimento de que ela faz parte do próprio viver cotidiano. Para os japoneses não existe risco de se perder a sua própria continuidade e sua identidade com a perda de seu “patrimônio”, pois “[...] a identidade cultural não tem necessidade de ser representada ou reivindicada, ela está lá e manifesta-se de maneira soberana. O princípio da atualização do passado não vem salvar as identidades ameaçadas, ou de uma ordem simbólica que é suscetível de se desestruturar sob a pressão da globalização”. (JEUDY, 2005, p. 22).

---

A preservação na nossa cultura, portanto, está fortemente associada a uma necessidade de autoconservação. Essa autoconservação se revela sob várias faces, desde o sentido psicológico (sem as referências, “eu” não posso “existir” e, no caso de nossa cultura, elas estão centradas fortemente nas coisas materiais) até o sentido de que sem meu passado não sou ninguém (e daí também a importância de “materializar” o passado, evitando-se a todo custo a profanação do documento histórico). No entanto, sob o manto dessas necessidades básicas, o que se verifica é uma série de contradições que se revelam sob diversas formas, seja no predomínio excessivo do modo impróprio, seja na negação das transformações que são inerentes à vida e à própria cultura, seja nas transformações que, à guisa de preservar, retiram o significado maior do bem e sua inserção na dinâmica da vida.

---

PARALELO 5.4: No Japão não há sentido na duração das coisas materiais, pois ela não corresponde à realidade da vida. Como vimos no caso de Ise, como de resto de vários templos do Japão, o processo de reconstrução não profana o sentimento de autenticidade. Lá, “[...] a concepção ocidental de uma conservação monumental que resista às metamorfoses temporais não tem razão de ser: o que se faz de forma idêntica pode se refazer indefinidamente [...] O desaparecimento em si não tem, pois, sentido, uma vez que o que dura só pode durar na medida em que retoma sua própria forma”. (JEUDY, 2005, p. 61).

---

A tradição de preservação no Brasil incorpora muitas dessas contradições. Segundo José Reginaldo Santos Gonçalves (GONÇALVES, 1996), ela teria sido edificada sobre o medo da perda e sob a necessidade de se construir um projeto de nação e, segundo Vera Millet, fortemente marcada pelo controle governamental e econômico. Essas atitudes acabam por levar a um desequilíbrio entre o bem patrimonial e a vida cotidiana e continuada: ao invés do bem se assentar com serenidade no transcorrer da vida, é claro exercendo sua função referencial como sempre, ele se superexpõe e se torna espetáculo, portanto, à parte da própria seqüência “natural” dos acontecimentos, afinal, “o que está

---

<sup>42</sup> Segundo Ranke, que assim distingue o sistema ocidental do oriental (Conf. GADAMER, 2004, p. 284).

em vias de desaparecer deve ser magnificado” (JEUDY, 2005, p. 27). *Ao se fazer assim, ele também magnifica certos significados “selecionados”, “fechando” neles a compreensão da obra preservada e criando uma distância entre ela e o seu fruidor.*

### 3.2. IMANÊNCIA E RELAÇÃO

Outro ponto importante que se dá em decorrência da ilusão de perenidade é de que o objeto patrimonial é a imagem congelada do passado. Como imagem, ela teria, portanto, uma imanência própria que a desvincularia do fruidor, possuindo em si as propriedades necessárias para gerar sempre a mesma mensagem. Ora, já vimos que, com relação a essa concepção, a Arquitetura se contrapõe, pois ela não é a imagem do passado, mas *ela é em si, no seu exercício*. A percepção/ compreensão se instala na fruição do corpo no patrimônio. Examinar esse aspecto é, portanto, de fundamental importância. Fruir o patrimônio arquitetural não é apenas percebê-lo como um documento de época ou uma obra de arte apenas “histórica”. Na realidade, ele é um elemento de interação reflexiva com o fruidor, seja pela consciência histórica ou artística, seja como estímulo à compreensão do modo próprio. Essas indagações abrem espaço para uma outra de conteúdo essencial para a fenomenologia: O que é fazer o patrimônio *pre-sente*? . Como é experimentado o patrimônio? Como um interior? Como transcendência? Como proximidade ao grupo cultural? Convém lembrar aqui também alguns aspectos ligados ao caráter do exercício da *pre-sença* que está e é “no” mundo, no ser-em. Ou seja, a *pre-sença* se dá no exercício da relação, dentro da espacialidade, aonde as coisas lhe vêm ao encontro.

É a partir da sua relação com o mundo, portanto, que o ser o ordena<sup>43</sup> e é a partir desse entendimento que é possível compreender porque o espaço e as coisas não são imanescentes, elas *sempre* pressupõem a presença:

O espaço nem está no sujeito nem o mundo está no espaço. Ao contrário, o espaço está no mundo na medida em que o ser-no-mundo constitutivo da *pre-sença* já descobriu sempre um espaço. O espaço não se encontra no sujeito nem o sujeito considera o mundo “como se estivesse num espaço. É o “sujeito” entendido ontologicamente, a *pre-sença* que é espacial em sentido originário. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 161).

<sup>43</sup> “Enquanto ocupação com o mundo numa circunvisão, a *pre-sença* pode tanto ‘arrumar’ como desarrumar e mudar a arrumação, e isso porque o arrumar, entendido como existencial, pertence ao seu ser no mundo.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 160).

Como uma transição entre a tensão imanência/ relação e a seguinte, verdade/ leitura, cabe trabalhar um pouco a idéia de *transmissão*, até mesmo para superar uma possível confusão que a idéia brandiana correlata poderia causar de que seria possível através da preservação e do restauro, uma transmissão “neutra”, independente da cultura e da tradição<sup>44</sup>. Benjamin e Osborne trabalham o conceito de *transmissão*, comparando o pensamento de Heidegger e de Benjamin, ambos convergentes para o fato de que a História não é um ato progressivo e nem o presente um herdeiro incontestado do passado. A partir dessa convergência constata-se:

Enquanto o Iluminismo e o antiiluminismo conferiam à tradição o sentido de transmissão, Heidegger e Benjamin recuperaram seu sentido traiçoeiro e perigoso de uma rendição potencialmente destrutiva. O ato de “entregar” destrói o objeto cedido; não é de modo algum um “meio”, muito menos um meio “neutro”, para a transmissão do passado para o presente. Como ambos reconheceram em 1916, a tradição é não só o que é transmitido num dado tempo como também a outorga desse tempo, ele próprio na distinção entre passado e presente ao mesmo tempo que os supera ao entregá-los um ao outro; ela tanto funda quanto pressupõe o tempo que tem lugar. Como Heidegger e Benjamin mostraram em 1916, a tradição é um fenômeno paradoxal, e até destrutivo, caracterizado por uma transmissão que ao mesmo tempo excede ao que é transmitido e é por ele contida. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 29).

Assim, toda transmissão ao presente seria também uma forma de destruição do passado, resultando, portanto, numa quebra da autenticidade daquilo que é transmitido, pelo menos naquela autenticidade “pura” ou a uma suposta plenitude “original” da obra de arte<sup>45</sup>.

### 3.3. VERDADE E LEITURA

Como um desdobramento da tensão anterior, temos que a materialidade e a imagem, por serem concretas e “dadas” aos sentidos ensinam a idéia de que, por serem assim, são a expressão da verdade (conforme também discorreremos nos Capítulos 1 e neste). Vimos

<sup>44</sup> Relembramos aqui o axioma de Brandi, já citado anteriormente, segundo o qual “a restauração constitui o momento metodológico de reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica com vistas à sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1988, p. 15).

<sup>45</sup> “Duas coisas emergem do processo de ‘vir ser e desaparecer’: uma é o objeto ou evento que vem e vai, e a outra é a vinda e ida de objetos e eventos, sua tradição. Para Benjamin, o preço que se paga para se tornar um objeto de tradição é a inautenticidade e a imperfeição; tal objeto nunca pode estar autenticamente ali, integral em si mesmo, uma vez que só está ali graças ao fato de ter sido transmitido pela tradição. Sua emergência já é sempre o seu desaparecimento – o local da tradição não é um lugar onde passado, presente e futuro são reunidos para uma ação resoluta, mas um lugar onde o presente é obsedado não só por seu passado como também por seu futuro de vir a ser passado. É um lugar de luto.

que as acepções de verdade são diversas, mas grande parte delas se assenta na idéia de que a verdade seria imanente do objeto e se daria sob duas formas: a primeira pela própria materialidade do objeto e a segunda pela leitura supostamente direta que dele fazemos (e em alguns casos comprovada por um aparente método “científico”<sup>46</sup>). Ambas colocam o objeto como um incontestável testemunho da história, sobre o qual não pesam dúvidas e por isso ele seria patrimônio. Também já discutimos a impossibilidade de uma leitura pré-definida da imagem, impossibilidade esta dada pela abordagem hermenêutica, segundo a qual, pela imagem e pelo texto, a verdade não se apresentaria inquestionavelmente à nossa compreensão. Esse perigo se manifesta tanto na visão pragmática que entende aquilo que se vê como literal, ou seja, com significado fechado, quanto na compreensão baseada em um suposto conhecimento histórico sobre o objeto que leva à congenialidade ou à sua inquestionável verdade (“compreender um objeto melhor do que ele próprio se compreendeu” - GADAMER, 2004, p. 263). A consciência hermenêutica “sabe que não pode estar vinculada à coisa em questão ao modo de uma unidade inquestionável e natural, como se dá na continuidade ininterrupta da tradição” (GADAMER, 2004, p. 390).

Dessas discussões resultou que os objetos que sobreviveram à torrente do tempo são, na realidade, aquilo que foi selecionado para ser passado ao futuro, portanto fruto intencionado de uma sociedade que queria ser lembrada de certa maneira, afinal a História é uma versão do fato, não o fato em si<sup>47</sup>.

Mas as duas impossibilidades, a da objetividade da história e a da imanência da imagem, persistem apesar da relatividade cultural e social e acabam por gerar uma tensão entre verdade e leitura que afeta substancialmente as práticas de preservação.

---

Aqui a origem e seus objetos jamais podem atingir a autenticidade, estando sempre em dívida com algo que não se revela”. (BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).

<sup>46</sup> “A ciência é, na atualidade, a ferramenta privilegiada para alcançar o Conhecimento Verdadeiro, e os conhecimentos sancionados por meios científicos estão dotados de um ‘maior fundamento moral...’ (Tagle, 1999)”. (VIÑAS, 2003, p. 129).

<sup>47</sup> “A história que consensualmente recebemos não é completamente certa, mas boa parte dela é extremamente segura e estável: passou pela prova do tempo e das vicissitudes produzidas por pontos de vista opostos: a achamos crível não porque nós mesmos comprovamos as provas documentais, mas porque também temos tido confiança na reputação daqueles que as comprovaram. A história se verifica tanto pela confiança acadêmica quanto por seus conteúdos canônicos; ‘aceitamos considerar a outros – ao menos a alguns – como transmissores da verdade’ (Lowenthal, 1996) [...] A história resulta ser um produto histórico e sua aplicação exclusiva como referente universal na tutela resulta questionável. (Morente, 2001).” (VIÑAS, 2003, p. 99 e 121).



Para entendermos as suas formas mais usuais partimos da disjunção entre História e patrimônio revelada por Lowenthal:

A história e o patrimônio transmitem coisas diferentes a audiências diferentes. A história conta a todos os que querem ouvi-la o que ocorreu e como as coisas chegaram a ser o que são. O patrimônio se baseia em mitos de origem e continuidade, conferindo a um grupo prestígio e objetivos comuns. A história se engrandece quando seu conhecimento se propaga; o patrimônio se vê diminuído e degradado quando se estende. A história é para todos, o patrimônio somente para nós. A história não é completamente aberta - os investigadores protegem suas fontes, os arquivos se fecham, aos críticos se nega o acesso aos documentos e os erros são esquecidos. Mas a maior parte dos historiadores condena a ocultação. Ao contrário, as mensagens do patrimônio estão restritas aos eleitos. [...] o patrimônio se baseia em regras tribais que convertem cada passado em uma posse exclusiva e secreta. Criado para gerar e proteger interesses de grupos, somente nos beneficia se o isolamos dos demais. Compartilhar, ou inclusive mostrar, um legado histórico aos demais diminui suas virtudes e poderes. [...] Ser do clã é essencial para sobrevivência e bem estar de um grupo. (Lowenthal, 1996) (VIÑAS, 2003, p. 143-144).

A partir dessas constatações, Para Lowenthal, a preservação do patrimônio se acomoda ao uso que se faz dele mediante três operações fundamentais e interligadas: uma *atualização* (no sentido de se impor imagens e valores a personagens do passado); uma *melhora* (que destaca aquilo que mais se considera hoje) e uma *exclusão* (o que, ao contrário da anterior, consiste em “esquecer” aquilo que hoje não é apreciado) (VIÑAS, 2003, p. 146).

#### 4. Conclusão

O que efetivamente se preserva, então? A matéria, a cultura, a expressividade artística? Por sua especialidade e pela gama de significados que incorpora, o patrimônio é um ser *simplesmente dado* que tem caráter de *ser-vivo* como *modo* de ser de uma *pre-sença*. A preservação permite a *não-morte* objetivamente. É importante lembrar, por exemplo, que através da cultura, do imaginário coletivo e das demandas da época, a mesma sociedade que pressiona para conservar pressiona para mudar usos e significados. Assim, do ponto de vista da fenomenologia, a questão do cuidado com o *finado* (que embora efetivamente destituído da *pre-sença* também não é completamente um objeto) talvez possa ser elaborada, *conciliando a sobrevivência da cultura (ainda que incorporando a sua dinâmica) com a liberdade da arte, preservando a sua presença*. *O que se preserva, portanto, é a presença do bem histórico*<sup>48</sup>. *Esta presença do bem*

<sup>48</sup> Que aqui não se confunde com a *pre-sença* do ser, por ser o bem histórico destituído da existencialidade característica das estruturas humanas.

*histórico é constituída pelo par existência física e acontecimento, à mão da pre-sença, como ser simplesmente dado, mas em modo especial.*

O que se preserva, portanto, não é:

- O bem “intocado”, pois se o não tocarmos ele se degrada e, ao nele tocarmos, acabamos por modificá-lo;
- A matéria “original”, como aparece no paradoxo da Nau de Teseu;
- A forma “congelada” do bem, posto que é impossível parar a ação do tempo e de cada geração sobre o bem;
- Uma suposta “verdade” histórica, posto que esta não existe objetivamente;
- O seu momento “original” de criação, posto que esse já passou e só poderia ser acessado por uma suposta congenialidade, esta também impossível;
- A intervenção apenas na matéria, sem com isso intervir na dimensão imaterial;
- A redução de seus significados ou de sua complexidade como acontece na sua “magnificação” ou apenas na manutenção do senso comum, posto que isto a coloca como um exemplar desvinculado do cotidiano da vida e, portanto, desprovido de seu sentido maior;
- E nem se dá através de um método exclusivamente científico, universal e neutro (que pende para o lado do objeto), mas também não tão aberto que desconsidere elementos compartilhados coletivamente (o que penderia para o lado do sujeito) e nem se faz a partir de um entendimento “globalista”, onde o objeto artístico é entendido de maneira global, sem levar em consideração as especificidades de cada expressividade artística.

Este entendimento de preservação tem sido baseado em uma série de corolários que vimos desenvolvendo até aqui e que podem ser lembrados, resumidamente, como sendo o quê se preserva, portanto:

- A “existência” do bem patrimonial, na sua capacidade de se fazer presente;
- A sua capacidade de pontuar a existência, referenciando-a, a sua especialidade no espaço e no tempo;
- A sua capacidade de nos atrair e possibilitar um *pro-jeto*;
- A fruição do presente instituída pela memória e as possibilidades abertas pelo passado: não é o retorno ao passado, mas a sua vivência no presente;

- A abertura de significados que a obra de arte (e de resto, mesmo o bem patrimonial não dotado de caráter artístico) “fixou” na matéria e no lugar e não apenas pelas características objetivas (formais e físicas) do objeto, portanto as suas dimensões material e imaterial;
- A identidade em transformação: a capacidade de mudança do bem, mantendo o equilíbrio dos modos pessoal e impessoal, dentro da dinâmica do tempo e da cultura;
- O respeito à expressividade própria de sua modalidade artística;
- A expressividade artística que está no acontecimento arquitetural, na sua verdade aberta à *pre-sença* e não o seu momento original de criação, nem uma suposta imanência da imagem;
- O mundo instituído pela obra arquitetônica e a sua ordem físico-espacial que articula a apropriação do lugar, também esta não “congelada” no tempo de sua criação, mas servindo ao homem contemporâneo;
- A *manualidade* do objeto arquitetônico como uso e apropriação contemporânea;
- O respeito à autonomia da obra, entendendo-a como algo que é em si e não mero suporte para modificações que destruam sua coerência no processo de re-significação contemporânea da obra.



FIGURA 5.7: A praça onde Joana Darc foi queimada em Rouen: o significado do lugar permanece, embora as edificações não mais existam. Para resguardar o simbolismo e a imaterialidade do lugar, o novo agenciamento espacial faz conviver, no mesmo local, o mercado (referência histórica do lugar antigo onde o ato da execução tradicionalmente se realizava) e a igreja (referência à sacralidade que a imagem de Joana Darc passou a ter) (Foto: Flavio Carsalade).

---



## CAPÍTULO 6

### RESTAURAÇÃO

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

Após o exame do conceito de preservação, resta-nos que a grande dificuldade epistemológica do restauro está na evanescência de seu objeto de aplicação. Afinal, a que se aplica o restauro? O que se restaura? A palavra *restaurar*, de origem latina, traz consigo a idéia de recobrar, reaver, recuperar, recompor. Ora, pelo que vimos até agora, estas são ações impossíveis com relação ao bem patrimonial, posto que, ao intervirmos na sua matéria, seja na sua estrutura ou na sua aparência, não o estamos recuperando, mas modificando-o; isto sem contar o fato de que, pela ação da tradição, ele já nos chega alterado e, pela ação cultural, tematizado e com sua significação “original” perdida. Além do mais, preservar e restaurar, apesar de serem conceitos interligados, não são exatamente ações associadas e nem sempre complementares, pois restaurar significa intervir em um bem, ao passo que preservar significaria apenas, a princípio, a sua transmissão através do tempo. A interligação biunívoca entre as práticas de preservação e restauração, portanto, só teriam sentido se para a transmissão do bem - e o seu vigor no presente – fosse indispensável a sua recuperação, o que já vimos não ser também sempre necessário. A ação de restaurar, portanto, se aplica apenas quando há um objetivo precípuo de superar a destruição causada na transmissão daquele bem que, sem a ação do restauro, perderia totalmente o seu potencial de significação<sup>1</sup>. Restaurar, portanto, parece ser uma ação interventiva que visa recolocar o bem patrimonial no jogo do presente através da recuperação de suas próprias perdas e é, portanto, sempre um processo de re-significação e daí uma re-criação que se faz sobre a matéria que conseguiu sobreviver ao tempo.

Essas premissas poderiam nos dar a ilusão de que, então, ao desaparecer efetivamente o objeto do restauro, se desapareceria também o seu objetivo, o que, é claro, não faz

---

<sup>1</sup> O que também já vimos, através de Riegl, ser impossível, pois mesmo uma ruína é prenhe de significados.

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

### **1. Conservação e Restauração**

A idéia de preservação como é concebida pelo senso comum se liga à possibilidade de conservação do bem na sua capacidade plena ou com a mínima deterioração possível, o que nos remete, é claro, quase que intuitivamente, a vários níveis de ações preservativas, onde a restauração seria apenas uma delas. No limite, a melhor forma de preservação seria similar àquela que nos referimos anteriormente usando como exemplo a conservação do papel, ou seja, com uma espécie de redoma sobre o bem, a qual o protegeria de qualquer intempérie ou ação do tempo. É claro que essa situação limite também impediria a sua fruição e, portanto a sua presentificação, a qual é a função maior do patrimônio. O paradoxo da redoma indica bem que o objetivo da preservação do patrimônio não é a eternização do bem, mas sua presença utilizável através dos tempos.

É dessa discussão que emerge, então, aquele que parece ser o primeiro consenso entre os técnicos da área: que a conservação é preferível sobre qualquer outra das formas de preservação. Vamos investigar esse consenso, mas não sem antes adiantar uma questão que o liga ao paradoxo da redoma: será que só conservar permitiria o uso contemporâneo desse bem? Este uso a que nos referimos deve ser entendido de forma ampla, incluindo os significados que o bem desperta e a liberdade responsável de quem faz uso do bem. Sobre a dimensão da liberdade Merleau-Ponty recupera a sua

importância para a *pre-sença*, mas a entende também de forma responsável, se aproximando dos limites que, na introdução deste capítulo, sugerimos ser necessária no lidar com o bem patrimonial, mas que, no entanto, não exclui as tensões que esse trato traz consigo:

A própria noção de liberdade exige que nossa decisão se entranhe no porvir, que algo tenha sido feito por ela, que o instante seguinte se beneficie do precedente e, sem ser necessitado, seja pelo menos solicitado por este. *Se a liberdade é a liberdade de fazer, é preciso que aquilo que ela faz não seja desfeito a seguir por uma liberdade nova.[...] Era Descartes quem dizia que a conservação exige um poder tão grande quanto a criação, e isso supõe uma noção realista do instante.* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 586, grifos nossos)

A observação de Merleau-Ponty nos sugere uma suspeita sobre a neutralidade que o senso comum coloca como sendo inerente ao processo de conservação. Na realidade, os próprios teóricos do restauro, embora defendam sempre a conservação como preferencial, percebem que ela não é tão neutra assim. A princípio, a *conservação* é entendida como uma atividade cuja função precípua seria *evitar* (ou prevenir) a deterioração do bem. Essa conservação pode ser realizada de duas formas: uma sobre o ambiente ao qual está exposto o bem (e cujas características poderiam agravar ou não seu deterioro), a qual comumente chama de *conservação preventiva* - apesar da redundância de que toda conservação é, por definição, preventiva; outra, a conservação que se faz *sobre* o próprio bem, como a aplicação de vernizes ou antioxidantes, por exemplo. Seja de uma forma ou de outra, nenhuma conservação tem eficácia de 100 % e muitas vezes elas podem até mesmo causar a deterioração que se quer evitar<sup>2</sup>. Assim, uma aspiração mais realista quanto à conservação, em qualquer uma de suas duas modalidades, é sempre a de ter o menor número de alterações durante o maior tempo possível. Sob outro ponto de vista, especialmente na segunda modalidade - e porque esta incide diretamente sobre o bem - a conservação muitas vezes se confunde com a restauração, como por exemplo, no caso das pinturas, quando se procede a um re-entelamento que recupera deformidades da tela ou, no caso do papel, quando se recupera sua condição física, ou ainda no caso de pinturas murais, onde se trabalha diretamente sobre o reboco. Para Viñas, o que diferenciaria conservação de restauração seria o critério de perceptibilidade da intervenção:

---

<sup>2</sup> Viñas cita o caso das pinturas de Cimabue na abóbada da capela de São Francisco de Assis que desmoronaram quarenta anos depois provavelmente em decorrência de uma operação mal empreendida de conservação (VIÑAS, 2003, p. 19).

[...] A palavra *conservação* é empregada para referir-se à parte do trabalho de Restauração que não aspira a introduzir mudanças *perceptíveis* no objeto restaurado; ao contrário se fala de *restauração* para referir-se à parte do trabalho de Restauração que tem por objeto modificar os traços perceptíveis do objeto. A conservação pode resultar perceptível, mas somente se ela é tecnicamente inevitável ou aconselhável: assim os reforços exteriores do Coliseu de Roma, ou a laminação de papéis muito debilitados que são recobertos por outras folhas de papel ou de plásticos de um ou outro tipo são operações de conservação, ainda que resultem claramente perceptíveis para qualquer um. (VIÑAS, 2003, p. 22).

Para La Regina, restaurar ou conservar é sempre uma questão dialética e atual. Ela tem seus primórdios no pensamento do inglês John Ruskin (1819-1900), para quem toda restauração seria sempre uma forma de destruição, sendo por ele admitida apenas – e eticamente – a conservação<sup>3</sup>. Segundo Ruskin, as marcas do tempo fazem parte da dignidade do envelhecimento da matéria, do respeito ao passado e, portanto, o restauro seria uma tarefa impossível<sup>4</sup>. É claro que o pensamento de Ruskin tem origem e ligação profunda com o seu tempo e lugar, a Revolução Industrial e a Inglaterra, uma sociedade injusta e com rápidas transformações. Em uma situação como esta, o restauro poderia, inclusive, autorizar substituições e “renovações” às quais Ruskin se opunha. Mas, apesar de datada, a oposição colocada por Ruskin extrapola a sua localização temporal, pois remete a questões filosóficas e metodológicas maiores, permanecendo, portanto, até os dias de hoje, sob diferentes formas. Prova disso é a eterna discussão filosófica sobre a questão da verdade, o real pano de fundo de toda a reflexão ruskiniana presente nas “*Sete Lâmpadas*”. Na obra, a questão moral é decisiva para a sua abordagem e, para essa moral, o compromisso com a verdade é fundamental: “nada pode ser belo se não é verdadeiro”. Para Ruskin, portanto, o restauro “falseava” a verdade do ser da obra de arte, roubando o seu ciclo vital natural e impondo sobre ela uma série de ações que não seriam dela na sua origem.

---

PARALELO 6.1: A idéia de que o passado pertence ao passado é recorrente no imaginário do ser humano. Para Ruskin, os monumentos do passado pertencem ao passado, “[...] não temos direito de tocá-los. Não nos pertencem. Pertencem em parte aos que os construíram e em parte as gerações que hão de vir após. Os mortos têm ainda direito sobre eles e não temos o direito de destruir o objeto de um trabalho ainda que seja um reconhecimento do esforço realizado, ainda que seja a expressão de um sentimento

---

<sup>3</sup> “Pois tendes cuidado com vossos monumentos e não tereis tão cedo a necessidade de repará-los.” (RUSKIN, 1955, p. 184).

<sup>4</sup> “Não é possível restaurar um edifício como não é possível ressuscitar os mortos: aquele espírito que é dado somente pela mão e pelo olho do executor não pode ser reinvocado. Um outro espírito pode ser dado por um outro tempo e passa a ser um novo edifício; mas o espírito do executor morto não pode ser reclamado e ordenado a ser dirigido por outras mãos e outros pensamentos .” (GIOENI, 2002, p. 48).



religioso, ainda que seja outro pensamento qualquer que eles tenham querido representar de um modo permanente ao levantar o edifício que construíram.” (RUSKIN, 1955, p. 185).

É curioso, no entanto, que mesmo para o passado estar vivo, afinal os edifícios *ainda* “pertencem” aos mortos, é preciso que ele se presentifique *na vida*, ou seja, a morte só encontra vida no presente, como nos mostra Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1980, p. 43) no poema “Carmo”:

Não calques o jardim  
nem assustes o pássaro.  
Um e outro pertencem  
aos mortos do Carmo.

Não bebas nessa fonte  
nem toques nos altares.  
Todas estas são prendas  
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos  
ou no ouro da talha,  
olha: o que está vivo  
são mortos do Carmo.

A outros homens do seu século, a posição de Ruskin parecia imobilista, no sentido de que a obra de arte e o documento histórico não poderiam se perder, afinal de contas, os períodos precedentes, tais como o Iluminismo e o Enciclopedismo os haviam resgatado de forma indelével. Entendendo o ponto de vista de Ruskin, mas também preocupado com a vigência da herança histórica e artística, surge a presença de Camillo Boito (1835-1914), engenheiro, arquiteto e historiador de arte, que também vê na conservação uma forma de resolver a questão de maneira “científica”. O raciocínio pragmático de Boito também se adequava perfeitamente ao espírito de sua época, levando-o inclusive à ilusão de que poderia resolver os problemas da arte através do método das ciências. Esse método, aplicado ao restauro, se fazia de maneira clássica: primeiro uma avaliação do problema, depois uma sistematização classificatória (baseada, é claro, em generalizações), gerando uma lista de procedimentos aplicáveis. Assim sendo, baseado nas formas dos diferentes períodos históricos, Boito sugere três formas principais de restauro: o *restauro arqueológico* (que se refere à Antiguidade, especialmente às ruínas, às quais restariam apenas ações de consolidação e estabilização), o *restauro pictórico* (reservado aos edifícios medievais, privilegiando-se a sua aparência de “antigos”, mas com todos os reforços necessários, ocultos sempre que possível) e o *restauro arquitetônico* (para os edifícios do Renascimento em diante, os quais deveriam ser completados sempre, mas com outros materiais, para manter sua autenticidade). Ao privilegiar a autenticidade do documento e o método, Boito se aproximava do homem

de ciências de seu tempo, imerso no espírito positivista que lhe caracterizava. Mas ele era também arquiteto e, nessa condição, também sofria influência do início da modernidade arquitetônica, a qual se orgulhava da sua diferenciação estilística radical e procurava se afirmar por contraste, fazendo com que, portanto, o modo do *restauro arquitetônico* de explicitação da intervenção contemporânea fosse duplamente validado pela ciência e pela Arquitetura. Essa solução parecia resolver também a problemática colocada por Ruskin e parecia apontar inquestionavelmente para a conservação, entendendo Boito que seria sempre melhor consolidar que reparar e depois reparar que restaurar, a não ser que o seu novo uso, enfim (?), demandasse a restauração<sup>5</sup>. Mas, no entanto, mesmo ele próprio reconhecia que, se teoricamente era fácil distinguir a conservação da restauração, na prática isso não era tão fácil assim<sup>6</sup>, mas que, no entanto, enquanto a conservação respeitava a dimensão histórica do bem, pelo restauro se abria a porta para a invasão na sua “verdade” histórica. Retorna-se, portanto, à questão da verdade, aquela que assombra a história do restauro desde sempre. A atitude empirista de Boito e sua solução simplista de marcação ostensiva das intervenções não resolvem o problema, embora seu procedimento, ao tentar trazer o método científico ao restauro, tenha trazido contribuições importantes como a documentação de todo o trabalho de restauração, a conservação das peças substituídas em locais próximos e a datação das intervenções. No método de Boito não se resolve, no entanto, a tensão entre a estética e a História, como veremos no próximo item.



FIGURA 6.1: Arco de Tito (Restauro de Stern e Valadier, 1817-1824): nas partes reconstituídas foram usados um mármore diferente e formas simplificadas, de maneira a distinguir claramente o original da intervenção. (Fonte: MARCONI, 2004)

---

<sup>5</sup> “Os monumentos arquitetônicos, quando seja demonstrado incontestavelmente a necessidade de intevir, devem ser mais *consolidados* que *reparados*, mais *reparados* que *restaurados*; em cada modo se deve com o máximo estudo rechaçar acréscimos e renovações.” (Camillo Boito conf. LA REGINA, 1984, p. 38).

<sup>6</sup> “A distinção entre as duas palavras, que em uma primeira abordagem parece evidente e facilmente perceptível mas, na realidade do trabalho, se mistura. Em geral nós que raciocinamos sobre a arte e a temos como fundamento, falamos bem sobre elas e as praticamos mal; mas nenhuma coisa é talvez tão

É exatamente nessa tensão que os defensores da conservação se apóiam para iniciar sua defesa para essa forma de atuação sobre o bem patrimonial e radicalizar contra qualquer forma de restauro. Para eles só o que se pode efetivamente realizar é a conservação da matéria, nunca o restauro. O maior defensor dessa corrente na contemporaneidade é o italiano Marco Dezzi Bardeschi. Para ele,

[...] hoje, ainda mais que no tempo de Boito e do seu diálogo imaginário intelectual proromântico a um pretense novo filólogo, a palavra de ordem deve ser “conservar, não restaurar”. (BARDESCHI, 2000, p. 67).

Para ele, restaurar, na realidade, é um refazer e essa constatação seria respaldada pela própria história do restauro, desde seus primórdios<sup>7</sup>. A idéia mesma de restauro arquitetônico é também para ele impossível, pois os novos usos dos prédios restaurados são outros, os materiais são outros e, grande parte das vezes, a própria imagem original não existe mais. Assim, se todo restaurar é um refazer, a única possibilidade autêntica de transmissão do passado para o presente e o futuro estaria na *conservação* da matéria e aí o conceito de conservação é lançado a um nível ainda mais alto, não se restringindo apenas ao *tratamento conservativo*, mas se confundindo com a própria noção de *preservação*, ou seja, preserva-se apenas aquilo que existe *realmente*, ou seja, a matéria<sup>8</sup>. Ao se priorizar a conservação radical da matéria, não existiria uma *meia conservação*. O problema de fundo da preservação do bem patrimonial seria, portanto, a conservação integral da matéria que nele resta, sem nenhuma ação restaurativa, mas sim de manutenção dessa mesma matéria, quando muito agregando mais matéria, mas nunca a subtraindo<sup>9</sup>. A conservação integral da matéria perseguida influi nas próprias técnicas

---

difícil de operar e tão fácil de raciocinar quanto o que se refere ao restauro.” (Camilo Boito conf. LA REGINA, 1984, p. 43).

<sup>7</sup> “Os contatos com a tradição vinham cortados sem lamento. Os cortes com os precedentes históricos tornavam-se definitivos: utilizava-se toda a bagagem da historiografia da restauração como refazer – dos latinos a Quatrèmerie de Quincy – parece que a reflexão experimental sobre a técnica de consolidação inaugurada no décimo livro do *De Re aedificatória* de Alberti, vinha, de um só golpe esquecida. A palavra restauro torna-se essencialmente uma arma ideológica do arquiteto, uma lâmina eficaz para colocar-lhe nas mãos um poder para reconstruí-lo e para modificá-lo (‘restaurar um edifício’ – proclamava a propósito Viollet – ‘não é conservá-lo, mas repará-lo ...’).” (BARDESCHI, 2000, p. 21).

<sup>8</sup> “Restaurar um tecido edificado (*fabricca*) significa, antes de tudo, conter a decadência estrutural, seu estado precário e a degradação biológica, saber conservá-lo, não simplesmente em imagem mas na sua estrutura física real, nos componentes matéricos que constituem o contexto específico irrepitível, único, individual, somente no qual consiste a *autenticidade* mesma da obra.” (BARDESCHI, 2000, p. 53).

<sup>9</sup> “O problema de fundo do restauro (arquitetônico ou não) é hoje, portanto, garantir a efetiva conservação do estado de fato no qual a obra chegou até nós e, com isso, a transmissão integral do tecido edificado que

utilizadas, não se admitindo a solução proposta por Boito, por exemplo, no *restauro medieval*, de ocultamento do elemento estabilizador. Na mesma linha de que a autenticidade do objeto existe na forma que ele se apresenta, a conservação para Bardeschi também se dá a partir de como a matéria efetivamente se apresenta e a sua conservação também deve ser clara, sem os subterfúgios do escamoteamento, o que para ele teria o efeito de um embalsamento<sup>10</sup>.

Na linha desse pensamento, que considera “original” aquilo que se nos apresenta, como se nos apresenta, é claro que todo *restauro* é uma forma de mutação, não importando sua qualificação (estilístico, histórico, crítico, filológico, tipológico, etc.). Para reverter essa aceção, só poderia ser aceito hoje um restauro

[...] como atenta e respeitosa obra de conservação, ou seja de manutenção, que quer dizer a propósito, literalmente (como nos recordou própria e etimologicamente Paolo Marconi) garantia de permanência e de não intervenção sem critério e nem uma displacente substituição – reprodução de matéria. (BARDESCHI, 2000, p. 101).

Dessa forma apresentados, os conceitos de conservação e restauração não são sequer complementares, conforme o desejo e a suposta prática de grande parte dos restauradores contemporâneos, expressos como recomendações na própria Carta de Veneza, instrumento guia das práticas de intervenção no patrimônio há décadas<sup>11</sup>. Essa incompatibilidade, a par das questões técnicas aplicadas, é também, para Bardeschi, verificável do ponto de vista filosófico, pois é “impossível fazer girar ao contrário as pás do moinho da história” (BARDESCHI, 2000, P. 377).

O maior problema apontado para os que advogam essa posição pró-conservação é, bem ruskinianamente, que todo restauro é uma forma de destruição. Para eles, em nome de

---

a intervenção não pode nem mesmo parcialmente empobrecer: uma última alternativa seria acrescentar, mas nunca subtrair matéria ao contexto, [...]” (BARDESCHI, 2000, p. 72).

<sup>10</sup> “Se é por intolerância que [Marconi] pontualmente denuncia ‘as consolidações mediante uma estrutura oculta, a qual modifica de fato numerosos monumentos, integralmente ou quase, apesar de os ajudar a se manter no seus esquemas estáticos originários’ não podemos mais que estar de acordo com ele, preferindo sempre ao invés do esquema estático ‘original’ aquele atual, isto é o contexto estrutural e físico que nos chega com todos os seus elementos caracterizantes por bem ou por mal e, conseqüentemente, com todas as suas motivações singulares.” (BARDESCHI, 2000, p. 99, se contrapondo a Paolo Marconi, para quem o sistema estático originário seria aquele originalmente pensado pelo autor do projeto e efetivamente construído à sua época).

<sup>11</sup> Pela Carta de Veneza, de 1964, segundo BARDESCHI, 2002, p. 134, *conservação* seriam todas as operações que garantissem a efetiva permanência física da matéria e o *restauro* todas aquelas operações que as exigências de uso, de renovação da matéria degradada impõem ao contexto construído para evitar sua ruína e a perda da identidade e da memória.

uma suposta “imagem original”, ou da brandiana “unidade potencial da obra de arte”, se operariam verdadeiras reproduções em “*fac-simile*” à custa às vezes da matéria original, na forma de “superfícies de sacrifício”, partes “autênticas” retiradas à custa de um idealismo inconsistente histórica e filosoficamente. Uma breve revisão das posturas restaurativas pode ajudar nossa compreensão:

- Para o arquiteto renascentista, “[...] o discurso sobre o restauro se pauta, portanto, no seio de uma tríplice ambigüidade: a) uma constitutiva duplicidade etimológica; b) uma querela estilística entre o clássico e o gótico; c) uma pouco inocente atitude na reprodução falsificadora da obra de arte.” (GIOENI, 2002, p. 120). O *restauro pictórico* renascentista de Quatrèmere de Quincy e de Alberti é um refazer e renovar, adequando à estética da época;
- O *restauro estilístico*, cujo maior expoente foi o francês Viollet-le-Duc (1814-1879), cujo pensamento exploraremos com mais vagar mais adiante, pregava a unidade estilística como forma maior de restauro, ainda que a matéria pré-existente tivesse que ser sacrificada em função de uma concepção idealizada do que seria o “correto” naquela forma estilística;
- Os *restausos filológico e tipológico* pregavam, de forma muito similar ao estilístico, uma recuperação da imagem do bem a partir do estudo de casos análogos ou de mesmo período histórico, buscando na indução histórica, a solução mais “provável” ou mais “coerente” para a recuperação desse bem;
- O *restauro moderno* de Boito (1835-1914), também sob o suposto manto da cientificidade, é muito calcado em um empirismo que lhe abre enormes brechas não resolvidas, como é o caso, por exemplo, do impasse sobre qual período do edifício preservar (no caso de um bem que recebeu contribuições de várias épocas), a solução, para ele, seria a opção por um período. Além disso, ao privilegiar a matéria sobre a obra de arte, levava também a uma das mais complexas discussões do restauro, a qual se empreenderá no próximo item;
- O *restauro científico* de Giovannonni (1873-1946) também procurava conciliar as instâncias histórica e artística, mas previa uma complementação quando necessário à melhor expressão artística, a qual, claro, ia muito além da simples conservação;
- O *restauro crítico* de Brandi (1906-1988), por sua vez também colocava a matéria em um segundo plano com relação à obra de arte (é um de seus axiomas que “só se

restaura a matéria”) e, para sua prevalência, permitia uma liberdade maior de intervenção sobre a matéria;

- O *restauro criativo* reconhece as contradições inerentes ao ato de recompor e reutilizar um edifício e seus envolventes teórico-conceituais, reconhecendo que toda intervenção é, na verdade, uma nova criação<sup>12</sup>.

De fato, na seqüência da reflexão sobre o restauro, ao longo dos anos, as dificuldades técnicas de trabalhá-lo como um processo científico, objetivo e neutro, tem levado os teóricos a entendê-lo cada vez mais como uma co-criação, levando a intelectuais da estatura de Roberto Pane e Renato Bonelli a falarem sobre um *restauro crítico-criativo*, o que, para os adeptos da conservação pura, seria uma contradição em si, revelada pelos próprios termos que compõem a expressão. Diante disso, para os defensores da conservação “pura”, a única ação sobre o patrimônio que poderia levar legitimamente o nome de restauro seria a obra de conservação, sendo todas as outras, na verdade, ações de transformação, renovação ou inovação.



FIGURA 6.2: Obras de restauro de Bardeschi: a matéria original é preservada quase *in totum* como “único documento histórico”. O resultado final é um híbrido pouco preocupado com a forma anterior (Fonte: BARDESCHI, 1990)

O debate sobre a questão da conservação passa, portanto, da questão técnica e terminológica - onde conservar seria uma ação preventiva e restaurar uma ação interventiva - para uma questão epistemológica mais complexa, ligada às idéias de autenticidade, documento, reutilização, dentre outras que investigaremos a seguir.

<sup>12</sup> “Indicada a necessidade de superar a objetualidade da relação com a matéria do restauro, Carbonara evidencia e reforça o papel da instância criativa na atividade disciplinar, papel que os remanescente de um certo fisiologismo têm indubitavelmente cristalizado no fechamento institucional dos princípios da conservação ‘pura’ e repropõe a oportunidade de ‘reintegrar e conservar o valor expressivo da obra, já que o objetivo a atingir é a liberação da sua verdadeira forma’ (Bonelli).” (LA REGINA, 1984, p. 130).

## 2. Instância histórica e instância artística

A polaridade restauração-conservação revela em si um dos grandes problemas da intervenção do patrimônio edificado que, submetido à pressão de novo uso, precisa a ele se adaptar e, portanto sofrer alterações. Essas alterações afetam duplamente o documento histórico e a obra de arte e, além dos dois, a relação entre eles, ou seja:

- Quando supostamente seria necessário, para (re)compor a obra, o uso de um elemento novo com a aparência do original, resultando em um falso histórico;
- Quando se procura separar as duas instâncias – de fato indelevelmente unidas – para evitar que uma conspurque a outra;
- Quando se procura associar imagem (ligada à expressão artística) e matéria (ligada ao documento histórico) para facilitar a “operação” restauradora.

Já por essa breve exposição introdutória é possível perceber como o método analítico de separação dos elementos componentes do objeto de estudo é de difícil aplicação para o restauro do patrimônio edificado. Senão vejamos.

### 2.1. A QUESTÃO DO “FALSO HISTÓRICO”

O problema entre o pré-existente e a intervenção de certa maneira não existia para Viollet-le-Duc (1814-1879). O arquiteto francês entendia o restauro mesmo como um refazer, uma recomposição da unidade estilística (entendendo estilo não como algo apostado à obra, mas sua característica intrínseca), tanto que o seu modo de intervir se tornou conhecido na História do restauro como *restauro estilístico*. Esse modo se baseava em uma concepção idealista, fundada na recuperação da obra inacabada ou deteriorada - ou ainda conspurcada por uma intervenção pouco condizente com o estilo predominante do edifício – através da idéia de que seria possível recompor o bem dentro das normas estilísticas gerais aplicáveis a ele. Lembramos que, à época que Viollet viveu, essa era uma ação perfeitamente possível, como resultado de um conhecimento

cada vez mais codificado e sistematizado, reflexo do iluminismo e do cartesianismo e de toda a ação reflexiva e pesquisadora de várias gerações de arquitetos, dentro da academia.

Apesar de seu próprio trabalho ser fruto dos métodos da academia, Viollet-le-Duc sempre se bate contra ela exatamente pela sua paixão pelo gótico, a qual estabeleceria os seus princípios de restauração<sup>13</sup>, diferentes do que se preconizava até então, o de refazimento segundo o gosto vigente. É assim que seu *restauro estilístico* levava a resultados inesperados tais como a “restituição” do bem a um estado completo que pode nunca ter existido (embora coerente com as normas próprias do seu estilo) e a restaurações agressivas, fantasiosas, “corretivas” e historicizantes.



FIGURA 6.3: Igreja de Santa Maria Novella, Florença, Itália: Restauro de Leon Batista Alberti (1450), onde o arquiteto recria a pré-existência em uma nova forma coerente com a sua visão de época. (Fonte: [www.centrica.it](http://www.centrica.it))

<sup>13</sup> “Viollet se manterá em perene rota de colisão com a ‘Académie de Beaux Arts’ que, no seu dizer, junto ao papado, a Cour de Rome (e isso mostra toda a efervescência anti-católica do seu medievalismo) pretende impor o dogma da infalibilidade e excomungar aqueles que recusam a admiti-lo [...] e todavia, invocando à modernidade ‘a palavra e a coisa’ do restauro, Viollet rompe com toda uma tradição cultural que o entende como manutenção reparação, refazimento. Restauro, aos olhos de Viollet, é outra coisa: é ‘um meio solidamente relacionado com as exigências da composição’: ‘restaurar um edifício não é



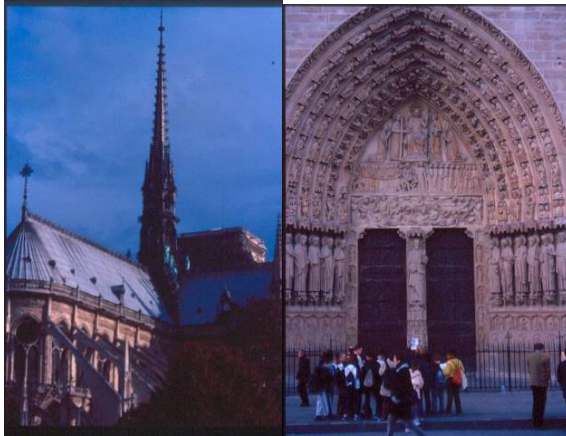


FIGURA 6.4: Igreja de Notre Dame de Paris: Restauro de Emanuel Viollet Le Duc (1857): “reconstrução” idealizada do gótico. (Fotos: Flavio Carsalade).

---

Apesar de todo o questionamento que se faz hoje ao método de Viollet, ele continua vivo sob duas formas. A primeira delas se refere aos procedimentos metodológicos que ele instituiu tais como a importância de um levantamento detalhado do bem a ser restaurado, a atuação calcada em circunstâncias particulares a cada projeto e o estudo aprofundado da História da Arquitetura. A segunda se refere à idéia de “unidade compositiva” que acabaria por criar um dogma segundo o qual a ação do restauro deveria trabalhar para sua recomposição. A preocupação esteticizante de Viollet instauraria a questão da instância estética no restauro e materializaria a eterna discussão filosófica entre ética e estética, polarizando com o pensamento de Ruskin, à mesma época.

A partir dessa polarização é possível entender os esforços que foram feitos a partir do início do século XX, através de Boito que, conforme vimos no item anterior, procurou conciliar as visões de Ruskin e Viollet, como se elas, uma romântica, outra racional, pudessem ser conciliáveis. A conciliação possível, para Boito e segundo o positivismo da época seria possível através do método científico. É assim que, para alcançar a neutralidade indispensável ao método, ele trabalha como se o passado existisse por si só, completamente independente do presente e não influenciasse nem o modo de fruir a obra nem a ação do restaurador. É contra essa postura que se insurge Gustavo

---

mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é *ripristina*-lo em um estado de completude que pode até mesmo não ter

Giovannoni (1873-1943) que, recusando o neo-idealismo e o positivismo tenta situar a questão do restauro como um problema de método e a Arquitetura autonomamente da História da Arte, como produto coletivo e social, inserida no fenômeno urbano e nas transformações inevitáveis desse fenômeno, antecipando de certa maneira, o debate sobre os centros históricos que, começando desde o movimento moderno<sup>14</sup>, dominaria a cena européia no período do pós-guerra.

Embora à primeira vista, o posicionamento de Giovannoni pareça apresentar uma autonomia com relação à questão estética por revalorizar a questão do uso social dos edifícios e das cidades, na realidade de suas proposições não é isto que acontece. Encantado pela aparência dos edifícios antigos (notadamente a Arquitetura de inspiração clássica) e preocupado com as renovações urbanas e seu impacto sobre eles, Giovannoni, sob o manto do método científico<sup>15</sup>, centra seus esforços sobre a questão das tipologias arquitetônicas e da manutenção do equilíbrio formal e compositivo dos centros históricos<sup>16</sup>. É curioso que, embora partindo de uma motivação concreta - o uso social da Arquitetura e a transformação das cidades - o estudo tipológico por ele proposto tenha levado a abstrações e simplificações quando na constituição de seu método<sup>17</sup>. Na tentativa de construir um método coerente cientificamente, Giovannoni começa por *isolar* seu objeto de estudo em “entornos” e a *classificar* os bens em *monumentos maiores* (excepcionais, com critérios de restauração rígidos e com entorno

---

existido em um dado tempo.” (GIOENI, 2002, p. 20).

<sup>14</sup> A obra de Giovannoni "*Velhas Cidades e Edifícios Novos*" é de 1931. Convém lembrar que a *Ville Savoye*, de Le Corbusier, é de 1929.

<sup>15</sup> Daí seu método ser conhecido na literatura específica como “*restauro científico*”.

<sup>16</sup> “Mérito precípua de Giovannoni é a reivindicação de um método rigoroso quer pela atividade historiográfica quer pela conservação do documento histórico-arquitetônico. Como método crítico da história da arquitetura, ele propõe ‘pesquisar sobre a tipologia dos edifícios e dos esquemas de proporção, quais sejam aquelas leis íntimas e profundas de um período arquitetônico, remontando desde a obra singular àquela de uma geração, ao pensamento construtivo de uma província, ao sentimento da estirpe. Esse é um procedimento inverso daquele da história artística que tende à individualização da personalidade, das imagens. [...] Para Gustavo Giovannoni o problema metodológico não se limita à individualização e decodificação histórica dos tipos arquitetônicos, contextualizados em relação à área cultural da qual são expressão e verificação à luz da fenomenologia evolutiva, mas deve-se pesquisar uma explicação lógica do contínuo processo construtivo dos tipos e indagar os caracteres internos de seu explicar-se. Por esta razão o historiador da arquitetura deve elaborar uma estratégia para desencavar dos documentos empiricamente observáveis os princípios e as leis de estruturação e composição tipológica do espaço.” (LA REGINA, 1984, p. 77-78).

<sup>17</sup> Com relação a isto, Adolfo Venturi, em 1938, polemiza com Giovannoni respondendo que “a história por tipos morfológicos é uma história de abstrações, real é somente o estilo de cada personalidade singular: confundindo construção e arquitetura, prática e arte, se termina por confundir a tipologia morfológica com a realidade histórica; os métodos técnicos fazem parte da história econômica mas não

preservado) e *monumentos menores* (secundários, praticamente molduras para os grandes monumentos) e, segundo origem e época, em *monumentos mortos e vivos*, segundo sua possibilidade de uso.

É esta base conceitual que o leva a definir critérios metodológicos de restauro:

- Restauro de simples consolidação, considerado aquele necessário ao reforço estático do bem;
- Restauro de recomposição, quando faltam “partes” ao bem original e que, pela existência de símiles na própria obra, podem ser recolocados;
- Restauro de liberação, a partir da retirada de elementos que obstruem a fruição do bem original, que liberam o “edifício aprisionado”, na realidade uma tentativa de volta a um suposto estado original do prédio;
- Restauro de Complementação, buscando também uma suposta situação original na tentativa de recompor a integridade do bem;
- Restauro de Inovação, o qual ocorre sempre que há uma necessidade de reconstrução das partes ou de ampliação por razões de uso. Nesses casos, onde o novo é uma necessidade, recomenda-se uma intervenção “neutra”, baseada no tipo.

A questão central que se coloca nas posturas de Boito e Giovannoni, ao tentar conciliar as instâncias histórica e estética está na sua preocupação quanto à *verdade*, seja ela histórica, documental ou autoral. Influenciados pelo espírito positivista da época e pelo método científico, eles viam a verdade como algo absoluto e concreto, centrado na empiria e no objeto, concepção esta que esperamos já ter superado até aqui. Tal concepção influenciou profundamente a História do Restauro, fazendo com que, até hoje, na sua prática, muitas vezes, imagine-se que seja função do restaurador a recuperação do estado originário do bem, o qual seria o seu *estado de verdade*, conforme vimos no Capítulo 6. Pelo raciocínio até então aqui desenvolvido, concluímos que o único estado realmente verdadeiro do objeto é aquele que se nos apresenta e, pela condição fenomenológica, a *relação que com ele empreendemos*. Portanto, enquanto Boito e Giovannoni procuravam olhar o problema pelo lado do objeto, vamos procurar abordá-lo pelo lado do sujeito. Por esse lado, a ausência da verdade no posicionamento

---

daquela história artística e confundir-los não ajuda a compreender a verdade.” (LA REGINA, 1984, p.

do restaurador só poderia acontecer de duas maneiras em função da sua intencionalidade: de maneira culposa ou dolosa.

A forma dolosa não é, na realidade, um restauro, mas uma falsificação intencional com o objetivo pressuposto de *enganar* o fruidor. Ainda assim, mesmo aquele que produz intencionalmente uma falsificação pode não estar tentando enganar arditosamente, mas simplesmente produzir uma cópia que substitua o original. Ou seja, mesmo a cópia (ou a falsificação) ou o objeto feito para iludir, pode não ter a intenção dolosa. É assim pelo menos que em várias cidades européias – como de resto em outros lugares do mundo – cópias são feitas para preservar o original, ou seja, *a cópia é também uma forma de preservação*, portanto podendo mesmo ela pode ser eticamente aceita. A solução para esse paradoxo é apresentada por Viñas e também está no sujeito. Para ele,

[...] não há objetos intrinsecamente falsos, mas objetos mal identificados. Como escreveu Wittgenstein: “verdadeiro ou falso é o que os homens dizem”, não os próprios objetos: assim um bilhete falsificado ou mal datado é um autentico bilhete falsificado ou mal datado ainda que um bilhete autêntico seja um autêntico bilhete autêntico, por que se diz que algo é autêntico quando se pode identificar com ele o que se crê que deveria ser identificado.<sup>18</sup>

Assim, se não existe um estado falso ou verdadeiro ou um suposto *estado originário*<sup>19</sup>, mas sim um estado que se nos apresenta, na verdade a tentativa de buscar qualquer outro estado que não este que se apresenta é que resultaria em uma falsificação. A assunção desse suposto estado originário é um ato arbitrário. É este o argumento que leva Bardeschi e outros teóricos contemporâneos a dizer que toda “restauração” seria, portanto, uma falsificação (dolosa ou não, mas sempre falsificação). E mais, ao tentar fazer tal falsificação *no próprio objeto*, o restaurador estaria contribuindo para sua destruição.

---

77).

<sup>18</sup> VIÑAS, 2003, p. 94. O autor complementa sua argumentação citando o caso de um quadro durante muitos anos atribuído a Rembrandt, *El hombre del casco de oro*, o qual depois descobriu-se não ser seu autor. Durante muitos anos ele foi, portanto, um falso “autêntico Rembrandt” para depois se tornar um autêntico “falso Rembrandt”.

<sup>19</sup> Bardeschi cita a definição de Pevsner, Fleming e Honour sobre o verbete Restauro (no “*Dizionario di architettura*”): “o restauro é a tentativa de reconstruir um estado originário ou destruído.” Sobre ela comenta: “uma frase digna de obter o Guinness do primado da pérola singular que, a cada palavra,

De fato, vários autores modernos (Pane, Bonelli, Philipot) já apontavam para o fato de que toda restauração é uma re-criação (mesmo os dois primeiros, idealistas) e mais, feita sobre a matéria do próprio objeto que se pretende restaurar. Como diz Viñas,

[...] não existem razões objetivas que justifiquem esta suposição; apelações a conceitos como a “qualidade artística” ou “importância histórica” não podem considerar-se propriamente objetivas, porque não descrevem tensões inerentes ao objeto, mas interpretações desenvolvidas pelos sujeitos observadores: constituem critérios subjetivos ou, se quiserem, *intersubjetivos* – a expressão está livremente adaptada de Walsh (1992) ou Morris (1994), entre outros – porque são acordos entre-sujeitos. Como lembra Riegl, “é pura ilusão que, nos casos de resgate de mestres anteriores, reivindicamos para nós o papel de juízes mais justos do que os foram os contemporâneos dos mestres “incompreendidos”.<sup>20</sup>

A idéia de que todo restauro é uma re-criação é que levou à expressão de restauro “crítico-criativo” que, segundo Bardeschi, é uma contradição em si. Para os autores que seguem a linha de pensamento de Bardeschi, não há solução para o restauro: ele é, ao mesmo tempo, uma destruição e uma falsificação, quando muito uma reprodução que retira do objeto a sua “aura”<sup>21</sup>.

Ante a impossibilidade do eterno retorno – até porque pelo visto não há exatamente como nos assegurarmos sobre o ponto de origem ao qual retornamos e nem como nos opormos à passagem do tempo – devemos também acrescentar que o tal estado originário<sup>22</sup> também só fazia sentido daquela forma *naquele tempo*, sob o olhar do

---

consegue colecionar e que se conclui tragicamente ainda elencando a presumível alucinante categoria operativa da disciplina. (BARDESCHI, 2000, p. 30).

<sup>20</sup> VIÑAS, 2003, p. 92. Também com relação a isto, o autor narra o caso da restauração, em 1999, de uma tela de El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, que, após muitos anos em exposição, foi retirada para passar por um processo de restauração. Ao retornar, a pintura apresentava várias “novidades”: havia reduzido de tamanho, cores haviam mudado, figuras antes enevoadas haviam alcançado súbito destaque, levando a grande polêmica. Em sua defesa, o restaurador disse que a restauração seria uma ação subjetiva resultante do juízo crítico do restaurador e que não importavam as opiniões que diziam gostar mais da forma como estava antes, arrematando: “*as obras de arte são como são, como as concebeu seu autor em um momento preciso da História.*” (VIÑAS, 2003, p. 84).

<sup>21</sup> Bardeschi (BARDESCHI, 2000, p. 68) evoca o conceito de aura de Walter Benjamin (a nosso ver equivocadamente), dizendo que, segundo o filósofo alemão, a obra de arte tem uma existência única e irrepetível e que a reprodução lhe retiraria esta aura presente no *hic et nunc* da obra. O italiano “força” um pouco o raciocínio benjaminiano, dizendo que se todo restauro é uma reprodução da imagem original, ele também retiraria a “aura” do objeto restaurado. Ocorre que a reprodução à qual Benjamin se referia não era realizada sobre o próprio objeto (como se acontecer no caso do restauro), mas na possibilidade de produção ostensiva de cópias e, também muito importante, na sua veiculação indiscriminada.

<sup>22</sup> “Caro Paolo [se referindo a Paolo Marconi], o estado original não é como você escreveu, ‘infelizmente somente parcialmente restituível’. Não o é mais. Devemos então nos convencermos de uma vez por todas e nos resignarmos da tentativa impossível de fazer uma ‘restituição’.” (BARDESCHI, 2000, p. 107).

homem daquele tempo<sup>23</sup>. Para os nossos olhares contemporâneos são outros os significados que atribuímos aos mesmos objetos. Além disso, fazem parte da autenticidade do objeto (com todos os senões que fazemos com relação ao termo) as marcas de sua própria vida, incorporadas na sua matéria<sup>24</sup>. Assim sendo, ante a impossibilidade de uma fruição ou intervenção absolutamente neutras, onde, a princípio tudo seria válido posto que não há uma verdade cristalizada, a discussão recai sobre os limites dessa intervenção, assunto que abordaremos ainda em outros momentos desta tese.

## 2.2. A QUESTÃO DA IMAGEM

Sendo a obra de arte considerada a expressão máxima da cultura e o resultado do gênio criador, a imposição da inteligência e da sensibilidade humana sobre a matéria informe, é compreensível (embora discutível) que a atividade do restauro se detivesse sobre a questão da imagem. A preservação e a continuidade de sua expressão seriam um desafio ao qual não poderiam se furtar os profissionais da área.

Antes porém de examinarmos como a história do restauro respondeu a esse desafio, cabe analisar algumas questões iniciais ligadas ao tema, inicialmente aquelas ligadas ao conceito de “imagem”.

O conceito de “imagem” foi trabalhado por diversos autores e, através dessas possibilidades abertas, também pode ser entendido de diversas formas. Cabe portanto, a esta altura, identificarmos como se trabalha o conceito nesta tese. Não se trata aqui da

---

<sup>23</sup> “Resulta então explícita a arbitrariedade das tentativas de se retornar a uma ‘forma originária’, já que essa se configura, no melhor dos casos, somente como uma das ordens assumidas pelo edifício em um momento irrepitível de sua história, ordem essa, por outro lado, que pode ser resgatada somente através de uma maciça e imotivada substituição dos materiais a custo do existente.” (BARDESCHI, 2000, p. 386).

<sup>24</sup> “A ineligibilidade do aspecto criativo no restauro, monumental ou não, vai *pari passo* com a consciência de que a conservação é ‘ação’ e portanto, escolha, inevitável compromisso e que, ao contrário, a idéia da restituição do estado originário, pela via da ciência, é um mito, uma idéia a-histórica porque o assim chamado ‘estado originário’ cessa de ser tal no momento mesmo no qual a obra se completa pelo seu artífice, se introduz no fluxo temporário e começa, de um lado, a alterar-se fisicamente de maneira irreversível e, de outro, a ‘falar’ de formas variadas pela ‘condição psicológica que se altera através da história.’” (CARBONARA, 1976, p. 144).

imagem como resultado da nossa ação fisiológica de ver (ela mesma eivada de conteúdos culturais e existenciais), nem da imagem como representação (seja do ponto de vista comunicacional da semiologia ou da substituição do ser pela sua designação) nem ainda da imagem que substitui a representação pela presentificação crítica (como na *Fountain* de Duchamp) (GUÁQUETA, 2006) ou ainda a imagem como *mimesis* platônica (como uma mentira que esconde a verdade). Trabalhamos aqui com o conceito de imagem como sendo a forma como o objeto se nos apresenta: como ele se manifesta e como é por cada um percebido, ligado portanto à sua *aparência*.

Com relação ao conceito de *aparência*, lembramos que o conceito de fenômeno, na medida em que pressupõe uma interação entre ser e ente, apresenta dois sentidos (ou duas direções): o que se mostra e como ele aparece<sup>25</sup>. A este “modo de mostrar-se do ente”, Heidegger chama de “*aparecer, parecer e aparência*” (GALEFFI, 1994, p. 84). A aparência é, portanto, o que o ser é na medida do “como” ele se mostra e como é recebido por aquele que vê. Esta é uma distinção importante no nosso caso porque muitas vezes o conceito de “imagem” entende a aparência como sendo apenas algo que media a manifestação de uma entidade ulterior. Nesses casos, o próprio conceito de aparência se confunde com o de manifestação, como se imagem e aparência fossem a maneira pela qual o ente se manifesta neste mundo, sendo portanto a aparência/ imagem apenas um meio para a apresentação do ente à pre-sença. Nesse sentido, intervir na aparência/ imagem seria intervir no próprio ente que se esconde atrás dela. Heidegger se posiciona claramente com relação a isto, distinguindo aparência e manifestação, entendendo esta última até mesmo como “um não mostrar-se” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 59), pois a manifestação, em última análise é exatamente o que não se mostra e, portanto, precisaria utilizar-se da aparência para anunciar-se:

Essa multiplicidade confusa dos “fenômenos” que se apresenta nas palavras fenômeno, aparência, aparecer, parecer, manifestação, mera manifestação, só pode deixar de nos confundir quando se tiver compreendido, desde o princípio, o conceito de fenômeno: o que se mostra em si mesmo. (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 59 -61)

Assim, as relações de significação que se estabelecem entre ser e ente dizem respeito à relação do ser com o que se lhe aparece, a manifestação apenas “usa” o fenômeno e diz

---

<sup>25</sup> “A expressão grega φαivόμενον, a que remonta o termo ‘fenômeno’, deriva do verbo φαίεσθαι. φαίεσθαι que significa: mostrar-se e, por isso, φαivόμενον diz o que se mostra, o que se revela. [...] Deve-se *manter*, portanto, como significado da expressão ‘fenômeno’ o que se revela, *o que se mostra em*

respeito a si própria, ou seja o ente não significa outra coisa (como se a substituisse ou manifestasse), ele “significa” ele próprio<sup>26</sup>.

Quando dizemos que a Arquitetura “concretiza” alguma coisa, seja a cultura, a instituição, ou quando dizemos que ela “dá corpo ao incomensurável”, não queremos dizer que ela é apenas um *medium* de manifestação de algo, mas que, ao existir concretamente, ela é aquilo que se apresenta, resultado da interação da sua materialidade com os aspectos imateriais que lhe inspiraram ou motivaram, aberta à leitura do fruidor e de seus próprios mecanismos de significação, sejam eles culturais ou motivacionais.

A Arquitetura é tão somente, como diz Magritte, uma imagem de semelhança que “une essas coisas numa ordem que evoca diretamente o mistério”. A Arquitetura é uma “aparência” que incorpora lugares e estes nos remetem ao significado. (MALARD, 2006, p. 30).

Assim, ao intervir na imagem, estamos intervindo é nela própria, na sua aparência e não em uma suposta imaterialidade ou imanência que se romperia nesse ato. É claro que isto não significa desprezar conteúdos simbólicos ou imateriais, ao contrário, significa exatamente considerá-los (e este é o aporte da hermenêutica), mas não *confundi-los* com um ente supostamente oculto. Curiosamente aqueles que advogam a imanência da imagem é que desprezam os conteúdos imateriais por achar que eles existem por si só e nem precisam ser considerados, pois ao se restaurar apenas a imagem eles estarão automaticamente preservados<sup>27</sup>.

---

*si mesmo*. [...] Há até a possibilidade do de o ente se mostrar como aquilo que em si mesmo ele *não* é. Neste modo de mostrar-se, o ente ‘se faz ver assim como...’” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 58).

<sup>26</sup> A aparência – sendo aquilo que traz ao mundo o pensamento do artista, seja ela pela Pintura ou pela Fotografia, seja pela Arquitetura – não é capaz, portanto, de esconder pensamentos, intenções, sentimentos, desejos ou outra subjetividade qualquer. Se não há nada que possa estar escondido, não há nada para ser revelado através de uma interpretação. A subjetividade poderia ser, nesse entendimento, captada e sentida pela subjetividade do fruidor, e não por qualquer outra objetividade intelectual. Essa é uma idéia curiosa e instigante. Magritte, numa carta dirigida a Foucault, chama a sua atenção para o fato de que uma imagem pintada é intangível por sua própria natureza, portanto, não esconde nada. Por outro lado, o que é visível e tangível esconde sistematicamente um outro visível [como a parede atrás do quadro]. Ele critica os críticos que conferem primazia ao “invisível” através de textos confusos que, no seu entendimento, são inteiramente desnecessários para a recepção de uma obra de arte. (MALARD, 2006, p. 22).

<sup>27</sup> Estamos chamando de “aparências” aos aspectos visuais da Arquitetura, ou seja, aos fenômenos arquiteturais tal qual eles nos apresentam. Entretanto, para compreendermos melhor o que seja uma aparência em arquitetura, será preciso que examinemos as características do objeto arquitetônico, suas peculiaridades e suas aproximações com a Arte, a Técnica e a Ciência. E mais: a Arquitetura, para ser



Face ao aspecto utilitário da Arquitetura ou à própria natureza de sua expressão artística e a uma sua maior “naturalidade” quanto à modificação da forma para atender a novas funções, esse descolamento da imagem/ aparência de uma suposta imanência que se romperia com qualquer alteração da forma parece mais fácil de perceber do que na Pintura ou na Escultura. Ao tentar abrigar todas as artes em uma única teoria universal do restauro e mais ainda, ao privilegiar a instância artística sobre a história e a cultura, Brandi foi forçado a fazer uma série de concessões para abrigar todo o restauro sob um mesmo manto, conforme veremos mais adiante<sup>28</sup>. Por ora, cabe acrescentar que embora Brandi entendesse imagem e matéria como consubstanciais, ele identificava na matéria os atributos de “estrutura” e “aspecto”, sendo esta preponderante sobre aquele no processo de restauro. Ao fazer assim, Brandi se afasta da síntese fenomenológica “partindo” o ser em dois e sugerindo uma suposta autonomia entre a imagem (que seria um atributo do “aspecto”) e seu suporte (a sua “estrutura”).

Também ao basear a sua teoria do restauro nessas premissas – a prevalência da arte sobre as outras instâncias, a dissociabilidade entre estrutura e aspecto e a universalidade do fenômeno artístico – Brandi ensejou que certos procedimentos e valores prevalecessem sobre outros na prática do restauro. A leitura que muitos restauradores fizeram da teoria brandiana – esta sofisticada e inteligentemente aberta – acabou por privilegiar alguns aspectos, especialmente aqueles ligados à *legibilidade*, a *deterioração/estado de risco* e a *autenticidade da expressão*.

Primeiramente, vamos examinar a preservação da imagem assentada na idéia de sua legibilidade. Nesse enfoque, as deteriorações causadas pelo tempo são aceitas até o ponto em que não interfiram na capacidade da obra exercer a sua expressão, ou seja, permanecer legível. A legibilidade entendida dessa maneira retorna à diferença platônica entre o sensível e o inteligível, na medida em que só seria sensível aquilo que nos remetesse ao intelecto, colocando na racionalidade a responsabilidade quanto à apreensão do objeto e gerando uma séria confusão conceitual sobre a tarefa do restaurador quanto à legibilidade. A partir desse entendimento de legibilidade, vários

---

bem compreendida na sua totalidade, precisa ser considerada para além dos aspectos visuais, ou seja, na sua relação com a natureza do ser. (MALARD, 2006, p. 25).

<sup>28</sup> Embora Brandi tenha se posicionado claramente que sua teoria de restauro se restringisse especificamente à obra de arte e embora não dissesse em lugar algum que o que deveria ser preservado

são os tratados que definem como sendo a sua recuperação a tarefa precípua do restaurador, como a Carta do Restauo de 1972 que entende o restauro como “qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, *facilitar a leitura* e transmitir integralmente ao futuro” os objetos patrimoniais.

Para empreender seu raciocínio quanto à legibilidade, Viñas nos lembra dois pontos importantes:

- Em primeiro lugar, que a questão da legibilidade é baseada em códigos e, portanto depende tanto do que está “escrito” quanto da capacidade de quem vai lê-lo e de seu conhecimento sobre os códigos ali utilizados;
- Em segundo lugar que as lacunas eventualmente existentes em uma obra de arte necessariamente não a tornam ilegível, mas propõem uma outra forma de legibilidade, incorporando nessa nova forma também os acidentes do tempo<sup>29</sup>.

Os dois pontos levantados por Viñas são importantes para o entendimento do conceito de legibilidade na abordagem que aqui fazemos porque remetem à questão fenomenológica da relação entre obra e sujeito e reforçam que o procedimento do restauro na verdade é fruto de decisões pessoais do restaurador e das eleições que ele faz, privilegiando uma das possíveis leituras do objeto sobre outras. *A passagem do tempo modifica a peça e, na outra ponta, também as condições de leitura do observador presente são outras. Não há, portanto, como recuperar a totalidade existencial da obra daquele momento neste novo momento, qualquer intervenção sobre ela privilegia um fator sobre o outro, na sua construção presente.* A tudo isso se soma, no caso específico do fenômeno Arquitetura, que a sua legibilidade se agrega à sua função social, necessariamente não dependente da forma.

Esse mesmo raciocínio abre as portas para que suspeitemos também de uma visão muito determinista do conceito de *deterioração*. Já vimos como a pátina é muitas vezes essencial ao entendimento da passagem histórica do bem e a sua supressão acaba por lhe retirar até mesmo sua apreensão de autenticidade. O entendimento, portanto, de

---

fosse só o objeto artístico, uma confusão epistemológica tem marcado grande parte das atitudes na prática da preservação, trabalhando qualquer bem preservado como se fosse um objeto de arte.

<sup>29</sup> “Todavia, esta idéia é incorreta: na realidade essa imagem deteriorada é também legível e transmite uma mensagem determinada. Está dizendo, entre outras coisas, que sofreu um incêndio em algum

deterioro como “alteração material do bem” não é suficiente, posto que a passagem do tempo, é claro, imprime suas marcas no objeto e elas não são necessariamente negativas ou destruidoras. Na verdade, consideramos deterioração aquilo que entendemos como sendo um valor “negativo” para a peça, novamente mostrando que mesmo uma questão que, a princípio parece tão centrada no objeto como o deterioro, também depende do sujeito e das relações intersubjetivas que se estabelecem<sup>30</sup>.

A autenticidade da expressão também já foi tratada várias vezes nesta tese sob diversos enfoques tais como a congenialidade com o autor e o tempo (“é assim que o autor queria”), o proto-estado ou estado originário, ou ainda com a idéia de aura<sup>31</sup>. Sob todas essas formas – e Brandi coloca isso muito bem - fica difícil se falar objetivamente de uma suposta expressão autêntica posto que o tempo passou para a peça e sobre ela imprimiu suas marcas, as quais não são apenas marcas materiais - também autênticas - mas mesmo as da tradição, a qual fez com que a peça se apresentasse desta ou daquela maneira aos pósteros. Conforme vimos anteriormente, alguns autores nos lembram que a raiz da palavra “tradição” (do latim *traditio*, *tradere*, *trado*) é a base tanto da palavra *transmissão* quanto da palavra *traição*, reforçando o fato de que nem sempre a transmissão é neutra e fiel.

A questão da imagem foi bastante discutida por Cesare Brandi (1906-1988). Na história do restauro, Brandi, que foi conservador e curador de museu – mas sobretudo e anteriormente crítico de arte - procurou criar um corpo teórico consistente para a disciplina, integrando as instâncias histórica e estética em um pensamento coeso. A sua obra basilar “*Teoría de la restauración*” data de 1963 e é o resultado tanto de suas reflexões críticas quanto de sua prática profissional como conservador de museu. Logo

---

momento de sua história, talvez como consequência de algum acontecimento histórico relevante.” (VIÑAS, 2003, p. 117).

<sup>30</sup> Viñas cita Ashley-Smith: “O entorno, o uso e os tratamentos de Restauração podem produzir alterações nos objetos. Produzem alterações em seu estado, que por sua vez podem causar alterações em seu *valor*. Essas mudanças de estado se denominam pátina, restauração ou deterioração, dependendo de que essa mudança seja desejável, deliberada ou acidental. [...] Nós definiríamos o dano como uma mudança de estado que resulta em uma perda de valor. Ou ainda se poderia ir um pouco mais além e dizer que o dano é algo que diminui a possibilidade de uso ou de uso potencial.” (VIÑAS, 2003, p. 107).

<sup>31</sup> “E se se pode definir conservação como ‘reintegração da imagem’, o restauro seria uma interpretação inspirada do operador, o qual, em místico colóquio com o edifício, recolhe tratados de uma ordem ou de uma vocação que esse talvez nunca tivesse assumido no curso da sua história?” (BARDESCHI, 2000, p. 380).

de início Brandi estabelece os limites e os contornos de sua teoria, referenciando-a em dois pontos: primeiro o de que só o reconhecimento do bem como obra de arte enseja restauro, para os outros bens se reservam outras terminologias tais como recuperação ou reforma. A circunscrição brandiana é clara com relação aos objetos que mereceriam a ação do restauro, mas deixa em aberto, de início, uma questão básica: o que é arte, ou melhor, quais os atributos inerentes ao objeto que o fazem ser considerado como obra de arte? A não-definição por parte de Brandi é estratégica e pertinente, posto que deixa em aberto várias possibilidades do que seja “arte” e conseqüentemente não fecha o conceito, mas, considerando que as definições de arte são tão infáveis e variadas e são várias as interpretações particulares (associadas à falta de formação crítica que grande parte das vezes acontece), torna-se, na prática difícil precisar o que seria, então, o objeto inicial de restauro. Essa imprecisão conceitual, no caso do patrimônio, tem ainda vários outros envolventes, especialmente quanto às confusões que surgem entre patrimônio histórico e artístico, freqüentemente intercambiáveis e sem fronteiras claras, fazendo com que muitas vezes se tome o objeto histórico por artístico para sobre ele se aplicar a teoria brandiana. No entanto, ao se preocupar fundamentalmente com o “aspecto” e a “instância estética”, seus princípios e axiomas se confundem com o primado da imagem como transcendência, fazendo com que, para o entendimento de vários de seus críticos, a sua visão de arte poderia ser confundida com outras vertentes de base idealista, porque centrada na epifania da imagem e no pressuposto de que a obra de arte seria perfeitamente reconhecível por todos. Segundo La Regina, apesar do próprio Brandi compreender, segundo as correntes lingüísticas de sua época, que a obra de arte apresentava à sociedade contemporânea também uma via semântica, a ela o autor italiano contrapunha a via da “autenticidade” artística, centrada na sua “presença” como obra de arte<sup>32</sup>.

Essa “presença”, no entanto, embora possa parecer à primeira vista remeter à idéia da “verdade” da obra de arte heideggeriana (vigência no presente, na presentificação da obra), dela parece se diferir. Alguns autores acreditam que a presença à qual se refere

---

<sup>32</sup> “A obra de arte é obra de arte enquanto realiza uma presença, se constitui a si própria, mas, assim, dando-se ela própria, não comunica; se comunica, não é neste dar-se em próprio, mas pelos caracteres secundários que carrega em si e que não são fundados neste seu produzir-se em presença..” (BRANDI, Cesare. *Le due vie*. Torino, 1966. Citado por LA REGINA, 1982, p. 107).

Brandi está antes na atitude contemplativa<sup>33</sup>, ligada aos significados imanentes da imagem, como já dissemos antes, mais de base mais idealista do que fenomenológica. Aliás, quanto a isto, para Gioeni:

[...] De outra parte parece que Brandi não descuida de completar nenhuma dos irrevogáveis princípios metodológicos característicos da fenomenologia, quais sejam a negação de uma consciência que não se conscientiza de qualquer coisa ('ora, portanto se esta é a lei insuperável da consciência de ser sempre a consciência de qualquer coisa [BRANDI, Cesare. *Carmines o della pittura*. Torino: Einaudi, 1962]) a *l'époché* husserliana ('a existência do objeto é como colocada entre parêntesis [BRANDI, op. cit.]), e todavia a impressão é que se cai exatamente naquela 'ilusão de imanência' [SARTRE, Jean Paul. *L'imaginaire*. Paris: Galimard, 1940] contra a qual Sartre alertava os seus leitores nas primeiras páginas de seu ensaio. E se Sartre, não ingenuamente, se dirigia ao ato reflexivo para iluminar *l'eidos* da imagem e avançar em direção à liberação da ilusão de imanência, completamente diferente é a abordagem brandiana, orientada principalmente a descrever na terceira pessoa como acontece a obra no interior da consciência do artista: "quando o artista tem o impulso de fazer, este ainda não é arte, posto que o resultado é ainda ignorado, até que seja alcançado pelo improvável que brota e que surge de dentro, indistinto, confuso, sem forma e mesmo carregado como um campo magnético, pronto a explodir e iminente como a chama." [BRANDI, op. cit.]. O processo criativo nos vem restabelecido pelo exterior – como se isso fosse possível – e mais que tudo acreditando nessa descrição no plano fenomenológico e não como ao invés se parece, a um ingênuo psicologismo (GIOENI, 2002, p. 85-86).

De fato, a consciência não se resolve apenas no contato com a imagem e a verdade não é imanente à obra de arte, mas resulta da interação existencial do ser com o ente. Embora Brandi reconhecesse isso, em muitos momentos ele trata a imagem como "epifania" o que, segundo Gioeni, seria fruto da tradição iconográfica ocidental da qual ele não conseguiu se libertar<sup>34</sup>. A força da imagem é tanta que, para ele, seria impossível se restaurá-la, cabendo-nos apenas a restauração da sua estrutura física. É essa atitude que cria uma zona onde não se percebem com clareza os limites fenomenológicos e idealistas, sobre os quais recai a crítica contemporânea. O perigo da "ilusão de imanência"<sup>35</sup> ao qual Sartre se referia - e perante a qual teria sucumbido Brandi – seria

<sup>33</sup> "Observou Plabe [PLABE, A. *L'estetica italiana dopo Croce*. Padova: 1968] que o pensamento do sienense pode classificar-se pela estética semântica, mas a solução que isso propõe ao problema da individualização da arte não se encontra no plano da semântica, mas naquele de uma posição contemplativista." (LA REGINA, 1982, p. 107).

<sup>34</sup> "Acorrem de fato na sua concepção os temas já presentes nas discussões do segundo Concílio de Nicéia (786) e em particular a afirmação do estatuto gnoseológico da consciência estética e do ontológico da imagem: a *εἰδωλον*, mediação visível para alcançar a verdade, alcançar a epifania, a exibição, a manifestação do mistério. Por ela, o deus transcendente está simbolicamente presente na imagem. Brandi revela aqui a adesão aos princípios platônicos que informam os Atos de Nicéia." (GIOENI, 2002, p. 91).

<sup>35</sup> Na verdade, Brandi trabalha sobre o conceito de "ilusão de imanência" (BRANDI, 1988, p. 20), mas não se refere à questão da imanência no ato de percepção, mas antes sobre a questão de quais seriam as diferenças entre a matéria bruta e a matéria trabalhada, nesse sentido se aproximando de Heidegger.

exatamente a de que a imagem *estivesse* na consciência e que o objeto da imagem estivesse na própria imagem. Para Sartre

[...] a imagem não é *alguma coisa* que está na consciência, não é um *estado psíquico*. Não existem imagens *na consciência*, porque a consciência não é um contenedor ou uma caixa. A imagem é, ao contrário, *um certo tipo de consciência*, é um ato intencional e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa segundo a modalidade peculiar que a descrição fenomenológica deve revelar. (SINI, Carlo. *I segni dell'anima*. Roma: Laterza, 1989 conf. GIOENI, 2002, p. 87).

Retornamos aqui, portanto, ao princípio de legibilidade brandiano, o qual entende que a lacuna interfere na legibilidade da obra de arte e que o seu tratamento seria importante para resgatar o *como* ela deveria aparecer, ainda que seja impossível recompô-la. Embora a concepção brandiana insistisse na impossibilidade de se restaurar a imagem, a ênfase que nela é colocada, acaba por reforçar a ânsia de se recuperar a forma, bem adequada ao desenvolvimento recorrente do entendimento ocidental de que é na forma que se encontra a realidade pura<sup>36</sup>.

O segundo pressuposto de Brandi trata do reconhecimento das duas instâncias do objeto de restauro, a estética e a histórica e, pelo privilégio à imagem, estabelece que a instância estética prevalece sobre a histórica. Ora, de início, sabemos pela Hermenêutica que não há como desvincular a condição estética da histórica, ambas se refletindo uma sobre a outra. A suposição de uma arte além da historicidade humana tem sentido apenas no entendimento da já citada “realidade pura”, a qual teria capacidade de transcender a história. Ao estabelecer uma separação e uma hierarquia entre as duas, Brandi firma um corte baseado na superioridade do intelecto e na suposição de uma permanência da arte<sup>37</sup>, *apesar* do tempo, pois assim se supera a própria história<sup>38</sup>. A

<sup>36</sup> Não confundir “realidade pura” com a aparência que a vivência da realidade traz pela fenomenologia. Essa idéia ocidental de “realidade pura” tem raízes platônicas: “Forma na qual se identifica a realidade pura. Assim, de fato, se exprime Brandi: ‘chegamos a reconhecer uma realidade pura separada da realidade existencial e na realidade pura se identifica a forma.’.” (GIOENI, 2002, p. 98. As citações de BRANDI são da sua obra *Carmine*, já citada).

<sup>37</sup> “Na preciosa introdução onde Foucault trata das razões da *Nouvelle Histoire* contra aquelas da história global, lemos: ‘fazer da análise histórica o discurso da continuidade e fazer da consciência humana o sujeito originário de cada devenir e de cada prática constituem os dois aspectos de um mesmo sistema de pensamento.’” (GIOENI, 2002, p. 123).

<sup>38</sup> “Acreditamos poder recobrar o sentido no pensamento de Brandi de uma correlação análoga entre uma obstinada afirmação, contrária a incídiã apresentada na filosofia de Sartre da figura centrada e compacta da consciência e uma certa concepção da estética e da instância histórica a que esta se submete, a qual não tolera nenhuma discontinuidade ou lacuna. E se o histórico, fiel àquela forma de historiografia que Nietzsche chama a história crítica, ambiciona reconstruir o passado em si como era em verdade, não

história brandiana é a história da continuidade, na qual não há lacunas, apenas fatos que ainda não vieram à luz, da mesma forma que a imagem existe em potência e nós apenas não podemos recuperá-la integralmente. É por isso que Brandi até admitia que a passagem do tempo deveria ficar registrada na obra, mas antes como uma impossibilidade congenial nossa de restabelecer a plenitude artística da imagem do que como marca concreta que sobre ela estabeleceria uma nova legibilidade, ou seja, a obra é em si, apesar do tempo: o problema para restabelecê-la seria a nossa dificuldade epistemológica de acesso a ela. Essa constatação, no entanto, é contraditória com a sua própria idéia da passagem do tempo, como veremos mais adiante. É também essa preocupação com a imagem que cria uma série de contradições, na sua própria teoria, com o que seria a instância histórica, de certa forma categorizando uma história “positiva” de outra “negativa” como ocorre quando se discute a questão das remoções de acréscimos, onde seria necessário distinguir o acréscimo anterior que “descaracterizou” a obra além do seu limite aceitável e, quanto ao ato restaurador, o “falso histórico” daquele que efetivamente “recompõe” a imagem, problema este que permanece teoricamente insolúvel, conforme veremos também mais adiante.

Assim, a partir desses dois pontos básicos, Brandi estabelece a sua definição clássica de restauro: “*O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua consistência física e na dupla polaridade estética e histórica, em vista de sua transmissão ao futuro*” (BRANDI, 1988). Examinemo-la mais de perto.

Inicialmente, o reconhecimento da consistência física da obra de arte permitiria com que se separasse a *matéria* (estrutura) da *imagem* (que se torna possível pelo aspecto, o qual prevalece sobre a estrutura), reservando-se, assim, à matéria um papel secundário, entendendo-a apenas como algo que serve à manifestação da imagem. Assim, de certa maneira, o que lhe possibilitava essa separação, era o entendimento de que a consistência material seria apenas o *locus* onde se manifesta a imagem, pois a obra de arte *precisa* do físico, mas *não é* o físico. É claro que tal separação abre flancos para todo tipo de crítica. Uma das primeiras, que salta aos olhos, é que a matéria, a sua textura, é parte integrante da obra de arte e não apenas meio para a imagem, como nos mostram, por exemplo, as peças produzidas por um dos mais importantes artistas

---

diversamente o restaurador, não por acaso assemelhado por Brandi ao filólogo, tem o dever, na sua tarefa necrológica de custódia da unidade da imagem, de reconduzir o texto fragmentado e disperso da obra à

plásticos contemporâneos do Brasil, o mineiro Marcos Coelho Benjamin. Na sua obra, a mensagem artística vem da própria expressividade matérica, sendo impossível uma sem a outra. Aliás como já dizia Fayga Ostrower, na sua definição de criatividade artística (o “pensar específico sobre o fazer concreto”), a qual já exploramos no Capítulo 3, mostrando a inseparabilidade entre as modalidades artísticas e seus meios de expressão. Ao distinguir “aparência” e “estrutura”, estamos privilegiando a imagem sobre a experiência e o sentido da visão sobre os outros, inclusive sobre o sentido háptico ao qual já nos reportamos nesse mesmo capítulo. Assim, sendo a imagem tão desvinculada da matéria (que a ela só serviria como meio de manifestação) faria sentido pensar que só se restaura a matéria, posto que a imagem seria intangível.



FIGURA 6.5: Obras de Marcos Coelho Benjamin: A) Sem título (metal e pintura sobre madeira) e B) Sem título (alumínio e metal): A matéria, a sua textura é a obra de arte. (Fonte: [www.caleidoscopio.art.br](http://www.caleidoscopio.art.br))

Para Gioeni, separar “estrutura” e “aparência” só seria possível em um ato de prestidigitação, revelando um lado incongruente para a prática real no pensamento brandiano, posto que no fazer do restauro, ao operar a matéria, produz-se efeito na imagem<sup>39</sup>. Assim, o primeiro axioma da *Teoría de la Restauración*, segundo o qual “só se restaura a matéria”, traria em si uma impossibilidade prática além de uma distinção entre matéria e imagem incompreensível para a arte contemporânea e entre significante e significado irreconhecível para a fenomenologia:

Eis enfim como a declinação sobre o plano literário do modelo dualístico que unifica a teoria estética de Brandi trai a sua origem: ele não é outro que a repetição daquele

sua continuidade inteligível.” (GIOENI, 2002, p. 124).

<sup>39</sup> “Em suma, não nos é de fato claro que coisa possa ser preferível, na intervenção de restauro, mais que a destruição ou refazimento *ex novo*. Não entendemos como se possa distinguir, por exemplo, uma obra de arte pictórica de uma ‘crosta’ – citemos o caso de uma cópia feita com um objetivo somente funcional de decorar uma parede vazia – mas uma coisa certamente captamos: que não se restaura senão a matéria. Mas isto, francamente, parece óbvio desde sempre.” (GIOENI, 2002, p. 113).



dualismo entre significante e significado originado da prática alfabética, na qual a palavra escrita se destaca do comércio empático com o mundo – destacada do fenômeno existencial, diria Brandi – torna-se o *medium* transparente do seu significado, “a coisa mesma”. É a reproposição do mundo fundado sobre o paradigma da distinção, se assim se pode dizer, entre o corpo e a alma da arte, na qual a matéria da arte é meramente instrumental, como signo inerte, a expressão da imagem artística, seja figurativa ou poética. É, portanto, a imagem uma realidade em si projetada em uma dimensão abstrata da condição espaço-temporal fenomênica, a única legítima depositária do que se chama de obra de arte. (GIOENI, 2002, p. 109).

Também para La Regina, a separação entre instância histórica e artística possibilitada pela separação entre imagem e matéria aponta para uma atitude simplista que reduz o trabalho de restauro a uma mera adaptação da matéria à obra de arte em sua exigência formal:

Os termos que deveriam ser conciliados em uma síntese superior são, ao contrário, afrontados e contrastados, aumentando o desorientamento geral com relação ao destino dos bens culturais e de sua conservação; desorientamento beneficiado pela existência de uma cultura do restauro que participa ativamente da construção da “civilização da imagem”, onde o lugar da percepção desatenta é totalmente compreendido nos aspectos “externos” da obra de arte e da arquitetura. (LA REGINA, 1984, p. 110).

É claro que também para Bardeschi não faz sentido um entendimento de restauro centrado na preponderância da imagem<sup>40</sup> e muito menos que só se restaura a matéria, para ele exatamente o que *não* se deve restaurar, pois é a única coisa autêntica remanescente do bem, portanto a única a se manter a salvo de qualquer intervenção<sup>41</sup>.

Outro problema que se coloca a partir do desdobramento da matéria em *estrutura* e *aparência*, seria o de que, tendo esta última uma importância fundamental para a imagem, se restringiria ainda mais esse primeiro axioma: só se restaura a matéria e só podemos intervir na sua estrutura, nem na sua aparência<sup>42</sup>. É o caso de se admitir a troca

<sup>40</sup> “É evidente que uma tal filosofia, tenho que repeti-lo, é muito distante do embalsamamento ou do fetichismo. Se baseia sobre a exigência de garantir como que a sobrevivência da autenticidade dos elementos matéricos singulares constituintes do tecido da obra, mas ao considerar a natural processualidade máterica irreversível se assume como parâmetro substancial o fator ‘tempo’.” (BARDESCHI, 2000, p. 101).

<sup>41</sup> “Eis porque a manufatura, a qual nós chamamos *tecido da obra (fabricca)*, não pode deixar de representar o principal documento, sendo o referente essencial, imprescindível, não somente porque exercita o mister de apresentar o existente (ao historiador que lê e ao analista que interpreta), mas também para quem cuida (o operador) daquela realidade próxima a ser transformada. O documento, a fonte (escrita ou não), é certamente um suporte essencial, mas todavia sempre complementar com relação àquilo que o tecido da obra testemunha diretamente com a sua concreta fisicidade.” (BARDESCHI, 2000, p. 322).

<sup>42</sup> Sobre essa diferença, Odete Dourado cita o caso do reboco antigo que, com suas ondulações e com a pátina do tempo, quando sobre ele incide a luz, faz com que ele seja percebido não como algo geométrico e abstrato, mas como algo concreto e emocionante. Ou seja, nesse caso, o que conta é a aparência da matéria, não a sua estrutura.

de um material estrutural oculto que supere o comprometimento da obra, como o que ocorre, por exemplo, no Partenón, onde a sua ferragem anteriormente colocada, interna, sofreu um processo de oxidação, sendo substituída por um similar em aço. Nesse caso, considerou-se que suas colunas, ao passar por esse processo de substituição, mantinham a sua *aparência* – a qual não poderia ser obliterada, substituindo-se apenas a sua *estrutura*, responsável pela sua sobrevivência. Esse é o caso típico da prevalência da instância estética (aparência) sobre a instância histórica (o ferro originalmente colocado). É curioso que em momento algum isso seja compreendido como um “falso histórico”, apesar da substituição da tecnologia original.

Segundo Brandi, o restauro da aparência seria possível através de seu segundo axioma, segundo o qual “*a restauração deve se dirigir ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte*”. Também aqui aparece uma contradição clara com o primeiro axioma, pois, se só se restaura a matéria, como pode a restauração se dirigir ao restabelecimento da obra de arte, em sua unidade potencial? Afinal se restaura a matéria ou a imagem? A contradição só se resolve no interior do próprio pensamento brandiano, de separação entre imagem e matéria, onde, ao se restaurar a matéria, estaria se resolvendo “automaticamente” o problema da legibilidade da obra. No entanto, para entender melhor ainda esse segundo axioma, há que se retornar ao momento em que Brandi escreveu sua obra, profundamente marcado pela semiologia e pelas pesquisas sobre a psicologia da forma da Gestalt. Ao comparar a obra de arte a um texto e ao separar significado e significante – todos esses elementos presentes na análise semiológica – fazia sentido recuperar a legibilidade da obra, mesmo que certas partes faltassem o que, dependendo da extensão do dano, não chegariam a comprometer o seu “entendimento”. Com relação, à Gestalt, as descobertas relativas à interdependência entre figura e fundo e o todo e as partes levavam à pressuposição de uma unidade orgânica funcional<sup>43</sup> na obra de arte que lhe influenciou profundamente. Brandi diferencia o “inteiro” (algo indivisível, uma síntese) do “total” (um somatório de partes, uma análise)<sup>44</sup>. Essa

---

<sup>43</sup> A atração entre as partes seria a prova de que a obra de arte não pode ser entendida nas suas partes, mas sempre como um todo, um “inteiro”. Sobre a unidade orgânica da arte e a sua diferença com relação à unidade orgânica da natureza, vale lembrar o interessante exemplo nos oferecido por Odete Dourado, segundo o qual, se ao entrarmos num açougue nos deparamos com uma cabeça de porco, logo fazemos uma ilação sobre as quatro patas nele faltantes. Não podemos fazer o mesmo raciocínio sobre a obra de arte. Afinal um porco pintado não é um porco, mas uma pintura de porco (aliás, como diria Magritte a respeito de seu famoso cachimbo, “*ce n’est pas une pipe*”) e nada nos legitima a pensar que se lhe falta um olho, por exemplo, este seria exatamente como o que restou. (DOURADO, 2005, notas de aula).

<sup>44</sup> DOURADO, 2005, notas de aula.

“inteireza” da obra de arte, das relações criadas pelos elementos na obra, faz com que ela, no seu entendimento, não seja composta de partes isoladas, possibilitando com que, mesmo corrompida em alguns trechos, o poder de coesão das partes inerente à obra permaneça. O problema prático do restauro é então trazido pela questão da fragmentação e da *lacuna*.

O conceito de lacuna apresenta problemas quer do ponto de vista semiológico, da leitura, quer do ponto de vista da percepção gestáltica, especialmente quanto à extensão lacunar. No entendimento de Brandi, sob o primeiro ponto de vista, a lacuna pode ser de tal ordem que interrompa a compreensão do texto e, sob o ponto de vista da segunda, ela pode interromper o liame das partes e subverter a relação figura-fundo, tornando-se ela própria figura e a obra, fundo. A unidade potencial subsistiria, portanto, na capacidade de atração das partes, potencialmente em seus fragmentos até o ponto em que o dano que causou a lacuna não fosse tão grande que causasse a “ruptura” dessa atração e da legibilidade do texto (os quais seriam a condição da “ruína”). Esses seriam os momentos onde se tornava importante a habilidade do restaurador. Entretanto, o conceito de lacuna para a hermenêutica é outro e não está centrado no objeto, mas na relação entre ele, o sujeito e a compreensão que este faz daquele, a qual “deve ser entendida como um ato de existência e, portanto um pro-jeto lançado”. Assim, o entendimento hermenêutico de *lacuna*, por exemplo, não estando só no objeto, remete também ao intérprete, pois a intenção da Hermenêutica é a de “se fazer *mediador* entre o texto e a totalidade nele subentendida. Portanto, o objetivo da hermenêutica é sempre restituir e restabelecer o acordo, preencher as lacunas”. (GADAMER, 2003, p. 59).

Ao examinarmos a parte final da definição brandiana de restauro, “*com vistas à sua transmissão para o futuro*”, nos deparamos com a questão da passagem do tempo, a qual também foi explorada detalhadamente pelo autor. Para ele, existiriam três tempos relacionados à obra de arte: o momento de sua criação, a passagem do tempo histórico e momento da fruição. O momento da criação seria único, pessoal e insubstituível, razão pela qual a restauração não admitiria analogias; a passagem do tempo histórico seria responsável pela ação do tempo sobre a obra, inclusive com outras intervenções; o momento da fruição seria aquele onde efetivamente se inseriria o trabalho de restauração. O tempo da obra de arte não é, portanto, o tempo biológico, mas é

histórico. É curioso, então, que aqui se processe outra separação: a imagem e a arte são a-históricas, pois existem em potência e universalmente, mas a *obra* de arte tem história. No pensamento de Brandi, se a ação do restaurador, por exemplo, recaísse no primeiro momento, ou seja no momento da criação, ela não se restringiria à restauração, mas se confundiria com a própria criação; se a ação do restaurador se processasse na passagem do tempo, tentando evitá-la, ou seja, mantê-la com a mesma potência que tinha no momento da criação, segundo os valores da época, seria sempre falseá-la artificialmente, um restauro de fantasia, portanto<sup>45</sup>. O trabalho do restaurador, por consequência, ficaria restrito ao terceiro tempo, o da fruição, a partir do seu reconhecimento como obra de arte e da tentativa de sua transmissão ao futuro. Manter a obra íntegra seria, portanto, oposto à restituição de seu aspecto original, porque a restituição se mistura com o momento da criação<sup>46</sup>. A restauração, nesse sentido, seria intervir naquilo que foi desfigurado pela ação do tempo e na obra conforme a experienciamos hoje, à sua atual presença ante a nossa consciência. Na consistência do pensamento de Brandi, é essa relação com o tempo que torna impossível a intervenção restaurativa por analogia, pois ela representaria um retrocesso ao tempo da criação<sup>47</sup>. Sob a mesma lógica, também a restauração de restituição (*ripristino*) seria indesejável, pois não incorporaria as alterações causadas pelo segundo tempo, o intervalo entre a criação e a fruição. Assim, para o autor italiano – e aliás muito a propósito, pensamos – a ação restauradora não deve conceber o tempo como algo reversível e nem abolir a

---

<sup>45</sup> Esta seria inclusive desnecessária, porque, nesse ponto a postura brandiana se aproxima da atitude fenomenológica, pois reconhece que a nossa consciência presente é que *atualiza* a obra de arte: “Neste momento, colocada assim a questão, está claro que tentamos aplicar também à obra de arte um tratamento fenomenológico, isto é submetê-la a uma espécie de *epoché*. Nos limitaremos a considerar a obra de arte somente como objeto de experiência *do mundo da vida*, para utilizar uma expressão de Husserl. Com ela, não retroagiremos a obra de arte a uma objetualidade genérica, ainda que, sem analisá-la em sua essência, a aceitaremos tal como entra no campo da nossa percepção e, portanto de nossa experiência. Assim circunscrita a obra de arte, estamos na condição de considerar todos aqueles aspectos que passam despercebidos se examinamos a obra de arte em sua essência: aspectos que vão de sua consistência material, e por este, seu estado de conservação, a sua apresentação museográfica.” (BRANDI, 1988, p. 72).

<sup>46</sup> “Deste modo, conservá-la íntegra se firma como um conceito oposto à restituição de seu aspecto original.” (BRANDI, 1988, p. 72).

<sup>47</sup> No entanto, Brandi aceita restaurações hipotéticas em alguns casos, *metalógicos* (?): “Mais do que dissemos resulta evidente que a eventualidade da reintegração hipotética de algumas lacunas não é mais que uma solução para certos casos, digamos marginais, já que, para colocar um exemplo prático, não será aceitável como reintegração hipotética a que substitua uma cabeça desaparecida, ou casos similares. As reintegrações hipotéticas, sempre colocadas entre parênteses – como as que os filólogos propõem nos textos incompletos – serão admissíveis para aqueles nexos susceptíveis de reconstrução com base na especial *metalógica* que possui a imagem e que seu contexto permite sem alternativas possíveis.” (BRANDI, 1988, p. 74). A “metalógica” brandiana se refere às descobertas da Psicologia da Gestalt, especialmente se referindo à idéia de figura e fundo e a sua inversão causada pela lacuna, conforme tratamos anteriormente.

história, mas deve se inscrever como um momento ao longo do tempo de duração da obra.

Essa aproximação com a fenomenologia com relação à questão do tempo em Brandi, no entanto não é reconhecida por Gioeni. Para ela, o tempo fenomenológico ao qual Brandi se refere é o tempo do senso comum, uma abstração conceitual no sentido que apontava Merleau-Ponty de uma sucessão linear não reversível de instantes temporais, idênticos entre si. A autora lembra que Heidegger considera essa visão como uma temporalidade inautêntica, posto que, para este, passado, presente e futuro se exercem simultaneamente no ser, o que se contrapõe ao pensamento brandiano:

Certamente a história não volta atrás, assim como é certo que o presente recolhe a herança do passado. Mas não basta. É necessário dizer-se ainda que os três estágios temporais estão em círculo e isto é o que substancia o presente e propriamente o futuro enquanto projeto motor da ação. O olhar genealógico ao qual Carlo Sini nos educou, mostra o futuro como herança do passado: herança que encontra o seu senso no projeto do devir, através do trânsito do presente. Em consequência ele não pode ser subestimado na prática do restauro. (GIOENI, 2002, p. 118).

A questão da historicidade é examinada por Brandi em capítulo especial (BRANDI, 1988, Cap. 5). Para ele, cada obra é única e o seu agrupamento em estilos e períodos é mera sistematização analítica. No entanto, o seu exame da historicidade, apesar da tentativa de separar a instância histórica da estética, não consegue se desvincular desta última. Assim, ele começa o exame da historicidade pelo caso extremo da ruína, a qual, por ter perdido toda a sua unidade artística, diz mais ao testemunho histórico que à obra de arte (ou à sua forma primitiva). Por sua unidade potencial estar por demais rompida, a ela quase se aplicam os critérios de recuperação do que não é obra de arte, levando-as a um processo de restauração apenas de consolidação e de conservação de seu *status quo*, pois a sua “ripristinação” acabaria por afetar sua autenticidade como documento histórico.

O problema maior da historicidade da peça ocorre quando ela afeta a instância estética como ocorre quando acréscimos são realizados a ela. Para Brandi, a solução desse problema estaria na *legitimidade* (BRANDI, 1988, p. 39) desses acréscimos, ou seja, se eles foram realizados por razões estéticas ou históricas. É esse o ponto em que ele justifica porque a instância estética prevaleceria sobre a instância histórica, pois, se esta última prevalecesse sobre a primeira, teríamos que reconhecer o vandalismo como algo

legítimo por ser um fato histórico. Mas, a história se faz presente sobre a peça (segundo tempo da obra) e por isso deve ser considerada. As adições e supressões seriam também como a própria obra de arte, obras do ser humano e, portanto, com direito à conservação. A intervenção restauradora que as retirasse (embora fosse também um ato histórico, ou não?) na realidade estaria destruindo um documento e o que seria pior, conforme vimos anteriormente, não se documentaria a si mesma. Assim, do ponto de vista da instância histórica, a conservação do acréscimo é sempre legítima enquanto sua remoção, quando justificada, deve sempre deixar traços sobre si mesma e sobre a própria obra. Dessa maneira, consideraria-se habitual a manutenção desses acréscimos e excepcional a sua eliminação. No entanto, quando o autor examina a questão do acréscimo quanto à instância estética, ele se posiciona criticamente quanto a ele quando interfere na unidade artística “originária” da peça, devendo o restaurador examinar, caso a caso, então, qual seria a sua atitude, sendo claro que se o acréscimo “perturba” a obra, ele deve ser eliminado. Ou seja, é sempre o juízo de valor que determina a prevalência de um ou de outro. Ao se posicionar dessa maneira, apesar de procurar uma operacionalidade lógica no trato da restauração, Brandi abre espaço para o reconhecimento de que o sujeito, na sua infinita diversidade de valores e posturas e na sua subjetividade, vê diferentemente um mesmo objeto e interfere decisivamente na forma dele ser preservado.

Ao estabelecer assim a sua teoria, Brandi é influenciado pela idéia de autenticidade herdada do início do século e incorpora os conceitos de Boito relativos ao “documento” histórico na sua própria teoria. É por isso, por exemplo, que ele recrimina as reconstruções. Para ele uma reconstrução, do ponto de vista histórico, poderia parecer um testemunho verdadeiro, se confundindo conceitualmente com o acréscimo. A diferença entre os dois, para o autor, estaria exatamente na *legitimidade*, pois enquanto uma visa completar ou ampliar, a outra visa conformar novamente a obra, intervir como se fosse ela própria o tempo da criação (primeiro tempo), refundir o velho e o novo, abolindo o intervalo de tempo transcorrido (segundo tempo). Assim, enquanto um acréscimo que vise requalificar pode ser aceito porque é testemunho autêntico do fazer humano, a reconstrução que tenta retroagir representa um “falso histórico”. Na tentativa de conciliação das instâncias – e aqui ele se aproxima novamente da fenomenologia – deve-se entender a nova unidade da obra de arte, incorporando-se os acréscimos. Nesse critério de legitimidade não se aceita a cópia, posto que esta se define como algo que

substitui o original desaparecido: ela é uma falsidade histórica e uma falsificação estética que raras vezes pode se justificar<sup>48</sup>. Aqui também fica claro que a cópia não se justifica *dentro de sua maneira de pensar, centrada no objeto e na imagem*, pois do ponto de vista simbólico, do lado do sujeito (seja ele pessoa, comunidade ou cultura) ela grande parte das vezes se justifica até mais do que o arrazoado estético-histórico, como exemplifica o restauro de imagens de adoração onde, na maioria das vezes, não se aceitam as mutilações e as recomposições não analógicas ou das reconstruções de edifícios de alto potencial simbólico.

A questão da verdade histórico-artística remete novamente ao debate sobre a questão da falsificação que também é examinada por Brandi<sup>49</sup>. Segundo ele, o conceito de falsidade se estabelece na incongruência entre existência e conceito<sup>50</sup>, ou seja, a falsidade diz mais respeito ao juízo que se faz do objeto do que a ele próprio, podendo se dar nos seguintes casos, fundamentalmente: a semelhança ou reprodução sem ser por curiosidade ou documentação (uma cópia ou imitação), para enganar alguém ou para comercialização. Os autores contemporâneos, como Paolo Marconi,<sup>51</sup> que trabalham na perspectiva da valorização do restauro como recuperação da imagem aí procuram se justificar, mostrando que, no restauro arquitetônico não há como “enganar” as pessoas no sentido comercial (pela imobilidade da peça) ou de tentativa generalizada de enganar (pelos registros históricos sobre a obra e as informações que podem ser dadas aos fruidores no seu próprio sítio). Ademais, a recomposição da imagem baseada em registros históricos e fotográficos, não deixa margem para analogias e a recompõe com fidelidade de detalhes, não havendo porque evitá-las, pelo menos no senso estrito da sua recomposição.

---

<sup>48</sup> Talvez elas se justifiquem no caso de transladação da peça para sua própria proteção, mas mesmo assim há polêmicas sobre isso, como é o caso dos profetas de Aleijadinho em Congonhas, MG.

<sup>49</sup> BRANDI, 1988, Apêndice 1.

<sup>50</sup> Lembramos que essa acepção foi questionada pela fenomenologia heideggeriana.



FIGURA 6.6: As recomposições da imagem segundo La Regina (Fonte: LA REGINA, 1984): A) Castello Visconteo; B) Igreja San Simpliciano: Os exemplos mostram o “retorno” à imagem “original”.

É a partir dessa preocupação com a verdade histórica e da recomposição da unidade formal da obra (sem “fazê-la” de novo), que Brandi estabelece seus princípios práticos da ação do restauro:

- Princípio 1: A reintegração deve ser reconhecível e com facilidade;
- Princípio 2: A matéria só é insubstituível quando colaborar diretamente com a figuração da imagem;
- Princípio 3: As intervenções não devem impossibilitar eventuais intervenções futuras, mas facilitá-las (Reversibilidade).

E, baseado nesses princípios, surgem alguns problemas práticos também por ele examinados:

- Problema prático 1: Tratamento da Lacuna através de técnicas como “*anastilosi*”<sup>52</sup> e “*tratteggio*”<sup>53</sup>;

<sup>51</sup> MARCONI, 2004.

<sup>52</sup> A “*anastilosi*” é a obturação da lacuna com materiais supostamente neutros, próximos ao original em cor, forma e textura de forma a recompor a leitura integral da peça sem, no entanto, levantar dúvidas



- Problema Prático 2: O estabelecimento do juízo crítico do restaurador no trato particular de seu problema, caso a caso, o qual pode levar à fantasia da criação ou a um juízo integrador equivocado;
- Problema Prático 3: O ripristino como falsificação.

De uma maneira geral, portanto, esses princípios e problemas reforçam o claro centramento da teoria brandiana no problema da imagem e a sua preocupação em diminuir e até mesmo evitar a presença do sujeito no tratamento da peça, onde o ideal seria uma restauração em que o restaurador não fosse co-autor, embora ele mesmo reconheça ser a neutralidade algo impossível. Sobre esses dois pontos cabe aprofundar ainda mais a discussão. Quanto ao centramento da problematização do restauro *no* objeto, cabe lembrar que algumas vertentes da crítica contemporânea do restauro, como já vimos, rebate com veemência essa postura de centramento na imagem, lembrando a questão do valor simbólico da peça, tão importante quanto seu estado físico. Quanto à questão da neutralidade do restaurador, é importante notar que o próprio Brandi sabia da sua impossibilidade prática, razão pela qual ele solicita, no seu problema prático 2, o máximo cuidado com o juízo crítico. Sobre a questão específica desse juízo crítico levantado por Brandi, cabe contrapor a argumentação hermenêutica de que, “na verdade, a atividade do juízo – de subsumir o particular no universal, de reconhecer algo como o caso de uma regra – não pode ser demonstrada logicamente.” (GADAMER, 2005, p. 69). Na crítica que faz ao pensamento de Kant, onde a questão do juízo é elaborada, Gadamer reforça a importância do momento estético no juízo técnico ou prático e que aqui nos é muito próxima:

É evidente que não se trata apenas do juízo lógico, mas do juízo estético. O caso singular em que atua o juízo nunca é um mero caso; ele não se esgota em ser uma particularização de uma lei ou conceito universal. Antes, ele é sempre um “caso individual”, e nós o chamamos de um caso particular, um caso especial, por não ser atingido pela regra. Todo juízo sobre algo pensado em sua individualidade concreta, como exigem as situações que envolvem nossa atenção, é, rigorosamente falando, um juízo sobre um caso especial. Isso significa simplesmente que o julgamento do caso não se restringe a aplicar o padrão do universal – de acordo com o qual ele ocorre -, mas o co-determina, completa e corrige. (GADAMER, 2005, p. 80).

---

quanto à sua datação. Ressalve-se que essas estratégias não foram propostas por Brandi para a intervenção em Arquitetura, embora ela tenha sido nela utilizada por muitos restauradores.

<sup>53</sup> Com o mesmo objetivo, o “*trategio*” é uma técnica pictórica de recomposição onde se usam pequenas pinceladas para obturar as lacunas, dando, ao longe, a ilusão de inteireza.

Apesar de todo o fundamento filosófico – na verdade o grande pano de fundo da teoria brandiana – a sua obra e seus princípios e problemas práticos acabaram por reforçar a idéia de que seria possível abordar o problema do restauro desde um ponto de vista objetivo e científico, apesar dele próprio ter sido crítico quanto a isso. Mesmo hoje em dia, muitos restauradores e analistas das intervenções no patrimônio, utilizam a sua teoria misturada com análises “históricas” e “tipológicas” como base para sua prática e argumentação. Assim, embora as questões do tipo e do estudo filológico aparentemente se dirijam à idéia de fidelidade histórica, elas carregam consigo uma base filosófica muito parecida com os pressupostos de Viollet-le-Duc e mostram como a tentativa de conciliar a “imagem estética” com a “verdade histórica” é recorrente no desenvolvimento das técnicas de restauro. No caso da imagem, algumas vezes ela valoriza o autor como a “expressão individual e única do autor”, outras vezes valoriza o estilo ou o espírito de época, como o “resultado de conjunto” ou como a “síntese da expressão coletiva presente na manifestação estilística”. No caso da história, ou ela é o “documento puro” trazido pela matéria sobre a qual nenhuma intervenção pode ser feita ou ela é o resultado da interpretação crítica das gerações, “correta” desde que embasada cientificamente. A preocupação de integrar as duas instâncias é normalmente confusa, pois, ao incorporar a ação do tempo sobre o monumento e a sua necessidade de servir à sociedade presente, abre-se espaço para admitir inovações e intervenções – necessárias ou não - que, é claro, alteram a matéria histórica e a imagem da obra, criando-se para tanto um sem número de subterfúgios possíveis.

Como um dos primeiros e mais recorrentes exemplos de tentativa dessa conciliação, está a “*anastilosi*”, derivada da neutralidade científica da intervenção. Para Bardeschi, essa operação na realidade, procura se contrapor à história da obra, substituindo aquilo que o tempo removeu e, portanto, se dirigindo a uma suposta originalidade da obra, impossível de ser retomada. O arquiteto italiano coloca a *anastilosi* na mesma ordem da intervenção que ele chama de “*exagero*”, ou seja, uma recomposição da matéria perdida e, sobre as duas se posiciona criticamente a partir da sua compreensão de que nada é reversível<sup>54</sup>. Desde um ponto de vista teórico, a “*anastilosi*” poderia se aplicar desde

---

<sup>54</sup> “A ideologia da mudança e da transgressão passou e continua a passar com eficácia, pela cunhagem, o uso e o abuso de palavras chaves de insuspeitável e conclamada ‘cientificidade’. Vamos nos limitar a dois termos difíceis, terroristas e complementares como ‘excesso’ (*superfetazione*) e ‘*anastilose*’, inventados com o belo propósito de justificar as duas operações mais comuns e recorrentes próprias dos transgressores como a arbitrária eliminação dos elementos e partes indesejáveis, destoantes e ao mesmo

uma lacuna em um quadro ou uma escultura até uma parte faltante do edifício ou até mesmo em conjuntos urbanos, onde, associada ao estudo tipológico, uma casa faltante, por exemplo, poderia ser substituída por uma outra “simplificada” formalmente para não incorrer no “temível” falso histórico. O resultado mais comum dessa operação é a criação de “esquematismos” que procuram “neutralizar” a presença do novo objeto. Fica claro que essa atitude tem base em um idealismo formal que submete toda operação de recomposição a uma matriz baseada em uma suposta unidade formal. No limite, quando o tempo acabar por destruir todas as outras edificações mais velhas do conjunto, o resultado final será uma soma de esquematismos, com toda a pobreza que isto trará consigo.

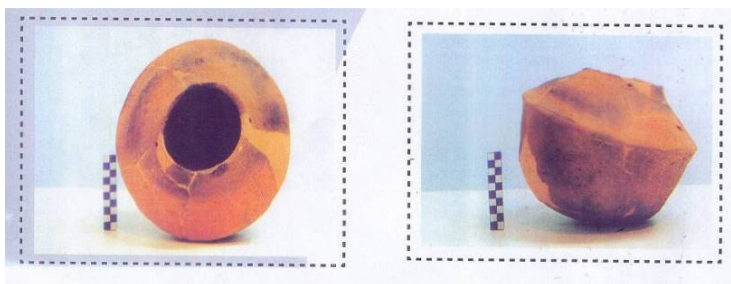


FIGURA 6.7: Exemplos de anastilosi: urna funerária da região sul do Estado de Minas Gerais: as peças faltantes foram substituídas por massa de tonalidade semelhante (Foto: IEPHA/MG)

Se para Bardeschi, a “*anastilosi*” é intolerável, o que dirá do “*ripristino*”, a reprodução, a reconstrução daquilo que já se perdeu e que é recorrente na história do restauro seja na reconstrução da torre da Praça de São Marcos em Veneza (defendida por Giovannoni e Bonelli) ou dos centros históricos destruídos na Segunda Grande Guerra<sup>55</sup>. Para ele, qualquer forma de restauração é um *ripristino* (quando não é destruição). O *ripristino*, na realidade, representaria a ilusão da reversibilidade, impossível de fato e historicamente falsa e falsificadora, como se o mundo e o tempo pudessem “girar ao

tempo a arbitrária, aproximativa ‘recomposição’ de tudo aquilo que a história tem desmembrado, arruinado, decomposto e finalmente moído no seu próprio ventre.” (BARDESCHI, 2000, p. 28).

<sup>55</sup> “Recorrendo aos ‘*ripristinos*’ da presumida tipologia originária, a realidade terminou por vir sistematicamente forjada, os edifícios esvaziados do térreo à cobertura, os forros removidos, as escadas transferidas, os pavimentos, os rebocos, as molduras substituídas. Assim, hoje, o centro histórico de Bolonha, mesmo declarado – em termos – ‘intangível’, por uma grotesca paródia assemelha-se àquele de Varsóvia, mas com o agravante que as irreversíveis destruições inferidas da cultura matéria da cidade são artificiais, produzidas sem qualquer justificação e portanto soam ofensivas, inutilmente vandalizadas.” (BARDESCHI, 2000, p. 54).

contrário”. Segundo Bardeschi, mesmo o *ripristino tipológico*<sup>56</sup> de Giovannoni (que a princípio poderia ser uma solução, por não ser uma cópia exata do bem perdido) não merece consideração, por se tratar de uma forma de tentar levar o edifício a um momento que já passou, insubstituível no curso do tempo e da história. Mas, se para Bardeschi, o *ripristino* é uma falsificação, para Marconi, com sua idéia própria sobre o tema conforme vimos anteriormente, o problema do restauro hoje é, ao contrário, *ripristinar* bem (o que exige um grande conhecimento do tipo e da linguagem arquitetônica). Como se vê, o fantasma de Viollet continua a pairar nos desvãos dos edifícios históricos.



FIGURA 6.8: A Torre da Praça de São Marcos em Veneza, reconstruída em 1902: exemplo de “ripristino” considerado por vários autores como uma falsificação inaceitável (Fonte desconhecida)

A verdade é que, na tentativa de conciliação entre a imagem e a matéria para não incorrer no “falso histórico”, muitas são as contradições que surgiram a partir das várias interpretações decorrentes das diversas contribuições dos pensadores da História do Restauro, por exemplo:

- O uso de materiais reconhecidamente e destacadamente novos para “marcar” a data de intervenção e preservar a “leitura” da imagem leva em grande parte das vezes – eu diria, na maioria delas – à criação de um híbrido descaracterizado do ponto de vista formal, posto que não há materiais e formas “neutras” e, do ponto de vista do

<sup>56</sup> “Um outro preconceito recorrente não é aquele ligado ao *ripristino tipológico* que consiste no crer, que como se pode fazer através do ‘monumento’ (mas nós sabemos que não se pode fazer nem mesmo nesse caso), se possa como por encanto retornar, acionando a máquina do tempo a um desejado presumido *estado de graça* originário de um quarteirão, de uma porção, de um pedaço de cidade. E, em seu nome, se toma alegremente uma picareta liberadora com a ingênua pretensão de encontrar, por baixo da matéria depositada pelo uso e pelo tempo, a idílica tipologia e morfologia primitivas.” (BARDESCHI, 2000, p. 170).

objeto histórico, uma apreensão dúbia, como se o edifício, pela sua hibridez e a estranheza do contraste, não participasse do contínuo temporal;



FIGURA 6.9: Mercado de Diamantina: o uso de vidro temperado nas esquadrias de madeira perdidas, longe de conferir uma neutralidade à interferência, acaba criando uma “estranheza” visual. (Fonte: Prefeitura de Diamantina)

- Como um corolário do item anterior, muitas vezes a própria marca da intervenção acaba por se tornar ela própria elemento de descaracterização da obra;

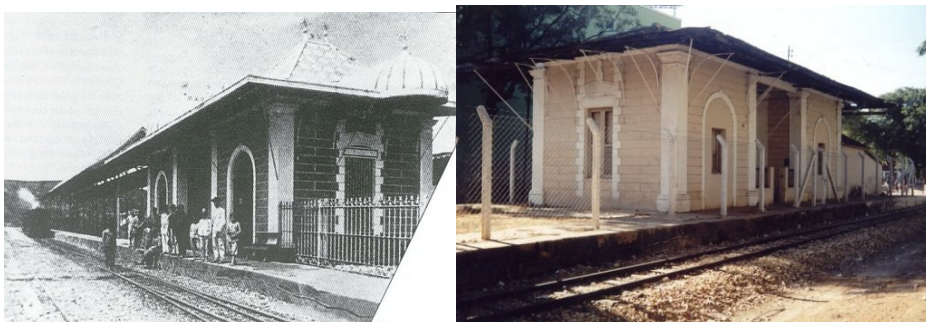


FIGURA 6.10: Estação Chagas Dória em São João del Rey em 1910 (Foto: Impressões do Brazil no século XIX) e hoje (Foto: Tarcízio José de Souza): Interferências posteriores, inclusive descaracterizadoras, são admitidas pelo IPHAN sob a justificativa de que elas estão “incorporadas ao prédio”. Para a arquiteta elas deveriam ser retiradas em um esforço de *diradamento*. Qual seria o critério para se definir quais modificações são incorporadas ao prédio e quais não são?

- No extremo oposto, pela tentativa de sob forma alguma “enganar” o fruidor, certas atitudes de desenho são indexadas como proibidas por “parecerem” muito com as atitudes do período em que a obra original foi executada e, portanto, poderem induzir ao erro. É claro que além de questionável por se apresentar como uma censura estética, tal indexação, acaba muitas vezes por forçar um contraste entre

original e intervenção muitas vezes indesejável e até mesmo prejudicial à leitura da obra;

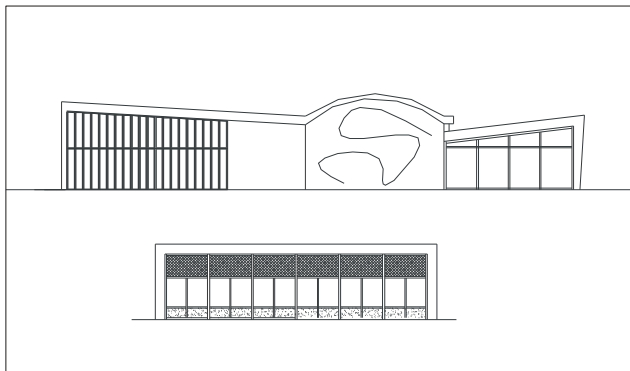


FIGURA 6.11: Restauro da Fundação Zoobotânica em Belo Horizonte: O parecer do GEPH leva a um paradoxo curioso: pois toda a intervenção, como releitura aplicada do ideário modernista, poderia levar a um “falso histórico”, depois, todo *design* harmonizador poderia levar a um “falso histórico”? Porque a treliça levaria a essa conclusão e o vidro não? (desenhos: Arq. Mônica Neves)

- Por outro lado, para “enganar” o fruidor, mas manter a “autenticidade” histórica, permite-se uma leitura (falsa) para o leigo (fruidor) e outra (verdadeira) para o técnico;



FIGURA 6.12: O casarão de Ouro Preto reconstruído como Centro Cultural SESI: A “reconstrução sem falseamento histórico”, por outro lado, parece apontar para uma ilusão (ou mesmo uma caricatura do original, na mesma linha da presença do chafariz antigo no pátio interno) gerando duas leituras: uma para o especialista outra para o observador leigo (Foto: Prefeitura de Ouro Preto)

- A necessidade de renovação muitas vezes é tanta que não se admite nem a pátina do tempo, sendo autorizada, nesses casos, a substituição da matéria histórica por novos, justificando assim a permanência da forma, ou a substituição de peças degradadas ou faltantes por cópias das referências originais o que é, de fato, um falso histórico. As duas atitudes remetem ao paradoxo da Nau de Teseu;

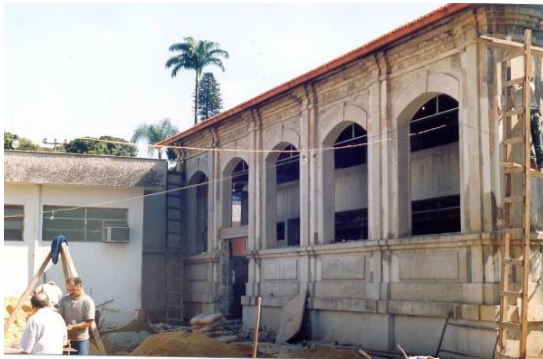


FIGURA 6.13: Restauo do edifício sede do SERVAS em Belo Horizonte: Trata-se de um trabalho de recomposição da matéria que aí ainda se encontrava de forma latente, recuperando sua expressividade externa. Do ponto de vista interno, face à impossibilidade de seu aproveitamento para novo uso, optou-se pela inserção de algo totalmente novo, fisicamente descolado do original, até para reforçar a sua diferença. (Foto: IEPHA/ MG)

- Algumas vezes, para escapar ao falso histórico e ao mesmo tempo manter o “clima de época” se utilizam elementos antigos retirados de outros lugares ou formas novas “inspiradas” em modelos antigos;



FIGURA 6.14: Restauo da Praça Barão de Guaicuí em Diamantina: O IPHAN sugere a construção de uma quase réplica de coreto anteriormente existente na cidade, com grande dificuldade em aceitar um *design* mais contemporâneo, embora este esteja localizado em área de renovação visual do contexto. Parece haver um cuidado excessivo com a “historicidade” do lugar, que lhe tire o “ar antigo de foto”. (Foto: Prefeitura de Diamantina)



FIGURA 6.15: Restauo da Igreja São Sebastião de Araxá: Admite-se o uso de modelos análogos para complementação, como é o caso do forro local, sem registro histórico, mas que seguirá, por analogia, o forro de uma igreja similar de uma cidade próxima. (Foto: Ionei Dutra)

- Outras vezes, à falta de testemunhos materiais concretos, na busca de retorno de época, são usadas referências documentais para a reconstrução, gerando, na realidade, um “retorno” do objeto àquilo que ele pode nunca ter sido;



FIGURA 6.16: Restauro à Rua dos Caetés, 188 em Belo Horizonte: Paradoxo: pode-se “voltar” algo ao que nunca foi? Não se sabe se o edifício foi construído conforme o microfilme. (Fotos e desenhos de Flavia Assis Lage)



FIGURA 6.17: Restauro da Estação Central de Belo Horizonte: Em primeiro lugar a antiga discussão ética e estética (reminiscências de Ruskin e Viollet-le-Duc?): vale a pena substituir a cobertura da plataforma, com caráter de estação, representativa de uma época, porque ela não combina (!) com os prédios existentes e nem com a nova proposta estética? (Fotos: Flavio Carsalade)

Como vemos, face às grandes dificuldades de se estabelecer um restauro absolutamente neutro como seria a meta da ciência e, buscando resgatar o fundamento brandiano, os autores que lhe sucederam, especialmente na Itália e ainda centrados na problemática da recomposição da forma e da reintegração da imagem cunharam o termo *crítico-criativo* para as ações de restauro.



De fato, o restauro *crítico-criativo* nasce da própria crise do pensamento supostamente objetivo presente no método científico e é contemporâneo a essa crítica<sup>57</sup>. A não neutralidade do restaurador fica clara nessa forma de pensar, pois toda restauração é uma intervenção de cunho pessoal e não há uma ciência que lhe garanta regras objetivas. Quanto à nossa linha de investigação, a própria Hermenêutica reforça essa posição na medida em que implica a nossa participação no dizer do “outro” ao desprezarmos algumas partes e aceitarmos outras em função de nosso código pessoal de valores. A intervenção no objeto histórico é, portanto, função de uma reinterpretação (e não há como ser diferente). No limite, para que a obra mantivesse sua pureza autêntica a única possibilidade seria nunca nela intervir, o que implicaria na negação completa do restauro. Para a Hermenêutica de base heideggeriana, a compreensão ativa é um “*pro-jeto*” diferente, portanto, da simples leitura que não modifica o texto: toda intervenção tem caráter pessoal e cultural.

Da mesma forma que a neutralidade, o mito da objetividade também é questionado pela contemporaneidade e pelos seus autores ligados à teoria da restauração, pois não há conhecimento objetivo e os procedimentos técnicos derivados dessa suposta objetividade são meramente algumas das várias possibilidades, portanto sem uma estrita determinação infalível. Na realidade, a idéia de uma restauração objetiva estaria centrada nos conceitos de autenticidade e verdade já discutidos nessa tese e na infalibilidade do método científico que também, como vimos, tem dificuldade de se acomodar na problemática específica do restauro. Mesmo a tecnologia, baluarte fundamental do método científico, nesse campo, apenas pode nos sugerir ou informar nossa prática, nunca predeterminar ou justificar as nossas decisões, pela imensa gama de variáveis envolvidas<sup>58</sup>. Lowenthal é ainda mais radical nesse aspecto:

---

<sup>57</sup> Alguns dos princípios básicos do método científico são fortemente questionados na contemporaneidade como, por exemplo, o universalismo (que leva à aplicação de um método único), o reducionismo (que leva à uniformização dos objetos em suas características universais) e a neutralidade (como se os fatos idependessem do sujeito que os examina). A essa altura da nossa investigação cabe lembrar como a Hermenêutica gadameriana vê a questão. Gadamer indica que não há um método único de apreensão do objeto lembrando o dizer de Aristóteles, segundo o qual é o próprio objeto que determina o método apropriado para investigá-lo (GADAMER, 2003, p. 49).

<sup>58</sup> “Em uma reunião do International Institute for Conservation se afirmou que as razões pelas quais se restaura e a *seleção* das coisas que se restauram ‘são decisões culturais antes que decisões técnicas’ (AA.

[...] a própria Restauração revela que a permanência é uma ilusão. Quanto mais coisas restauramos, mais conscientes somos de que essas coisas estão sendo continuamente alteradas e reinterpretadas. Detemos seu desgaste mas somente para transformá-las de outras maneiras. E os conhecedores a alteram tanto quanto os iconoclastas dedicados à sua destruição. [...] ainda que a Restauração congelasse um passado fixo e isolado, não poderia evitar de trazer à luz um passado que está sendo alterado para adequar-se a nossas expectativas. O que se restaura, como o que se recorda, não é nem uma verdade, nem um vestígio estável [*stable likeness*] de uma realidade passada. [...] as circunstâncias atuais determinam o que e como reconstruímos. (LOWENTHAL, conf. VIÑAS, 2003, p. 102)

O próprio Viñas, também citando outro autor, Daniel Bluestone, conclui: “[A Restauração] é realmente tão criativa e tão expressiva dos valores culturais contemporâneos com a obra de um pintor.” (BLUESTONE, conf. VIÑAS, 2003, p. 103).

De fato, nenhuma restauração é neutra, mas implica em uma nova criação<sup>59</sup> e é sempre crítica, pois implica na dotação, pelo restaurador, de pesos e valores diferenciados em seu processo. E, sendo processo de intervenção, resulta sempre em uma criação. Para Pane, “o restauro é ele próprio uma obra de arte” (conf. LA REGINA, 1984, p. 103) e a tentativa de negar essa realidade resultou em infrutíferas normas e regras que não deram conta da infinitude de casos especiais – na prática, todo caso é um caso especial – que surgem no dia-a-dia. Na realidade não reconhecer esse fato revela, sob a crítica contemporânea, antes uma ingenuidade do restaurador do que uma postura cientificamente embasada, pois colocar os valores da arte dentro de uma perspectiva homogênea e absoluta, comporta a transferência desses valores a um plano meta-histórico, com evidente subtração de qualquer critério de juízo e escolha (LA REGINA, 1984, p. 104). Assim, o restaurador deve assumir sua verdadeira postura e encará-la com a coragem, o embasamento e a responsabilidade que esse redimensionamento profissional traz consigo<sup>60</sup>. Ainda, para Pane, o pensamento filológico não faz sentido se o restauro é uma recriação, pois na verdade, não existem estilos, pois o estilo é o homem criativo. Ao retornar à obra de arte como expressão e como método, negando-se

---

VV., 1977), mas na realidade as decisões sobre como restaurar uma coisa são culturais antes que técnicas.” (VIÑAS, 2003, p. 105).

<sup>59</sup> “A História é criação, o restauro é criação. Só se substitui uma obra de arte por outra obra de arte” (DOURADO, 2004, notas de aula)

<sup>60</sup> “A escolha de valores subjetivos, ele afirma, está na base de cada ato de consciência e de intervenção operativa nos contornos do monumento, do bem a restaurar. O cotejamento dos fatos e dos valores pode existir somente por obra de um ato de arbítrio subjetivo que não se pode exorcizar e mascarar recorrendo à abstrata intencionalidade ‘neutra’ ou ‘imparcial’, mas da qual o restaurador deve, com coragem e dignidade, assumir cada responsabilidade em nome da liberdade de juízo e de criação.” (LA REGINA, 1984, p. 105).

uma metodologia científica do restauro, a vertente *crítico-criativa*, na realidade, retorna à discussão entre História e Arte e reafirma o primado da instância estética, posto que a instância histórica não registra o valor artístico e, portanto, não pode defini-lo como tal. Para Bonelli, a ação do restaurador

[...] recuperar, restituindo e liberando a obra de arte, vale dizer o inteiro complexo figurativo que constitui a imagem e através da qual esta realiza e exprime a própria individualidade e espiritualidade. Toda operação deverá ser subordinada a reintegrar e conservar os valores expressivos da obra, porque o objetivo a alcançar é a liberação da sua verdadeira forma. (BONELLI, 1963, p. 8).

Essas premissas redimensionam o trabalho do restaurador, permitindo-lhe, em nome da arte, retirar todo o acréscimo e outros tipos de intervenção que, a seu critério, estejam conspurcando a expressividade artística (conforme ele acredita), lhe conferindo legitimidade para reconstruir ou completar partes faltantes em busca do prazer visual e da perspectiva artística. A discussão que então se estabelece não é mais sobre métodos, mas sobre limites de intervenção<sup>61</sup> e a submissão crítica dessa nova criatividade associada ao ato restaurativo.

A vertente *crítico-criativa*, apesar de retornar à dicotomia Arte-História e continuar presa à imagem, mostra com clareza o deslocamento que se faz, na História do Restauro – aliás, integrada com todo o pensamento contemporâneo – do objeto para o sujeito<sup>62</sup>. Na dá mais para pensar na restauração como um processo científico, mas crítico, ligado às ciências sociais aplicadas tais como teoria da percepção e filosofia estética, análise histórico-estilística, consuetudinabilidade (ciências sociais aplicadas).

---

<sup>61</sup> “Todavia gostaria de salientar claramente de tudo que foi dito até aqui, enquanto a evolução – nestes últimos 100 anos – dos critérios e das teorias do restauro monumental recorrentemente tem feito registrar as variações dos limites da intervenção do restaurador (especialmente enquanto a pesquisa precisa da norma de respeitar trazendo como consequência a fixação do *nec ultra*), parece poder-se reencontrar hoje o vínculo definitivo das perigosas limitações categoriais, fetichisticamente vinculantes (enquanto ‘fórmula’ a ser aplicada) e a reabertura do campo de ação do restaurador, especialmente em virtude do aprofundamento cultural que amadureceu uma consciência crítica superior que tem como exemplo as intervenções do tipo criativo.” (BARDESCHI, 2000, p. 276).

<sup>62</sup> “Juízo crítico e intencionalidade criativa, no respeito dos valores históricos e artísticos do monumento, são a base da nova concepção do restauro.” (LA REGINA, 1984, p. 105).

### 3. O Restauro quanto à história e à cultura

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

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

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

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

Um exame das atitudes do sujeito face aos bens artísticos, culturais ou históricos mostra bem como esses fenômenos sempre apareceram de uma forma ou de outra na história e condicionaram o próprio ato de intervenção neles. Por exemplo, a *inércia icônica* aparece no Renascimento na valorização da cultura greco-romana, como ela parecia ao homem dos séculos XIV e XV; o *preconceito histórico*, da mesma forma, na Renascença, na negação do gótico e na adição de elementos clássicos ao Panteão<sup>63</sup> ou ainda, no século XVIII com o saudosismo estilístico dos “neos”<sup>64</sup> com resquícios até mesmo nas restaurações fantasiosas de Viollet-le-Duc; o *fetichismo material* aparece seja nos “*souvenirs*”, seja no documento histórico valorizado de forma diferente no Iluminismo ou no positivismo do século XIX; a *garantia dos experts* é também presente na história, só mudando os *experts*, os quais muitas vezes foram os nobres ou os clérigos. A visão de Alois Riegl em sua obra de 1903 (!), “*O culto moderno dos monumentos*”, antecipa todo esse debate de que a questão do patrimônio e sua restauração não estão apenas no objeto, mas no sujeito. Afinal, como vimos anteriormente, não existe para o autor vienense um valor artístico ou histórico absolutos, mas apenas valores relativos<sup>65</sup>. Aos diferentes tipos de valor atribuídos aos

---

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

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

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

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



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



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

Assim, nem a imagem é a-histórica e nem a história é homogênea. A compreensão dessas premissas é fundamental para a atitude do restaurador, fazendo com que o seu juízo histórico-estético influencie substancialmente sua prática<sup>66</sup>. Hoje já superamos a idéia de neutralidade científica até mesmo nas ciências humanas e sociais, onde até

---

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

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

mesmo os próprios antropólogos, por exemplo, já não acreditam mais em uma posição “neutra” de análise de uma determinada cultura, entendendo que mesmo o observador está profundamente marcado pela cultura e tradição do homem ocidental que as examina. E se não existe uma História homogênea, muito menos se pode falar de uma cultura homogênea. “Como sugeriu o historiador marxista alemão Ernst Bloch na década de 1930, ‘nem todas as pessoas existem no mesmo Agora. Isso só acontece externamente pelo fato de poderem ser vistas hoje’. Na verdade elas carregam consigo um elemento anterior; e isso interfere.”<sup>67</sup>. “Isso” que interfere é exatamente a tradição na qual estamos imersos, como nos ensina a Hermenêutica gadameriana. Decorre daí que, de fato, tanto as instâncias histórica e artística estão subordinadas à instância cultural, a qual as valoriza segundo o pensamento da época e a pertença à tradição<sup>68</sup>. Não dá mais para entender o restauro desvinculado dessa tradição e dessa condição cultural, como nos mostra La Regina:

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

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

Cada época reconstrói seu passado histórico segundo seus próprios valores e o restauro faz parte dessa reconstrução. Burke coloca três questões fundamentais para essa reconstrução: “quem está fazendo a construção? Sob que restrições? A partir de quê?” (BURKE, 2004, p. 128-129). As perguntas que ele faz abrem caminho para as nossas próprias considerações no campo do restauro. A tradição ocidental dita o *modus faciendi* desse campo. O restauro é o resultado de uma visão ocidental<sup>69</sup>, erudita,

---

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

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

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

baseada na imagem como epifania e na matéria como documento<sup>70</sup>, resultado de sua função do patrimônio como reflexo da cultura como já nos mostrou Henri-Pierre Jeudi. Ele hoje se dá em uma condição profundamente marcada pela hegemonia do capital e das classes dominantes, como símbolos de uma sociedade voltada para o passado como reação à sociedade industrial<sup>71</sup>. A crítica da História faz com que compreendamos, portanto, que toda História “verdadeira”, nessa nova acepção de verdade, seja a História contemporânea<sup>72</sup> e toda passagem histórica é fenomenológica.

Além disso, se considerarmos que o fruidor da obra de arte atualiza essa mesma obra e a recria a cada momento que a frui, temos que mesmo ela deixa de ser um objeto em imanência absoluta, para se tornar um fenômeno individual (não só do autor, mas para o fruidor) e coletivo<sup>73</sup> (as sociedades e as culturas, à sua maneira, também recriam a obra de arte). O restauro, como produto da cultura e como intervenção física na obra também é uma re-criação, com uma dimensão individual, a do restaurador e outra coletiva, da sociedade<sup>74</sup> e mais, porisso mesmo não aceita bem regras universais e generalizações. O restauro é, assim, uma obra aberta, como nos mostra Odete Dourado:

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

---

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

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

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

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

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

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



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

Por trás da vertente cultural está a questão do significado do bem para o homem e as sociedades, o qual, como vimos nos casos de Varsóvia, Veneza ou Ouro Preto, interfere decisivamente nos métodos e processos de restauração. O significado do bem muitas vezes supera a mensagem da própria imagem, fazendo com que a sua força simbólica ultrapasse a expressividade estética nele contida<sup>75</sup>. Na realidade, a questão do significado ultrapassa as imposições da forma, tendo com relação a esta uma relativa autonomia. Embora a imagem congregue significados e estimule relações, o bem patrimonial parece estimular outros níveis de relação ligados ao mundo existencial do fruidor. Essa autonomia do significado em relação à obra única se exerce em diferentes maneiras:

- Pelo “*descolamento*” entre a imagem e a obra física, objeto histórico, quando a imagem precisa ser evocada ou utilizada independentemente do seu suporte material existir ou não, como no caso das cidades supracitadas ou das sucessivas tentativas de reconstrução do Templo de Salomão ou do uso de suas formas como base para outros templos construídos ao longo da história<sup>76</sup>;
- Pela sua “*mutabilidade operacional*”, quando a imagem precisa ser adequada ou atualizada ou reformada para melhor atender aos novos usos e práticas que nela se fazem ou dela se extraem, como ocorre na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em

---

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

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

Salvador, onde vários de seus espaços são alterados ao longo do tempo, de forma a facilitar a relação com os fiéis<sup>77</sup>;

- Pelo seu “*uso icônico*”, que é o caso citado por Walter Benjamin em seu texto “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, onde a imagem deixa de ser necessariamente associada ao seu suporte material original – a perda da aura – e ganha mundo com apropriações diversas como é o caso, por exemplo, da Mona Lisa, “*pop star*”;
- Pelo seu “*significado ritualístico*”, ligado a aspectos cíclicos das tradições ou à afirmação do mundo simbólico, como soe ocorrer no Oriente em práticas tradicionais como a reconstrução do Templo de Ise<sup>78</sup>.

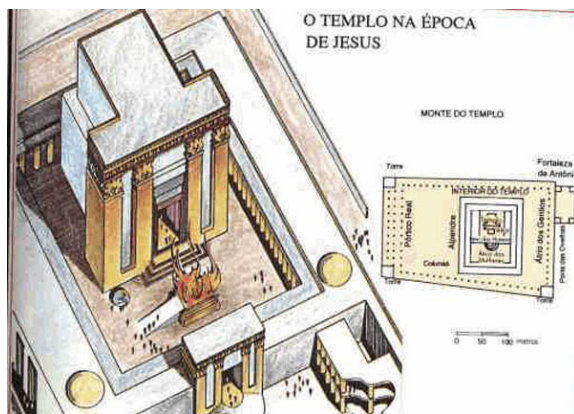


FIGURA 6.20: Templo de Jerusalém, modelo para os templos cristãos, fonte de significados e de transcrições arquitetônicas. (Fonte: [www.leiturabiblica.com.br](http://www.leiturabiblica.com.br))

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

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

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

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

Tal compreensão encontra respaldo na Hermenêutica, onde segundo Gadamer,

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

#### 4. Restauro hoje

A tendência de superar o restauro centrado no objeto e de não separá-lo do sujeito e da continuidade da vida é percebida também através de uma análise evolutiva das cartas internacionais sobre o tema. Em um breve resumo sobre as principais delas<sup>80</sup>, temos que:

---

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

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

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

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

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

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

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

- Elas são, na sua maioria, centradas na visão européia de bem cultural e restauro;
- Elas ampliam o conceito de bem cultural do objeto e seu entorno para conjuntos edificados e naturais, bem como reconhecem que bem cultural não é apenas o excepcional, mas também o modesto. Apesar desse reconhecimento, as medidas preconizadas sobre o tal patrimônio “modesto”, muitas vezes não dotado de caráter artístico, segue os mesmos preceitos desenvolvidos para a preservação da obra de arte;
- Reconhecem que o patrimônio não se desvincula do mundo social e que não pode existir a parte deste, seja como fator de legitimação, seja como fator de proteção. Reconhecem ainda a “significação cultural” como algo que se desloca do objeto para o sujeito, mas ainda muito presas à prerrogativa do objeto;
- Voltam-se ostensivamente para o par instância estética (centrada na imagem) e instância histórica (centrada na matéria), entre elas oscilando<sup>81</sup>;
- Evoluem de uma visão imobilista centrada na manutenção do estado de substância do bem como obra “única”, obra de arte imutável para uma visão mais flexível onde,

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- A *criatividade humana* sempre vinculada à sua produção<sup>82</sup>, o que remete a uma autenticidade pela criação;
- Uma *evidência material da história*, resultado da significação do bem, mesmo após sua destruição, como ocorre no Vale de Bamiyam, importante referência mesmo após a destruição dos Budas gigantes pelos talibãs;
- Uma *excelência de design ou de tipologia* como representações de uma determinada sociedade: nesse caso não estamos nos referindo à excepcionalidade, mas à continuidade da tradição nos bens que se sucedem ao longo dos tempos.

Assim, além dos quatro quesitos iniciais de autenticidade (*design, material, workmanship, setting*) a UNESCO acaba por acrescentar, no *Operational Guidelines*, outros que se aproximam mais do entendimento de que a cultura está em constante mutação e que incorporam também a diversidade criativa: tradições, técnicas, linguagens, outras formas de patrimônio imaterial (“*bem como espirituais e sentimentais*”). Ao fazer assim, a UNESCO, de certa forma se distancia do conceito de autenticidade como uma suposta “verdade objetiva” e se aproxima do entendimento de uma *autenticidade sócio-cultural*<sup>83</sup>. Essa nova abordagem da autenticidade, é calor, acaba influenciando também na idéia de integridade (cuja recuperação seria teoricamente a meta do restauro), a qual passa a ser relativa aos valores culturais<sup>84</sup>.

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

---

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

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

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

limites do juízo crítico brandiano. A descrição das principais tendências existentes hoje na Itália – país que tem historicamente tomado a liderança nos debates sobre o restauro – resumem bem o “estado da arte” nesse campo de conhecimento. Segundo Sette<sup>85</sup>, é assim que se estabelece a tríplice polaridade do debate atual:

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

---

<sup>85</sup> SETTE, 2001



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

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

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

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

A tradição brasileira de restauro, conforme já vimos anteriormente, é bastante inspirada na cultura europeia, especialmente na italiana e incorpora o mesmo debate entre as instâncias estética e histórica, havendo os que privilegiam a história e os que privilegiam a arte. Assim, a prática nacional apresenta uma gama diferenciada de atitudes quanto à restauração. Há o empirismo pragmático que insiste na conservação da matéria (Caso da Igreja da Pampulha) e na intervenção por analogia (Igreja de Araxá), há os casos em que a história prepondera sobre a estética (Estação Chagas Dória em São João del Rei), em alguns casos a reconstrução - com simplificações ou não - são admitidas e incentivadas (Hotel Toffolo, em Ouro Preto), outras vezes as descaracterizações são admitidas por estarem “incorporadas”, tolera-se pequenas citações do passado para se recuperar do ar “antigo” (como no caso do coreto da praça Guaicuí, em Diamantina) e repudiam-se as alterações que comprometem a “foto” histórica (a busca de uma certa unidade estilística ou temporal entre o novo e o antigo). Estimula-se a idéia do restauro “científico” especialmente como oposição a um conflito básico existente na prática profissional entre arquitetos criativos (normalmente mal formados nesse campo específico, nas escolas<sup>86</sup>) *versus* técnicos conservadores (que muitas vezes repetem pouco criticamente as “tendências” da história do restauro).

---

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

## 5. O Restauro quanto à fenomenologia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

São essas as bases da Hermenêutica do restauro propostas por Dante Galeffi. Para ele, o Restauro acontece a todo o momento, na vivência das coisas<sup>87</sup> e, portanto o restauro se estabelece como *cura*, através do resgat do potencial da coisa a ser restaurada e sua relação com o ser, com o existir, com o co-existir:

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

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

---

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

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

---

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

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

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

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

Uma segunda resposta com relação à pergunta inicial - afinal o quê se restaura? - estaria no exame da polaridade entre *permanência e mudança*, na “administração” da mudança. Para tanto devemos reconhecer inicialmente que toda intervenção muda o original. Quando o arquiteto assim o admite (e na Arquitetura essa mudança ainda é mais acentuada em relação a outras artes pela questão do uso) ele deve necessariamente considerar o pré-existente e seus significados anteriores. A marcação clara do novo com

relação ao antigo, prática usual no restauro deve ser entendida também nessa ótica, como preservação dos significados dos dois momentos. Restaurar não é, portanto, só interferir na expressão da obra de arte e na conservação da matéria histórica, é também “agir sobre”. Como já vimos, toda restauração é uma intervenção de cunho pessoal: não há neutralidade e toda ela está condicionada ou determinada pela cultura e pelo tempo em que ela se dá. Se a questão hermenêutica implica a nossa participação no dizer do outro, ao intervirmos em uma peça desprezamos partes e aceitamos outras em função de nosso código pessoal de valores, influenciado pela tradição. A intervenção no objeto histórico é, portanto, sempre função de uma reinterpretação - e não há como ser diferente. Para não intervir no documento seria então necessário manter a obra de arte como texto sem nunca nela intervir? É claro que isso seria impensável na realidade. A compreensão efetiva do restauro deve ser, portanto, a de um “*pro-jeto*”, diferente da simples leitura que não modifica o texto. Por exemplo, na Arquitetura a reinterpretação do significado é dar um novo uso ao edifício, da mesma maneira que a obra de arte cidade é uma construção contínua.

A restauração nunca é neutra. Como a história é criação, o restauro também é criação; nenhuma intervenção é neutra: elas são sempre criativas e críticas (portanto se dá pesos diferentes, valores diferenciados: daí ser criativa). A questão é a definição dos limites entre restauro e criação pura (muitas vezes o antigo é usado apenas como base da criação) (DOURADO, 2005).

Uma terceira resposta à mesma pergunta – quase uma continuação da anterior porque baseada no par permanência e mudança - seria entender o restauro como *transmissão e repetição*, no sentido que lhes dá a fenomenologia e a hermenêutica de mesma base. A transmissão, como já vimos, é a ação da tradição que ao mesmo tempo repassa e transforma, *fazendo com que a transformação seja a característica daquilo que está vivo e, portanto, presente*<sup>88</sup>. Se a tradição pode ser entendida também como *traição* (tendo sido este vocábulo nascido daquele outro), toda transmissão traz consigo a marca da mudança e é, portanto, também a marca do restauro a intervenção que “atualiza” a peça para a fruição da nova geração. A transmissão, embora se dê no modo impróprio, permite ao ser a possibilidade da *antecipação* que, na terminologia heideggeriana, caracteriza o porvir no sentido próprio e é por isso que se diz que o conhecimento do

<sup>88</sup> “Enquanto não se constata que a ‘tradição viva’ deve ser necessariamente relacionada com ‘traição’, não se nota que estar vivo também significa mudar. Cada geração deve regenerar os valores herdados do passado e reinterpretá-los refletindo a noção de diversidade cultural. Algumas vezes esta reinterpretação tem lugar em situações novas portanto apelando para mudança.” (JOKILEHTO, 2006, p. 11).



passado remete ao futuro e que precisamos conhecer o nosso passado para preparar o nosso futuro. É nessa antecipação que o ser (re)conhece suas possibilidades e define suas metas, se recoloca, portanto, para se lançar. A *re-petição* vem daí, desse reconhecimento do vigor-de-ter-sido e das possibilidades que ele gera para o porvir. O conceito de *re-petição* se relaciona com a idéia de restaurar no sentido de possibilitar esse reconhecimento, pois segundo as notas de *Ser e Tempo*,

[...] a palavra alemã (*wiederholung* = *re-petição*) apresenta várias conotações ligadas ao verbo *holen* = ir buscar, alcançar, atingir. A essas conotações o prefixo *wieder* acrescenta o sentido de renovação e recuperação. Para traduzir essa amplitude semântica, valeu-se do verbo latino *petere*, que significa alcançar, atingir, seja com sentido agressivo ou não, e o prefixo *re* que também exprime o duplo sentido de novamente e restauração. (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 261).

Uma quarta possível resposta seria “*mudar o tempo de duração da peça*”. O tempo do relógio (*intratemporalidade* em *Ser e Tempo*) é diferente do tempo da *temporalidade* que é a condição do ser (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 182). Aqui há que se ter o cuidado de não se confundir o conceito vulgar de tempo (sucessão de agoras) com a temporalidade (o *ins-tante*<sup>89</sup>). Nesse caso, a conservação tem como meta trazer a peça para a temporalidade própria, sem lhe roubar a propriedade de sua passagem no tempo. Isto se explica pela condição existencial do homem que reconhece que o tempo continua a passar da mesma forma que antes dele ter “entrado para a vida” – esse é o tempo “impessoal”, “o tempo público que nivela e que pertence a todo mundo, isto é, a ninguém.” (HEIDEGGER, 2004/ II, p. 238). A mesma experiência mostra que o tempo não se deixa deter, mas que a temporalidade não está inteiramente fechada. “Essa ‘experiência’ só é, portanto, possível com base numa vontade de deter o tempo. Isso implica um atender impróprio dos ‘ins-tantes’ que *esquece* os in-stantes que escapolem.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 238) Essa é a tentativa da conservação, a de permitir que a vivência da peça supere o tempo do relógio para ser o mais longamente possível presente e aberta ao ser, como testemunho de sua própria – sempre atual – temporalidade histórica. Como o *ins-tante* heideggeriano nunca acontece desvinculado

---

<sup>89</sup>O sentido de *ins-tante* em *Ser e Tempo* é o de designar tudo aquilo que se concentra entre o vigor-de-ter-sido e o porvir, pressupondo, portanto, a consciência desses dois. “A temporalidade ekstática e horizontal se temporaliza, primordialmente, a partir do porvir. A compreensão vulgar do tempo, ao contrário, vê o fenômeno fundamental do tempo no agora e no puro agora que, moldado em toda sua estrutura, se costuma chamar de ‘presente’. Daí se pode depreender que, em princípio, deve ficar fora de qualquer possibilidade esclarecer e sobretudo, derivar desse agora o fenômeno ekstático e horizontal do *ins-tante* que pertence à temporalidade própria. De modo correspondente, não se confundem o porvir ekstático, o ‘então’ datável de significância e o conceito vulgar de futuro, no sentido de puros agora que não advieram e que estão em advento.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 240).

do vigor-de-ter-sido e do porvir, a presença da peça conservada cria a magia de materialização do instante, do tempo detido, que remete tanto ao passado, na história (que também, segundo Heidegger, aparece sempre como intra-temporal<sup>90</sup>) e a sua possibilidade futura.

Ainda há uma quinta resposta, esta bem próxima do senso comum e da definição dicionáresca: *a restauração como recomposição*. Fecha-se aqui o círculo com a primeira resposta, pois *recompor* pode significar permitir que a obra recupere o seu potencial de desvelamento da verdade. Já vimos que toda recomposição pressupõe uma nova criação e que só se pode substituir uma obra de arte por outra. É essa a única possibilidade de originalidade da obra de arte restaurada (e não a sua origem no momento em que foi realizada), pois, na realidade,

[...] o que é original nunca é revelado na existência nua e manifesta do factual; seu ritmo só se manifesta a uma intuição dual. Por um lado precisa ser reconhecido como um processo de restauração e restabelecimento, mas por outro, e precisamente por causa disto, como algo imperfeito e incompleto. (BENJAMIN conf. BENJAMIN e OSBORNE, 1997, p. 34).

É dessa constatação que se serve a hermenêutica ao constatar que a “não distinção entre a mediação e a obra ela mesma é a verdadeira experiência da obra” (GADAMER, 2005, p. 177). Essa é uma constatação importante, pois um dos mitos com relação ao restaurador é que ele, de forma neutra, mediaria a relação entre o fruidor e a obra e, de maneira análoga, o fruidor também seria neutro frente à imanência e a verdade da própria obra. Ora, não há como suspender a si próprio, seja como restaurador ou fruidor. A ilusão de imanência vem do fato de que a obra de arte continua a ser sempre uma origem por si própria, sempre uma fonte renovada, propondo-nos uma simultaneidade consigo que nos remete à idéia de que ela seria a-temporal. No entanto, essa a-temporalidade não passa de uma ilusão e precisa ser entendida na perspectiva da temporalidade a que de fato pertence e que faz com que a idéia de *duas temporalidades* se esvaneça.

O tempo “sagrado”, supra-histórico, no qual o “presente” não é o momento efêmero mas a plenitude do tempo, é descrito do ponto de vista da temporalidade “existencial”, pouco

---

<sup>90</sup> “A caracterização vulgar do tempo como sequência de agoras, sem fim, fluente e irreversível, surge da temporalidade da presença-de-cadente. A representação vulgar do tempo possui um direito natural. [...] Por isso, de início e na maior parte das vezes, compreende-se publicamente a história como um acontecer intratemporal.” (HEIDEGGER, 2004/ I, p. 239).

importando o que o caracterize, seja a indolência, o desembaraço, a inocência ou o que quer que seja. Percebe-se a insuficiência dessa objeção quando analisamos a questão e concedemos que o “verdadeiro tempo” soergue-se no “tempo aparente” histórico existencial. Um tal soerguimento teria, evidentemente, o caráter de uma epifania; isto significa, porém, que seria sem continuidade para a consciência de quem o experimenta. Com isso repetem-se no fundo as aporias da consciência estética que apresentamos acima. Pois é justamente a continuidade que tem de produzir toda compreensão de tempo, mesmo quando se trata da temporalidade da obra de arte. É aqui que o mal-entendido que se deu com a exposição ontológica do horizonte do tempo de Heidegger se vinga. Em vez de reter o sentido metodológico da análise existencial da pre-sença, procura-se tratar essa temporalidade existencial e histórica da pre-sença, determinada pela cura, pelo preceder a morte, isto é, pela finitude radical, como uma entre outras possibilidades de compreensão da existência, esquecendo além do mais que o que se revela aqui como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão. Querer distinguir a verdadeira temporalidade da obra de arte, como “tempo sagrado”, do tempo decadente e histórico, não passa, na verdade, de um mero reflexo da experiência humano-finita da arte. Somente uma teologia bíblica do tempo, cujo saber não procede do ponto de vista da auto-compreensão humana mas da revelação divina, poderia falar de um “tempo sagrado” e legitimar teologicamente a analogia entre a a-temporalidade da obra de arte e esse “tempo sagrado”. Sem essa legitimação teológica, o discurso sobre o “tempo sagrado” encobre o verdadeiro problema que reside não no fato de a obra de arte poder subtrair-se ao tempo mas na sua temporalidade. (GADAMER, 2005, p. 178-179).

Quando nos referimos a “fechar um círculo” com relação às nossas considerações iniciais sobre o que afinal se restaura é exatamente essa indissociabilidade entre o tempo e o ser da própria obra de arte, ou seja, até mesmo a obra de arte não é independente da sua própria temporalidade o que traz, portanto, a impossibilidade de se restaurar uma expressão a-temporal, posto que isto, efetivamente, ela nunca o possuiu. Quando Heidegger remete à verdade que é fixada na forma, a Gestalt dessa obra, ele abre espaço para o entendimento de que é possível recompor a obra a partir da compreensão de sua forma<sup>91</sup>. Só que essa forma, para ele, não se desvincula de seu lugar e de sua moldura, portanto, de seu *contexto* e do momento em que ela se dá, do mundo que ela institui *quando* ela se revela. Recompor uma obra de arte, restaurá-la, enfim, é restabelecê-la no ciclo da temporalidade que une fruidor e obra, sujeito e objeto, ou seja restauração diz mais respeito ao tempo do que à matéria.

---

<sup>91</sup> “A disputa que é trazida na fenda e a partir daí retorna para a terra, fixa então em um lugar, sua figura, forma, *Gestalt*. Criação da obra significa: a verdade sendo fixada no lugar através da figura. Figura é a estrutura em cuja forma a fenda compõe e se submete. Essa fenda composta é o ajuste do brilho da verdade. O que aqui chamamos figura, *Gestalt*, deve ser sempre entendido nos termos de uma locação particular (*Stellen*) e emolduramento (*Ge-stell*) bem como a obra ocorre quando ela se institui e aparece.” (HEIDEGGER, 1975, p. 67).



# PARTE III

## DESENHO CONTEXTUAL

“Assustam-me as casas que habitei: têm seus compassos de espera abertos: querem tragar-nos e submergir-nos em seus aposentos, em suas recordações. A gente está demais, é alheia à sua atmosfera, aos anéis de sua morfologia, a seu espaço vital de folhas e raízes. Não obstante, essas raízes e esses ramos querem prosseguir crescendo em nossa alma. Por isso quem regressa aos velhos jardins abandonados está perdido.” (Pablo Neruda, Para Nascer Nasci)



## CAPÍTULO 7

### A INTERVENÇÃO NOS ESPAÇOS CONSTRUÍDOS PELO HOMEM

Aqui se pretende investigar como a Arquitetura responde às pressões do tempo sobre ela e como ela pode responder quanto aos seus significados. Aqui se procura relacionar Arquitetura e patrimônio no processo do restauro, também aqui aplicado especificamente à Arquitetura (ou mais abrangentemente aos lugares especiais criados pelo homem).

A nossa tese é de que a teoria do restauro, embora sempre atenta à Arquitetura, foi construída sobre princípios antes relacionados com a imagem – nessa vertente, mais afeta às artes plásticas - e com a conservação da matéria – nessa vertente, mais afeta à arqueologia e a história – do que com princípios mais adequados à natureza da Arquitetura. Este capítulo procura explorar essa idéia, examinando a especificidade da teoria geral do restauro naquilo que se aplica aos “lugares” feitos pelo homem.

A teoria de Brandi, a qual tem marcado com força a prática atual do restauro, entendia que *“a restauração só se dirige à obra de arte”*<sup>1</sup> e, sendo a Arquitetura uma forma de arte, ela estaria sujeita à ação do restauro. A dificuldade que se seguiu foi a de tentar se aplicar os mesmos princípios “universais” de tratamento da pintura ou da escultura aos edifícios, restringindo o alcance da Arquitetura dentro da classificação de “artes visuais”, coisa que ela não é. Na verdade – e como procuramos demonstrar – a Arquitetura vai muito além do deleite visual, tendo sua maior missão na criação de “lugares” que possibilitam a existência e a ocorrência da vida dos homens.

Face a essa missão, os lugares do homem – e de resto até mesmo os homens - *dentro da vida*, estão em permanente mutação, seja na forma de edifícios ou de cidades, sendo pressionados pelo que podemos chamar de elementos da impermanência e fugacidade: cultura, sociedade, memória coletiva, dentre outros que lhe alteram usos e lhe repropõem significados. É daí que nasce a idéia do Desenho Contextual, pois diferentemente das outras artes visuais – as quais normalmente se exercem em ambientes relativamente “isolados”, a Arquitetura acontece dentro de um contexto relacional, o qual se consubstancia com grande ênfase no tecido da cidade. Sob essa

ótica, a preservação dos lugares do homem aponta para uma série de campos correlatos, como o da preservação ambiental ou da antropologia cultural, sendo perfeitamente cabível se falar sobre “estruturas ambientais urbanas” ou “sustentabilidade cultural”, todas possíveis inclusive pela abordagem fenomenológica.

A abordagem de Aldo Rossi nos permite verificar com clareza o alcance dessas ilações iniciais. Para ele a cidade é um artefato cultural que se estabelece no seu acontecer. Durante a passagem dos tempos e a vida sempre nova que em seu território se estabelece, signos são criados fixando esses acontecimentos, os quais, por sua vez, passam a se incorporar à imagem da cidade<sup>2</sup>. Dessa forma, a cidade nunca é um todo planejado, o plano é apenas um “elemento primário” sobre o qual a vida desenrola e que os acontecimentos modificam, ao contrário das outras artes visuais, as quais sempre são concebidas como uma totalidade intencional e uma unidade compositiva:

Partes inteiras da cidade apresentam sinais concretos do seu modo de viver, uma forma e uma memória. Distinguimos, para aprofundar essas características, investigações do tipo morfológico e possíveis pesquisas do tipo histórico e lingüístico. Nesse sentido, o problema abre-se para o conceito de “locus” e de dimensão. Por outro lado, os *elementos primários* configuram-se como aqueles que, por sua presença, aceleram o processo da dinâmica urbana. Esses elementos podem ser entendidos de um simples ponto de vista funcional, como atividade fixa da coletividade para a coletividade, mas sobretudo podem ser identificados com fatos urbanos definidos, um acontecimento e uma arquitetura que resumem a cidade. Como tais, já são história e a idéia da cidade que se constrói a si mesma, “um estado de espírito”, de acordo com a definição que Park dá da cidade. (ROSSI, 1995, p. 139) .

Da reflexão de Aldo Rossi, podemos extrair alguns pontos, todos importantes para a linha que procuramos traçar:

- A cidade pode ser uma obra de arte, mas sua natureza é diferente das outras, pois calcada em um processo de transformação contínuo<sup>3</sup>. A prova de que a cidade é uma obra de arte é que, como toda mensagem poética, confere sentido e condensa significados<sup>4</sup>;

<sup>1</sup> “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua polaridade estética e histórica em ordem de sua transmissão ao futuro”. (BRANDI, 1988, p. 15)

<sup>2</sup> “Também por isso todas as grandes arquiteturas se repropõem a arquitetura da antiguidade, como se a relação fosse fixada para sempre; mas cada vez se repropõe com uma individualidade diferente.” (ROSSI, 1995, p. 152).

<sup>3</sup> “A cidade não é, por sua natureza, uma criação que pode ser reduzida a uma só idéia básica: seus processos de conformação são diferentes.” (ROSSI, 1995, p. 142).

<sup>4</sup> “Podemos afirmar que a qualidade dos fatos urbanos emergiu das pesquisas positivas, da concretude do real; a qualidade da arquitetura – a criação humana – é o sentido da cidade.” (ROSSI, 1995, p. 144).



- A transformação da cidade se relaciona com certos parâmetros de estabilidade em seu território que por um lado estimulam certos fatos urbanos a partir de sua presença referencial e por outro, ensejam esforços de preservação desses mesmos elementos referenciais. As transformações urbanas podem ser lentas ou abruptas. Assim, embora muitas vezes assistamos à destruição desses elementos referenciais e propiciadores, a eles devem se dirigir os nossos esforços de preservação, afinal perder a obra seria como perder o “lugar” e a “alma da cidade”, daí a preocupação com a conservação e a identidade;
- A cidade *é função do espaço e do tempo e essas são suas características intrínsecas*<sup>5</sup>. O conceito de “*locus*” para Rossi é ligado à Arquitetura, à dialética entre permanência e história;
- A metodologia de abordagem do problema das transformações urbanas deve nascer do campo da própria Arquitetura, ou como nos coloca Gracia, a partir do pensamento rossiano:

O objetivo fundamental dessas novas intervenções consistiria em dar continuidade diacrônica à forma da cidade de acordo com o conceito *rossiano* de permanência, deixando claro que a arquitetura de nova planta em cascos históricos teria que submeter-se a um *corpus* metodológico bastante distanciado da mentalidade sofista do mecanicismo funcionalista moderno (GRACIA, 1996, p. 61-62)

As considerações feitas por Rossi com relação às cidades podem ser estendidas ao edifício, sob a égide do conceito de “lugar” criado pelo homem, o qual abriga sob o mesmo manto a paisagem criada e que, por certo, não estabelece limites precisos entre edifício e cidade, como mostra a teoria contemporânea da Arquitetura. Segundo a abordagem da Arquitetura existencial de Christian Norberg-Schulz, sobre a qual já nos referimos e examinaremos ainda com mais profundidade no capítulo seguinte, são quatro as categorias dos lugares criados pelo homem: os “assentamentos”, os “espaços urbanos”, as “instituições” e a “casa”, todas elas com seus atributos morfológicos, topológicos e tipológicos. Assim, da mesma maneira que as cidades, os edifícios também sofrem as pressões do tempo, causadas pela sociedade, cultura, economia, etc.

Esse entendimento de que a Arquitetura é uma arte que se transforma com o tempo, leva a duas considerações importantes a esta altura. A primeira delas é a de que as

---

<sup>5</sup> “A cidade só pode ser definida com referência precisamente ao espaço e ao tempo [...] Roma hoje ou Roma da época clássica são dois fatos distintos, ainda que sempre devamos ver a importância dos fenômenos de permanência que ligam a Roma do passado à Roma de hoje.” (ROSSI, 1995, p. 209).

transformações pressupõem uma *pré-existência* (algo que já está no mundo antes de nosso contato com ela) e é no respeito a ela que devem ser trabalhadas<sup>6</sup>. Esse conceito de pré-existência, para nós, no entanto, é mais do que uma mera imagem a ser recuperada, mas se refere a significados existenciais profundos que o lugar estabelece, como também veremos no próximo capítulo. A segunda diz respeito ao conceito de integridade.

O conceito clássico de integridade arquitetural – que se aproxima muito do conceito corrente de integridade da obra de arte sob o qual ainda trabalha grande parte dos restauradores – é o da obra à qual

[...] nada se pode acrescentar, retirar ou alterar sem “torná-la pior” (Alberti), um objeto que engendra a “manifestação sensível da idéia” (Hegel) e um objeto em que os chamados forma e conteúdo se correspondem de alguma maneira. Ele é enfim, um objeto que tem certa logicidade própria, ainda que ela não seja a mesma do mundo empírico exterior à obra. (KAPP, 2006, p. 8).

Para esses restauradores, a função básica do restauro seria a recuperação da integridade da obra, entendendo-se por integridade estética, a recuperação da imagem e por integridade histórica, o congelamento da matéria. Ora, se tomarmos o conceito da cidade como obra de arte que se auto organiza, temos que sua forma pode ser considerada uma forma aberta, em processo, a qual se contrapõe à obra de arte fechada albertiana, sobre a qual esse conceito de integridade se aplicaria. É impossível, portanto, ao fato arquitetônico se comportar como uma forma fechada<sup>7</sup>, levando ao fato inexorável de que os princípios teóricos e metodológicos do restauro arquitetônico

<sup>6</sup> “Esta extensão do conceito de monumento em âmbitos e dimensões sempre diversas, enquanto põe de um lado problemas críticos, interpretativos e também técnicos, isto é de invenções dos novos instrumentos de intervenção através da individualização de conexões com a urbanística e a metodologia de planificação territorial, nos ilumina, por outro lado, sobre problemas que, na escala arquitetônica, se colocam com urgência: portanto e onde quer que se opere, se se insere sempre em um ambiente, natural ou artificial, que se propõe como *pré-existência* ou melhor, como ativa presença monumental, requerendo assim a adoção dos verdadeiros e próprios instrumentos de restauro. Assim se necessita estender a compreensão crítica também ao *senso de lugar*, se aproximando a identificação da ‘vocação arquitetônica’, a conexão com o entorno e aquela relação espacial com o ambiente que, além e antes de uma concepção geométrica, matemática ou, portanto, racional do espaço, se coloca como intuitiva e emotivamente mais incisiva..” (CARBONARA, 1976, p. 161-162).

<sup>7</sup> “Esse tipo de auto-organização, que envolve pessoas providas de vontade, contraria a integridade em que a arquitetura é tradicionalmente pautada, pois pressupõe a existência de elementos indeterminados e de elementos redundantes ou, num sentido mais amplo do termo, elementos desprovidos de função e elementos de mesma função. Nem no sistema original, nem em qualquer um de seus progressivos estados de auto-organização ter-se-á a situação preconizada por Alberti, em que nada se pode acrescentar, retirar ou modificar sem torná-la pior.” (KAPP, 2006, p. 10).

devem se basear no fato de *que ele é realizado sobre uma obra de arte em transformação e que não se estabelece apenas sobre os componentes visuais.*

Esta é uma questão central na nossa discussão, pois se costuma associar a obra de arte à forma fechada albertiana e esta concepção claramente entraria em choque com as características próprias do edifício e da cidade. Sobre esse tema, Francisco de Gracia (GRACIA, 1996, Capítulo 6) investiga algumas polaridades que nos ajudam a compreendê-lo melhor:

- Orgânico X Racional: a partir das especulações de Arnheim sobre o segundo princípio da termodinâmica, existiriam duas tendências da natureza, às quais, de certa maneira se identificam com o fazer artístico humano, quais sejam as forças dirigidas à desordem mecânica e à ordem orgânica, além de uma terceira relacionada com o desejo do homem de se distanciar do orgânico para se aproximar da pura criação que estaria na ordem geométrica-matemática do universo. Muitas vezes o orgânico é associado a algo que não segue uma ordem, mas a nosso ver, isso apenas reflete uma falta de correspondência entre as “ordens” do objeto e do observador<sup>8</sup>;
- Arte “Objetiva” X Arte “Pictórica”: O Objetivismo e o pitoresco se constituem em duas atitudes diferentes relacionadas com a obra de arte. Para exemplificar, o clássico seria estável, objetivo, imóvel, enquanto o pictórico seria orgânico, perceptivamente arbitrário;
- Espaço Homotópico X Espaço Heterotópico (GRACIA, 1996, p. 153): O primeiro, associado a princípios racionais, objetivos, seria o exemplo da forma “fechada”, refratária a qualquer tipo de nova intervenção sobre ela; a segunda se apresentaria como uma ordem “aberta”, permeável, que, segundo Porphyrius:

Heterotopia é, portanto, essa curiosa sensibilidade ordenadora que distingue entre coerências independentes enquanto mantém uma coesão entre as partes apesar das faltas e através da adjacência espacial. (Conf. GRACIA, 1996, p. 153).

---

<sup>8</sup> “Com o que parece ratificar-se aquela declaração de Arnheim segundo a qual a desordem não é a ausência de toda a ordem senão o choque de ordens não coordenadas.” (GRACIA, 1996, p.149).

Os contextos arquiteturais, como “obra aberta”<sup>9</sup> e com sua vertente de inserção social são claramente submetidos às transformações que as sociedades às quais servem lhes demandam. Procuramos neste capítulo, então, marcar a transição nessa diferença de abordagem e ressaltar a sua característica teórico-prática que resulta da identificação das pressões para mudança, a qual, por sua vez, revela o delicado campo de atuação do arquiteto na sua tarefa de intervir no patrimônio. Essas pressões são de três ordens: *mudança de uso, mudança de significado simbólico, mudança de relações físico-espaciais* (ou, segundo Norberg-Schulz: práticas, sociais, culturais: NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 198) e sobre elas nos determos a seguir, pois várias questões a elas relacionadas aqui aparecem e terão que ser trabalhadas<sup>10</sup>.

Uma conclusão preliminar que marca inclusive os limites entre os critérios restritos do restauro brandiano e as intervenções que amplamente se realizam nas obras arquitetônicas é que *a restauração (nos limites impostos pela mesma teoria que se aplica às outras artes visuais) só seria possível quando os usos e os símbolos<sup>11</sup> da obra arquitetônica são os mesmos, fora isso, sempre temos novas intervenções*. É claro que, ao partirmos para esse entendimento, temos que nem toda intervenção no patrimônio é restauro, (embora todas elas tenham o direito de fazer parte da História do Restauro). O restauro, na sua acepção plena, só aconteceria em um campo restrito da ação do arquiteto. A restauração, na especificidade de seu conceito restrito ligado às artes visuais só se aplicaria para bens móveis ou para monumentos (aí tratados como esculturas). É este o momento em que temos de assumir como será o uso do conceito: a restauração deve ser entendida de forma estreita (só aplicada à obra de arte, sem nenhuma modificação que não seja a reintegração e o preenchimento de lacunas) ou de forma mais abrangente (como intervenção maior, aplicada a todos os tipos de bens de patrimônio, mesmo aqueles que não sejam necessariamente arte, como bens da memória, culturais, fragmentos da história, etc.)? Só adotando um entendimento mais

<sup>9</sup> “Obra aberta” aqui não no sentido da arte contemporânea que convida o fruidor a interagir com ela, numa espécie de co-criação já ensejada pelo próprio artista. Usamos o termo aqui no sentido de que ela está sempre sujeita a interferências e transformações.

<sup>10</sup> Como exemplo de algumas delas, quanto ao uso: se a Arquitetura poetiza o uso, quando se muda o uso, muda-se a poética?

<sup>11</sup> Quando se investiga o que se preserva na prática da história da restauração no Brasil constata-se que em alguns casos é permitida uma intervenção maior do que em outros. Talvez aqui se possa explicar essa prática através da significação do bem. Parece que quanto mais significados incorporados (é impensável qualquer alteração nas formas e ornatos do Palácio da Liberdade em Belo Horizonte), maior é a resistência do bem a qualquer tipo de mudança (a não ser que ela se “justifique” pelo retorno aos significados perdidos, como no caso das mudanças dos palácios de governo em Salvador).

amplo é que podemos abrigar sob seu manto as polêmicas da reconstrução de Varsóvia<sup>12</sup> e do campanário da Praça de São Marcos em Veneza ou as intervenções no Musée d'Orsay e no Louvre, todas legitimadas socialmente. Para sustentar essa segunda acepção convém lembrar que a função do restauro é garantir a permanência da obra no tempo e, no caso da Arquitetura, essa permanência implica na atualização de seu uso e no reforço de seu significado. Quanto a este último, cabe também investigar a possibilidade de abordar o restauro (na sua acepção mais ampla) naquilo que ele tem de convergente com a função do patrimônio: tanto ele como a arte, quando ocultos, precisam de uma ação (seria o restauro?) para libertar seus significados e sua manifestação.

### **1. A especificidade do Restauro na Arquitetura**

Para dar um suporte ainda maior às considerações preliminares deste capítulo, vejamos como a história do restauro abordou a vertente arquitetônica em alguns de seus momentos.

Para Riegl, quanto à Arquitetura, dentre outros pontos, dois nos parecem importantes salientar. O primeiro deles, aqui várias vezes referido, é o de que os valores não são absolutos, mas relativos, o que faz com que cada sociedade, a seu tempo, escolha quais elementos devem ser preservados e como, o que leva a rebatimentos mais expressivos no campo da Arquitetura, esta mais sensível às transformações físicas que o gosto de cada época possa vir a ensejar. Riegl já entendia que os valores não poderiam ser estreitos e universais e, a cada um dos valores associados ao patrimônio deveria corresponder uma “atitude” metodológica.

O segundo ponto de Riegl que queremos salientar é relativo à questão do uso na Arquitetura, o qual fundamentalmente afetava a sua preservação e que ele abordava sob a égide do “valor instrumental”. Constatando a impossibilidade de se abandonar os usos de todos os prédios antigos para que eles ganhassem valor de antiguidade, Riegl admitia que não haveria como acabar com o valor instrumental da maioria dos monumentos,

---

<sup>12</sup> “Varsóvia não é restauração, só entra na disciplina ‘restauração’ como um exemplo de resistência.” (DOURADO, 2005).

exceto quanto às ruínas, as quais não apresentavam nenhum valor instrumental. Assim, se a obra fosse inutilizável, nela fluiria o valor de antiguidade, mas sendo ela utilizável, apareceriam conflitos entre os diversos valores a ela associados. “Nesses casos preponderará geralmente aquele valor cujos postulados se vejam apoiados por postulados paralelos de outros valores.” (RIEGL, 1987, p. 77). Para ele, as obras que apresentassem apenas valor histórico se adaptariam mais facilmente às exigências do valor instrumental, posto que, no seu pensamento, a base da controvérsia e da dificuldade de adaptação de uso estaria na oposição entre os valores de novidade (que para Riegl quer dizer “ser novo, ser presente” e não no sentido de inovação) e antiguidade:

Parece pois que nos encontramos ante um conflito insolúvel: de um lado vemos a valorização do velho por si mesmo, o qual condena toda a renovação do vetusto; por outro lado, vemos a valorização do novo por si mesmo, a qual pretende eliminar todos os vestígios de velhice como algo desagradável e de mau gosto. A imediatez com que o valor de novidade atua sobre as pessoas, e que ao menos hoje em dia continua sendo bastante superior à imediatez que o valor de antiguidade também aspira ter, faz que sua posição seja pelo menos no momento praticamente inexpugnável. (RIEGL, 1987, P. 82-83).

Essa é a contradição básica e que subjaz na necessidade de re-significação e atualização (no sentido de se fazer “presente”) da obra de arte: o valor de antiguidade precisa ter um mínimo de valor instrumental para se exercer (e nesse ponto, há uma correspondência mais fácil entre os valores instrumental e de novidade). Com grande clarividência, portanto, Riegl já apontava alguns dos conflitos insolvidos na história do restauro e que persistem, de certa maneira, até hoje, variando entre “os postulados da originalidade de estilo (valor histórico) e da unidade de estilo (valor de novidade).” (RIEGL, 1987, p. 86). Para ele, a solução para esse conflito estaria exatamente na abordagem através do valor de antiguidade o qual, por não se interessar nem pela originalidade de estilo nem pelo seu caráter fechado, propiciaria a presença do valor de novidade pela exposição explícita daquilo que fosse antigo em contraposição aos novos usos, afinal, quando se reconhece o valor artístico relativo de uma obra, não há conflito com seu valor de antiguidade. Em síntese, Riegl já percebia a importância da presença re-significada do patrimônio, no seu sempre contínuo uso, reforçando sua historicidade e distinguindo-a claramente no uso presente.

Cesare Brandi também procurou investigar a particularidade da Arquitetura quanto à restauração. O problema é que ele fez assim mesmo: apesar de ter uma idéia “universal”

do conceito de arte, considerou a Arquitetura quase como um caso particular das artes visuais e não como arte autônoma, com outras características<sup>13</sup>. A partir da estratégia de buscar antes as similaridades da Arquitetura com as outras formas de expressão artística do que as diferenças entre elas, Brandi aponta poucas distinções relativas à Arquitetura. A principal delas, por ele estabelecida, é de que a Arquitetura é sempre criada para um lugar específico, enquanto as outras formas de arte têm uma mobilidade maior. Dessa maneira, ele entendia que o monumento arquitetônico seria indissociável do espaço (aí incluídas as suas características locais, o ambiente circundante) para o qual foi concebido, levando com isso a problemática do restauro ao próprio sítio histórico onde a obra se instala. É a partir desses dois pontos - a “indissociabilidade entre obra e lugar” e o “sítio histórico” - que ele estabelece os seus “*Princípios para a restauração de monumentos arquitetônicos*”. Quanto ao primeiro ponto, “indissociabilidade entre obra e lugar”:

- A reconstrução de um monumento em outro lugar é ilegítima;
- O caso acima cria um falso em si mesmo;
- O desmantelamento e recomposição só são toleráveis se acontecerem no sítio original e como última salvaguarda possível.

Quanto ao segundo ponto, “sítio histórico”:

- Deve-se tentar manter o máximo possível das condições originais (?) do sítio histórico, mas mesmo se o sítio histórico for desfigurado, continuam as condições de inalienabilidade do monumento;
- Se os edifícios desaparecidos no sítio histórico não forem monumentos, poderia se admitir uma reconstrução, pois, não sendo eles obras de arte, ajudariam a reconstruir os dados espaciais. Sendo as desaparecidos obras de arte se excluiria a possibilidade de sua reconstrução e o ambiente deveria ser reconstituído com base nos dados espaciais do monumento desaparecido e não nos formais.

---

<sup>13</sup> “Para a restauração dos monumentos arquitetônicos são válidos os mesmos princípios que se estabeleceram para a restauração das obras de arte, isto é, as pinturas sejam móveis ou imóveis, os objetos de arte e históricos, etc, segundo a definição empírica que distingue a obra de arte da arquitetura propriamente dita. Na realidade, dado que a arquitetura assim o é, é também obra de arte, e como tal goza da dupla e indivisível natureza de monumento histórico e de obra de arte, e a restauração de arquitetura é igualmente regida pelas instâncias histórica e estética.” (BRANDI, 1988, p. 77).

Como se vê, embora tangenciando a importância do lugar, Brandi não alcança as luzes que a fenomenologia lança sobre ele, entendendo-o antes como “moldura” e reforçando o tratamento da obra antes como imagem (do ponto de vista estético) e de matéria (do ponto de vista histórico). É essa postura que a crítica pós-brandiana ataca com mais veemência. Mesmo aqueles que reforçam mais ferrenhamente a conservação da matéria não conseguem se encontrar em Brandi. Para Bardeschi, Brandi, ao privilegiar a imagem à matéria<sup>14</sup>, praticamente legitima a destruição dessa última. Para ele, ao contrário do que pensa Brandi, na Arquitetura talvez a matéria valha mais que a imagem, posto que a matéria é que efetivamente cria o espaço, o qual é, por sua vez, a verdadeira dimensão da Arquitetura (BARDESCHI, 2000, p. 133). A separação entre matéria e imagem no caso da Arquitetura não cria apenas uma “licença para se destruir”, no entendimento de Bardeschi, mas se a matéria é efetivamente o que cria o espaço, há uma profunda identificação entre matéria e Arquitetura. Para ele, a Arquitetura é a matéria e, embora Brandi tenha separado matéria da imagem, na Arquitetura (e também na arte, conforme exemplo dado anteriormente relativamente à obra de Marcos Benjamim) a matéria é também a parte mais expressiva da obra (BARDESCHI, 2000, p. 43). Ao se privilegiar a imagem no restauro, na verdade estaria se realizando um entendimento idealista e redutor da Arquitetura, posto que Arquitetura não é só imagem.

La Regina também reconhece, em Brandi, duas vias, as quais colocam alguns pressupostos básicos que se dispõem a um questionamento maior. A primeira via pressupõe que a “autenticidade” da peça estaria na sua “artisticidade” aqui assumida como instância, presença e imagem. A segunda via teria uma função semântica, a nos contar sobre o mundo histórico. Ao assim estabelecer sua teoria, Brandi parte de uma idéia de que a obra de arte é reconhecida perfeitamente e por todos. La Regina entende que esse modo simplista de se entender os conflitos históricos e estéticos não alcança a complexidade da Arquitetura, pois nela é difícil realizar-se uma autêntica experiência brandiana de “reintegração da imagem” apenas<sup>15</sup>. Na realidade, como fato cultural (e

---

<sup>14</sup> Lembramos que o primeiro axioma de Brandi estabelece que só se restaura a matéria, ou seja, para a crítica, a matéria é exatamente aquilo que sofre a intervenção e que, portanto, é alterada. Lembramos ainda que entre as instâncias histórica e estética, para Brandi, essa última prevalece sobre a primeira.

<sup>15</sup> “O modo simplista com o qual a teoria pesquisa a solução do confronto entre as instâncias histórica e estética, reconduzindo a atividade do restauro a mera adaptação da matéria da obra de arte à sua exigência formal, não podia deixar de entrar em crise, aumentada pela complexidade dos problemas postos ao próprio desenvolvimento da civilização contemporânea.” (LA REGINA, 1984, p. 110).



existencial, como veremos mais a fundo no capítulo seguinte), a Arquitetura não se restringe à polaridade imagem-matéria e, nesse ponto se encontram tanto a crítica neo-positivista de Bardeschi quanto à abordagem culturalista de La Regina:

Apesar de afinar-se o debate específico que tentava fixar os critérios e a “normativa” para uma intervenção correta (a Carta de Atenas é de 1931 e as instruções da Superintendência são de ‘38) , sob as mãos dos restauradores os edifícios saíam transformados. Antes se assistia (e, infelizmente, em certas áreas atrasadas se continua a assistir) uma improvisação sistemática que resultava tanto mais maciça e prevaricadora, quanto mais notório e representativo era o monumento tocado. Aumentavam, com efeito, nas intervenções, uma superficial e frívola estética *voyeurística*, baseado na idéia de que a imagem se autenticava através dos sagrados testes da História da Arte (no gênero da fachada como *facies* ou espelho do monumento), a qual se resumiria em si mesma – independentemente do contexto físico em que se exprimia – o significado “cultural” (mas devemos sobretudo dizer: cultural) do objeto. (BARDESCHI, 2000, p. 69) <sup>16</sup>.

Os rebatimentos das várias correntes da teoria do restauro na Arquitetura revelam, ao contrário do que pode parecer pelos pressupostos “científicos” ou doutrinários de cada uma delas, um resultado absolutamente diversificado, muitas vezes resultando na perda de valor do próprio bem<sup>17</sup>. Solà-Morales critica abertamente os preceitos das cartas internacionais e dos princípios doutrinários que nos levam praticamente a um imobilismo:

Evidentemente isto [a conservação preponderando sobre a restauração e a conservação de grandes trechos urbanos, incluindo arquiteturas “menores”] significa mudanças muito importantes nas maneiras de intervir, porque significa que não pode se avançar ao isolamento do edifício singular ou do monumento, sem que quase seja necessário conservar as áreas completas, na sua forma intangível tal como se apresentam historicamente. Toda idéia de intervenção que tenda a alterar isto é, em princípio, uma idéia tremendamente perigosa. A que situação chegamos a partir de tudo isso? Creio que temos chegado a uma situação absolutamente inviável nas atitudes de conservação. [...] me parece que o problema no qual nos encontramos na atualidade é o de repensar nossa relação com os edifícios históricos. É preciso passar de uma atitude no fundo evasiva e cada vez mais distante, própria da proteção-conservação, a uma atitude de intervenção projetual. Parece-me que o que se deve fazer é reconsiderar se não há uma maneira especificamente arquitetônica – arquitetônica sem adjetivos – de confrontar-se a arquitetura histórica e dar-lhe resposta a partir de sua incorporação a um projeto de futuro com uma mínima congruência. (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 29-31).

<sup>16</sup> Essa citação também nos é apresentada em LA REGINA, 1984, p. 111.

<sup>17</sup> Para Francisco de La Gracia (GRACIA, 1996, p. 111), são as seguintes as posturas projetuais que caracterizam a prática arquitetônica/urbanística:

- A que deriva da *condição abstrata*, intelectual e ideologicamente renovadora frente à natureza figurativa, considerada como conservadora;
- A que resulta de uma concepção anti-tipológica, onde a *singularidade do objeto* substitui a *mimesis*, no marco de uma declarada necrofilia;
- A que se manifesta na confrontação entre a *ordem contextual* e a ordem do particular, proclamado como realidade autônoma.

Em função dos desdobramentos do excesso de preceitos, temos desde a admissão “túmida” de falsos históricos a aberrantes restauros “crítico-criativos”, passando por uma série de intervenções “neutras”, as quais de “neutras” só tem o nome ou a ausência de personalidade<sup>18</sup>.

Sem a preocupação de se criar uma sistematização que esgote todas os modos de intervenção no edifício histórico que vêm sendo feitas, temos:

- Restauro estilístico: onde se procura recompor as formas originais, seguindo as regras do “estilo” à la Viollet-le-Duc; (ver FIG. 6.11)
- Restauro por analogia<sup>19</sup>: quando se recupera uma perda a partir da reconstrução baseada em uma suposta seqüência histórico-evolutiva do bem ou uma recomposição baseada na observação das partes. Cabe aqui diferenciar essa atitude “criativa” daquela analogia baseada na suposição que apenas recoloca uma peça faltante (como a recomposição de uma “cachorrada” pela recolocação de um caibro faltante, como os demais) (Ver Fig. 6.15);
- Restauro tipológico<sup>20</sup>: onde se recupera o “tipo”, algo entre o restauro estilístico e o restauro por analogia, criando um “falso histórico”, mas com todas as características do original;

---

<sup>18</sup> Vários autores procuraram sistematizar os diferentes métodos de intervenção, buscando integração formal entre o novo e o antigo. Para Gracia, eles são basicamente três: i) Busca de correspondências métricas, geométricas e de proporção com intenção de conseguir a congruência gestáltica; ii) Reiteração de recursos figurativos ou estilísticos para favorecer a continuidade da imagem; iii) Homologação das eleições formais mediante o recurso do parentesco tipológico. (GRACIA, 1996, Capítulo 7).

<sup>19</sup> Convém aqui resguardar as diferenças entre unidade figurativa e unidade estilística: “Precisamente o confronto entre duas figuras publicadas por Brandi, na sua teoria, com a finalidade de ilustrar o procedimento seguido propriamente no tratamento da lacuna, parece demonstrar que uma escolha crítico-criativa seja sempre necessária para recuperar a unidade figurativa (não estilística, que é outra coisa completamente diferente) da obra a restaurar.” (CARBONARA, 1976, p. 140).

<sup>20</sup> Para uma discussão maior sobre o conceito de “tipo”, ver capítulo seguinte.

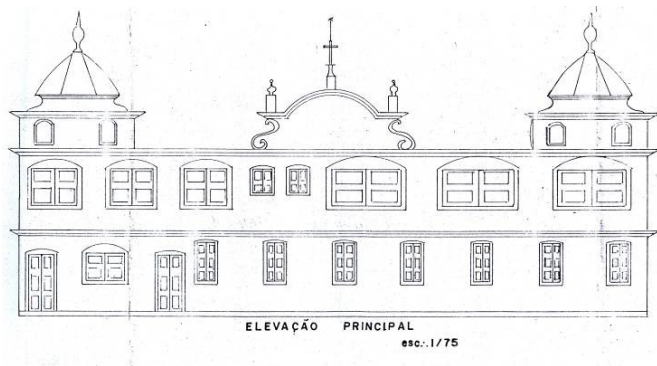
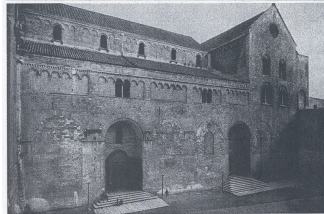


FIGURA 7.1: Igreja Matriz de São Tomé das Letras (Século XVII). Projeto de Intervenção: Engenheiros diversos locais, 1990 e 1996 e equipe do IEPHA, 2004. (Fonte: IEPHA/ MG): A proposta inicial do arquiteto segue o “estilo” da igreja original.

- “Exagero” (BARDESCHI, 2000, p. 127): como uma coisa que se acresce ou se diminui à outra sem necessidade, como uma volta à imagem “original”, mesmo que isso sacrifique a matéria;



34-39. Bari, chiesa di S.Nicola, prima e dopo i restauri eseguiti dalla fine del secolo scorso ai primi decenni del novecento. Da A. Barbacci, cit.

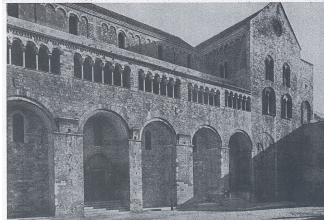


FIGURA 7.2.: Restauo da Igreja de San Nicola, Bari, Itália (Fonte: LA REGINA, 1982): A tentativa de retorno a uma suposta imagem “original”.

- Restauo por contraste: a colocação de elementos estranhos ao objeto, a guisa de restauo crítico-criativo;

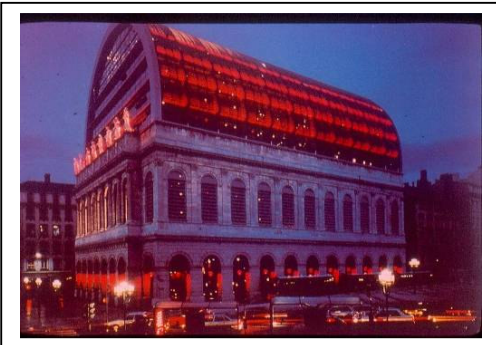


FIGURA 7.3: Restauo por contraste: a nova estrutura aposta ao edifício antigo modifica completamente as relações de proporção e escala do edifício pré-existente, criando na verdade, um novo objeto arquitetônico: Opera de Lyon (Lyon, França) Projeto de restauo: Arquiteto Jean Nouvel (1992) (Fonte: Divulgação do Governo Francês)

- Retorno ao que nunca foi: quando se procura “restaurar” o objeto segundo documentação sobre ele (na maioria das vezes, o seu projeto), mesmo que ele talvez nunca tenha sido daquela forma;



FIGURA 7.4: Fazenda do Pontal, Itabira/MG. Projeto de reconstituição: Arquiteta Andréa Schettino, 2004. A casa onde nasceu Carlos Drummond de Andrade foi desmontada e depois “reconstruída” em outro, terreno com outras visadas, outras topografias, outras relações contextuais, portanto. (Fonte: Prefeitura Municipal de Itabira)

- Retorno ao que “já foi”: a tentativa de voltar a um pretense “estado original”, mesmo que a nova recriação seja isto mesmo: nova;



FIGURA 7.5: Retorno ao que “já foi”: reconstrução da ponte bombardeada na guerra a partir de registros anteriores: restauração ou nova arquitetura? Obra ou cópia? Ponte de S. Trinita (Florença, Roma), reconstruída nos anos 50 (Fonte: [www.iuav.it/anticoenuovo](http://www.iuav.it/anticoenuovo) )

- Mimetismo contextual: onde se procura “imitar” o padrão histórico, algumas vezes realmente criando um falso histórico, outras tentando apenas usá-lo como inspiração. O Museu das Missões de Lúcio Costa ilustra essa tendência<sup>21</sup>;

<sup>21</sup> “Com a fundação do IPHAN, as ruínas missioneiras do Rio Grande do Sul receberiam a atenção merecida. Lúcio Costa foi o encarregado de realizar um relatório sobre o sítio histórico, que culminou com a construção do Museu das Missões: um pavilhão que recriava o padrão da casa missioneira, com



FIGURA 7.6: O mestre Lúcio Costa se inspira nas formas pré-existentes para “contextualizar” a nova obra: cópia ou criação?  
Museu das Missões (Rio Grande do Sul): Projeto: Arquiteto Lúcio Costa (Foto: Ricardo Rocha)

- 
- Similaridade formal: Quando se utilizam volumes similares aos perdidos na recomposição do edifício ou do conjunto urbano;



FIGURA 7.7: O novo prédio procura se adequar às alturas e alinhamentos da pré-existência: Edifício na Promenade Plantée (Paris, França, Foto: Flávio Carsalade)

- 
- Reprodução livre de elementos formais: a guisa de se criar uma “uniformidade” de linguagem, mas com marca contemporânea (!), os adendos e “restauros” produzem uma “releitura” do original;

---

seu alpendre periférico e a cobertura em *copiar*, ao qual foi acoplado um volume murado à reminiscência



FIGURA 7.8: O antigo casarão (base do prédio) serve como “inspiração” para as novas formas, numa releitura que banaliza a pré-existência. Colégio Promove (Belo Horizonte, MG). Arquiteto: Gabriel Aun (década de 90, FOTO: Flavio Carsalade)

- Crítica a elementos formais: como extensão da estratégia anterior, a “releitura” aqui assume um caráter crítico, mas sempre procurando referenciar o antigo e até com ele se harmonizar;



FIGURA 7.9: À guisa de se harmonizar, o prédio brinca com as formas solenes dos outros edifícios institucionais da Praça da Liberdade em Belo Horizonte: Rainha da Sucata (Belo Horizonte, MG) Arquitetos Éolo Maia e Silvio Podestá (1985, foto: Flavio Carsalade)

- Reapropriação: quando se utilizam formas do edifício original em outro contexto, buscando criar também uma forma de relação, ainda que lúdica ou crítica;



FIGURA 7.10: O anexo usa as formas do edifício antigo como fonte de inspiração para sugerir uma transição do velho para o novo. A estratégia parece ser mais “lúdica” do que compositiva: Anexo da National Gallery (Londres, Inglaterra). Arquitetos: Robert Venturi e Denise Scott-Brown (foto: Flavio Carsalade)

- Simplificação (o “antigo simplificado”): quando se adicionam formas “simplificadas” às da obra original, seja no caso de uma lacuna em conjunto urbano ou em parcela perdida significativa do próprio edifício. O objetivo da estratégia é se aproximar da técnica de “*anastilosi*” e de uma suposta neutralidade de intervenção. Segundo Carbonara vem do conceito de “*mínimo lavoro*” de Giovannonni;

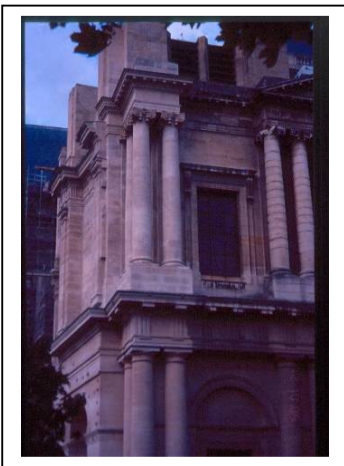


FIGURA 7.11: Os novos pilares da Igreja que substituem aqueles bombardeados na Guerra seguem uma simplificação harmônica sem tentar serem os “originais”: Detalhe restauro Igreja de Saint Eustache, Paris, França (Foto: Flavio Carsalade)

- “Urbanismo *ad hoc*”: o termo cunhado por Charles Jencks remete à tentativa de se integrar o novo ao tecido urbano sem mimetismos ou cópias, mas buscando no contexto urbano motivações para o novo objeto;



FIGURA 7.12: A recomposição da paisagem urbana e a criação de novas relações formais harmônicas no anexo a uma instituição tradicional: Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG). Arquiteto Gustavo Penna (década de 80, foto do autor)

- 
- Reforço das tensões: baseado na idéia de que o novo deve ser claramente distinto, essa estratégia busca uma harmonia por contraste (?) ou simplesmente ignora o contexto;

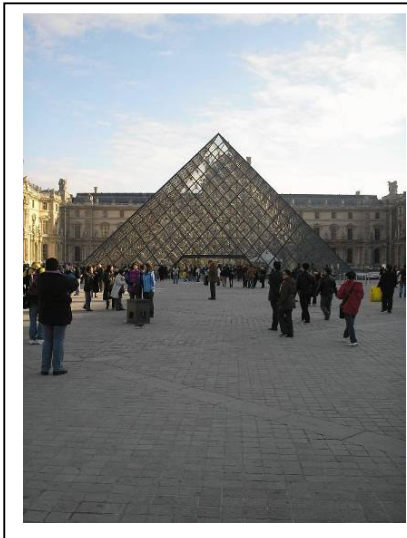


FIGURA 7.13: A pirâmide transparente reforça a presença do pátio e pontua o sistema de eixos que caracteriza a composição do espaço local: Pirâmide do Louvre (Paris, França), arquiteto I. M. Pei, 1989 (Foto: Flavio Carsalade)

- 
- Privilégio da forma: Quando, para se preservar a forma, sacrificam-se outros elementos de interesse, como por exemplo, o sistema estrutural;



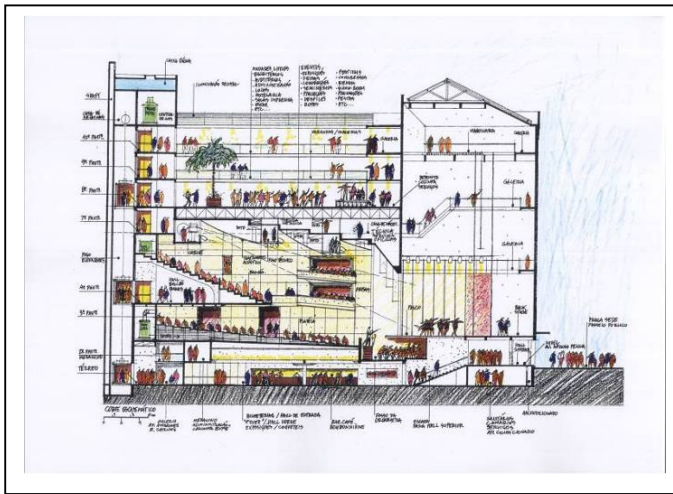


FIGURA 7.14: Na sua adaptação para novo uso, o projeto realiza a demolição da importante solução estrutural das tesouras em concreto para privilegiar novas formas e usos: Cine Brasil (Belo Horizonte, MG) Projeto Original: Arq. Ângelo Murgel, 1932, para cine teatro; Projeto de Intervenção: Arq. Álvaro Hardy e Mariza Machado Coelho, 2001, para cine-teatro. (Desenho dos autores do projeto)

- Harmonia por similaridade de comportamento estrutural: quando se usam materiais contemporâneos que têm comportamento similar ao original, embora outro (como no caso das estruturas metálica e de madeira, ambas formas estruturais de “vetor ativo”);



FIGURA 7.15: A estrutura metálica lembra a tradicional estrutura em madeira, realizando uma ponte entre o antigo e o contemporâneo: Edifício comercial no Pólo Bom Jesus (Recife, PE, década de 90) (Foto: Flavio Carsalade)

- Harmonia por similaridade de relações formais: quando se procura criar na nova forma ou de relações formais próximas ao do original;

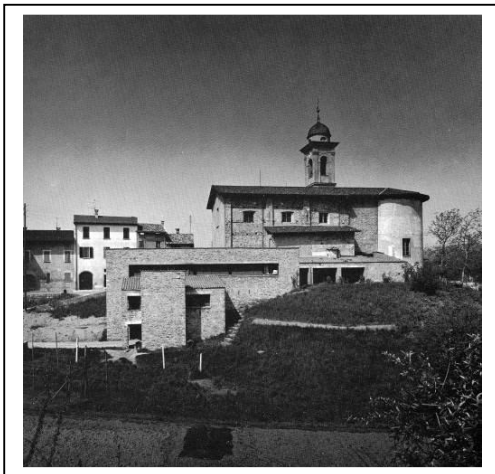


FIGURA 7.16: A ampliação, embora com linguagem contemporânea, consegue se inserir em harmonia na paisagem antiga através de materiais e escala compatíveis: Casa em Genestrierio, Italia (Arq. Mário Botta, foto: GA)

- 
- Novo uso retirando toda a unidade formal.



FIGURA 7.17: O antigo cinema se torna estacionamento: esvaziamento formal e de significado: Cine Pathé (Belo Horizonte, MG). Projeto Original: Arquiteto Raphael Hardy Filho, 1947 para cinema de 1000 lugares; projeto de Intervenção: Arquiteto Obregon Carvalho Jr., para estacionamento, 2004. (Fonte: GEPH/ BH)

## 2. A questão do Restauro com relação às singularidade da Arquitetura

### 2.1. O QUE SE RESTAURA EM ARQUITETURA

Conforme a linha de raciocínio que vimos desenvolvendo até aqui, fica claro que o restauro em Arquitetura não pode se restringir apenas à imagem ou a matéria e nem mesmo ser confundido com os métodos utilizados para as outras expressões artísticas, afinal a Arquitetura se refere basicamente ao espaço, daí se diferenciando essencialmente delas. E mais, o espaço em Arquitetura é um espaço preenchido e

articulado, fazendo também com que a ordem arquitetural se diferencie da unidade formal de uma pintura ou de uma escultura.

Atenção menor é dada, no entanto, à sua estrutura espacial, apesar do seu papel na mediação entre a dimensão social e a estrutura material da arquitetura. Seria fundamental a conservação dos princípios que delimitaram a forma arquitetônica, o entendimento de sua espacialidade e o estabelecimento de procedimentos técnicos de suporte para a sua conservação e restauro. Sendo o espaço a dimensão arquitetônica que a distingue de outras formas de expressão artística, deve-se considerá-lo objeto específico de interesse de conservação, e não apenas um produto residual dos esforços de conservação, consolidação e restauração de suas delimitações físicas. [...]. (AMORIM, 2006, p. 4, 10).

Como espaço preenchido e articulado, também, a Arquitetura remete a usos específicos, aos quais ela tem sempre de se referir, em qualquer tempo, sob pena de não mais cumprir sua missão. Ao permanecer no tempo, portanto, a Arquitetura tem de cumprir essa missão também em tempos diferentes e, se permanece, é também porque tem que se remeter ao passado.

Dessas considerações, podemos começar a delinear aquilo que, em restauro, é específico da Arquitetura, ou melhor, do que realmente se “restaura” em Arquitetura. Começemos por dois princípios explicitados por Gadamer quanto à Arquitetura no tempo: o primeiro, *a tarefa arquitetônica* e o segundo, *a mediação entre passado e presente*. Vimos no Capítulo 3 que, para ele, o objeto arquitetônico existe para cumprir uma tarefa e que, se assim não o fizer, ela se destitui de significado. No entanto, ao sobreviver às gerações, começa a fazer parte da tarefa arquitetônica também a mediação entre o passado e o presente, sem, no entanto, uma submissão exclusiva ao passado:

Na realidade, a sobrevivência dos grandes monumentos arquitetônicos do passado na vida do tráfego moderno e de seus edifícios propõe a tarefa de uma integração pétreia do antes e do agora. As obras arquitetônicas não permanecem irreversíveis, à margem da torrente histórica da vida, mas esta arrasta-as consigo. Inclusive quando as épocas que se pautam pelo conhecimento da história tentam restaurar o antigo estado de um edifício, elas não podem dar marcha a ré à roda da história, mas devem buscar, de sua parte, uma nova e melhor mediação entre o passado e o presente. Até mesmo o restaurador ou o responsável pela conservação de um monumento continuam sendo artistas de seu tempo. O significado especial que a arquitetura tem para o nosso questionamento reside no fato de que, também nela, podemos ver aquela mediação, sem a qual uma obra de arte não possui uma verdadeira atualidade. Mesmo onde a representação não ocorre primeiramente em virtude da reprodução (da qual todo mundo sabe que ela pertence a seu próprio presente), a obra de arte propicia uma mediação entre passado e presente. O fato de cada obra de arte possuir seu mundo não significa que, uma vez mudado seu mundo original, já não possa ter realidade a não ser numa consciência estética alienada. Isso é algo que a arquitetura pode nos ensinar, já que nela a sua pertença a um mundo é uma marca indelével. (GADAMER. 2004, p. 220-221).

Na verdade, conforme já apontamos anteriormente, o “restauro” na Arquitetura deve partir da compreensão dessa singularidade e atuar em toda a sua tríade, seja no uso (*utilitas*), nos materiais e na sua técnica construtiva (*firmitas*) ou na sua plástica/simbologia (*venustas*). Como a Arquitetura é a síntese dos três, também não há como intervir em uma dimensão apenas sem interferir nas outras. O restauro tradicional, imiscuído com o restauro de outras formas de expressão artística, tem o seu alcance reduzido quando se refere à Arquitetura porque atua fundamentalmente na *venustas* e mesmo aí de maneira reduzida, pois despreza as dimensões da topologia e da tipologia para se concentrar apenas na morfologia e, mesmo nela, de forma idealista, centrada na imagem. Quando se refere à *firmitas*, o restauro tradicional também se restringe à matéria considerada histórica e não em toda a dimensão que ela tem para o fenômeno da manifestação arquitetural.

Mesmo além da tríade, a abordagem existencial da Arquitetura trabalha a questão do lugar de forma totalmente diversa da tradicional – nunca como moldura ou o entorno, mas como “centro condensador de significados”, o que remete também a um outro entendimento de restauro, conforme veremos no capítulo final.

Além dessas questões básicas, as quais remetem à ontologia da Arquitetura, temos também outras questões relacionadas à sua episteme, as quais também precisam ser consideradas. No Capítulo 3, ressaltamos a especificidade do próprio “fazer” na Arquitetura, o qual, de certa forma, prescinde do contato físico do artista com o material de construção e faz com que elementos possam ser reproduzidos ou recompostos porque a expressividade arquitetural advém de uma tecnologia construtiva específica, pressupõe alguns padrões e repetições e a fabricação externa de elementos construtivos (a “meta-linguagem” arquitetônica a qual se referiu Carbonara), os quais admitem reprodução sem que, com isto, estejam ferindo qualquer “verdade” histórica ou pareçam analogias “fantasiosas”. Dessa forma, mesmo o preenchimento de lacunas em Arquitetura, até certo nível – e mesmo se considerarmos apenas na perspectiva da imagem – é tarefa mais fácil do que nas outras manifestações artísticas.

Tentaremos, a seguir, recuperar um pouco das discussões já introduzidas no Capítulo 3, aproximando-as ainda mais da questão do restauro.

## 2.2. NOVO USO

Um dos maiores, senão o maior problema trazido pela restauração em Arquitetura é exatamente o do novo uso (o outro grande problema é a questão dos acréscimos e modificações de diferentes épocas, o que, de resto, também tem a ver com o uso). Conforme Riegl já antecipara, não há problema com obras sem valor de uso (as ruínas, só com valor de antiguidade) nem com as obras com valor de uso (nas quais há necessidade de nada ou muito pouco se alterar, como, por exemplo, um palácio de governo que continua sendo um palácio de governo usado para recepção e administração básica, como o Palácio da Liberdade em Belo Horizonte). Os problemas aparecem exatamente com as obras que se encontram no limite entre essas duas, ou seja, naquelas que precisam se adaptar a novas funções e novos usos que causam modificações importantes em seu estado presente. É o mesmo problema constatado por Giovannonni quando classifica os monumentos em “mortos” e “vivos”, classificação esta baseada exatamente na capacidade deles de absorver ou não novas funções.

A solução simplista para esse problema, a qual é dada por vários teóricos da restauração é a de que o novo uso *sempre* deve se subordinar às condições presentes (?) da obra edificada e nunca impor-se sobre ela. Tal assertiva se baseia em dois conceitos que precisam ser examinados mais de perto: o primeiro deles é o da “integridade” da obra e o segundo baseado em uma confusão causada pela concepção de uso apenas quanto ao seu caráter funcional.

A idéia da “integridade” da obra já foi discutida várias vezes nesta tese e essas discussões nos servem de base para examiná-la quanto à questão específica do novo uso. A “integridade”, como ela tem sido abordada na teoria do restauro, diz respeito sempre à imagem (no sentido albertiano) e à conservação da matéria: remetem, portanto, a uma pretensão de imutabilidade ou de mínima mutabilidade. Ora, não é essa a característica da vida, pois esta transcorre no tempo e através de uma sucessão sempre nova de gerações, demandas e atributos<sup>22</sup>. Se naqueles objetos desprovidos de valor de

---

<sup>22</sup> “O monumento ou serve ao real e ao presente ou não serve a nada. E isto vale para todo o resto: a arquitetura em *latu sensu*, a ciência, as artes e à filosofia. Mas de que modo ele serve? Sobretudo, exprimindo uma cultura e valores comuns; inserindo-nos numa história, dando-nos identidade, fundação

uso é mais fácil reagir às mudanças, no caso da Arquitetura onde o valor de uso é essencial, torna-se incompreensível ter-se por princípio a imutabilidade em um mundo marcado exatamente pela mudança<sup>23</sup>. Mesmo aqueles considerados por Riegl como tendo valor de uso não são 100 % mantidos como estavam (embora a eles seja mais fácil aplicar os princípios brandianos) e, ao se abrir qualquer possibilidade de modificações, o que vem à cena é a sempre difícil limitação de até onde intervir, retornando, portanto, à problemática inicial e fundante do restauro.

O segundo ponto sobre o qual devemos nos ater é quanto ao caráter do conceito de “uso”, normalmente ligado apenas ao seu caráter funcional, utilitário. Não é assim que a Arquitetura entende o “uso”, pois o objeto arquitetônico não é um equipamento ou uma ferramenta feita apenas para ser utilizada e posta de lado quando não utilizada para essa ocupação. Mesmo tendo sido cunhada como a “máquina de morar”, a casa corbusiana não se restringia a um mero utilitarismo e propunha espaços também para a emoção associados à sua utilidade. O termo “máquina de morar” foi usado antes como aquilo que em publicidade chamamos de “frase de efeito” ou frase de “*marketing*” para sinalizar para uma nova postura “científica” do que propriamente excludente dos valores espirituais da Arquitetura. Ao dizer que a “forma segue a função”, os modernistas não estavam excluindo a estética (que nunca deixa de falar ao espírito) da sua prática, mas simplesmente remetendo aos fundamentos de uma nova linguagem na arte, baseada em uma perspectiva de que mesmo a racionalidade e a pertinência poderiam ser belas. A Arquitetura nunca deixou de poetizar o uso e nunca entendeu que ela poderia ser reduzida ao aspecto meramente funcional. É assim que não há como

---

(ainda que móvel, provisória e mítica) e destino comum; tornando-nos melhores do que somos, seja enquanto indivíduos seja enquanto sociedade. Pode-se dizer que tudo é expressão da cultura de nossos tempos e que, então, deveria tudo ser levado para os pósteros. Mas isso não podemos, quando menos por respeito aos que nos sucederão, os quais também merecem ter espaço para expressar seu espírito com leveza e não sob a nossa carga. Da mesma forma que, ao mudarmos para um outro local, somos obrigados a selecionar as coisas que levaremos, a interpretar, organizar e hierarquizar nosso presente a fim de dar-lhe uma continuidade e abrirmos uma vida nova. (...) E para fazer isso, selecionamos o passado de modo a encontrar nele aqueles centros de carga simbólica e vital que preservam os laços fundamentais do corpo social, conjuram o tempo e servem como referências, limites e modelos para a existência e o cotidiano.” (BRANDÃO, 2006, parte 4).

<sup>23</sup> Isto também reconhece Bardeschi: “O problema principal que hoje se apresenta com sempre renovada emergência (e urgência) é de fato não tanto aquele da simples conservação física dos monumentos, quanto propriamente aqueles da atualização dinâmica dos textos fisiológicos consignados pela tradição e por sua conseqüente valorização. Agora tudo que se pode atingir somente com o intuito de recuperar uma destinação adequada às instâncias atuais, e isto vale para todos aqueles conjuntos monumentais que se perderam no curso dos séculos, naturalmente (por decadência da função originária) ou por precisas causas históricas (nos referimos ao exemplo de todos os organismos conventuais secularizados no início dos ‘800) as suas óbvias funções de uso.” (BARDESCHI, 2000, p. 270).

entender separadamente as três dimensões com as quais Vitruvius cunhou a Arquitetura: não há como dissociar a *utilitas* da *firmitas* e da *venustas*. A relação indissociável entre as três está exatamente no fato de que a beleza fundamental da Arquitetura está na adequação do seu espaço ao mundo que institui e, nesse mundo, o uso é dimensão fundante. Ao relacionarmos o uso com este mundo que a Arquitetura institui, podemos finalmente entender o seu conceito ampliado, pois ele é parte intrínseca de como uma sociedade vive e estabelece suas relações. Ou, conforme o conceito existencial de Norberg-Schulz, a Arquitetura acolhe, admite e propicia. *O propiciar (em toda a extensão da palavra, inclusive espiritual) é a verdadeira dimensão do uso na Arquitetura.*

Ao se redimensionar o *uso* desta forma, podemos entender como ele funciona quando o ligamos à prática do restauro. Em primeiro lugar, ele *presentifica* a Arquitetura e isto nos dois sentidos: ele a faz usável e, por esse vetor, pode sempre atualizá-la, o que é, fundamentalmente, o objetivo do restauro. Já tivemos ocasião, nesta tese, de nos referirmos à importância do cotidiano para o patrimônio, considerando que este só exerce sua potencialidade quando inserido no dia-a-dia das pessoas, ou seja, ao seu alcance e marcando sua vida. De nada vale, seja do ponto de vista existencial ou até mesmo do ponto de vista museológico, um bem patrimonial apartado da sua capacidade de referenciar e referir o homem em seu tempo próprio de vida. Ora, *a dimensão do uso propicia a cotidianidade* e, portanto, reforça a presentificação da Arquitetura como patrimônio.

Assim, a dimensão do uso no restauro está ligada exatamente à possibilidade de se tornar o patrimônio presente, manejável, utilizável, ou seja, na sua *adequação temporal*. *Recuperar a poética do uso é, a partir da pré-existência, propor uma nova poética de uso*<sup>24</sup>, ou como disse Gadamer, “*uma integração pétrea do antes e do agora*”.

---

<sup>24</sup> “Pelo fato de viver na história, o monumento se aliena no mundo por causa da atividade do homem, adaptando-se, quando em vez, a novas exigências funcionais e assumindo aspectos diversos e modificações também substanciais na sua própria implantação originária. Todavia, sobre as transformações sofridas pelo monumento, é possível de fato reconhecer a existência de uma *essência* (transformada, revoltosa) originária que é a base da unidade figurativa e estrutural do tecido da obra. Disso resultam as permanentes e constantes reproposições conectadas às tentativas mais ou menos infundadas de restringir toda atividade do restauro a um *retorno*, como uma nostalgia pela unidade – seja essa estilística, figurativa, etc – do monumento.” (LA REGINA, 1984, p. 185).

A partir dessas considerações, acredito podermos ver com outros olhos as afirmações que dizem que não é o uso que condiciona o restauro e que o prédio existente sempre condiciona o uso e não o contrário. Certamente que não é apenas o uso, mas a resignificação cultural que está por trás do uso e, esta sim, tem grave implicação na tarefa do restauro sendo, muitas vezes, de fundamental importância para a sobrevivência da própria obra. Ou seja, do ponto de vista fenomenológico, não há regras universais, especialmente quando elas vêm eivadas de conteúdos moralizantes próprios das ciências positivistas. As relações éticas, pertinentes e necessárias, não partem de pressupostos normatizados, mas se estabelecem na relação. É claro, por exemplo, que ao abrirmos a relação uso/ edifício existente não estamos retirando todos os limites, mas ao fundá-los em uma perspectiva ética, estamos, ao contrário, estabelecendo uma postura crítica às supostas normatizações. Por exemplo, assistimos hoje ao uso econômico do patrimônio em detrimento muitas vezes de sua função social. Dentro de uma visão estrita, a utilização econômica poderia perfeitamente respeitar a diretriz de “sempre condicionar o uso ao edifício existente” e, portanto, cumprir a “norma”. No entanto, isso poderia não significar a presentificação significativa do monumento e sua maior apropriação social (aliás, como se ocorrer, a todo o momento, com a banalização do patrimônio “restaurado”).

“Restaurar” o uso do patrimônio arquitetônico é, essencialmente, recuperar esse patrimônio. Como dissemos - e repetimos para salientar - o problema que assim se nos apresenta está na adequação temporal entre uso e pré-existência, mas sempre no entendimento de que não há como “restaurar” apenas a imagem ou a matéria ou apenas a forma.

### 2.3. ORDEM E LINGUAGEM NO RESTAURO ARQUITETÔNICO

Com relação à plástica, as discussões que se realizam sobre o que se restaura na Arquitetura também sofrem modificações no seu rumo quando se faz a distinção entre a imagem e o objeto arquitetural. Conforme vimos no Capítulo 3, a ordem e a linguagem próprias da Arquitetura são diferentes das outras artes, influenciadas que são pelas dimensões da *utilitas* e da *firmitas*, mas também pelo seu modo próprio de fruição, o qual propicia uma interioridade sinestésica. Sem aprofundar muito nos méritos da



*significação* e da *instituição do lugar* que ela cria e que serão tratados mais adiante e no capítulo final, algumas considerações sobre esses aspectos são importantes de serem tecidas, a esta altura, para mostrar as suas implicações com a forma arquitetural. A ordem e a linguagem que cumprem a função de dar conteúdo à forma são de outra espécie se comparadas às outras expressões artísticas. Estamos falando, portanto, de quatro elementos fundamentais que exigem uma ordem artística específica:

- O seu triplo caráter revelado pela tríade vitruviana;
- A instituição do “lugar” dentro do mundo real, humano e de um contexto físico concreto;
- A sua espacialidade revelada dentre outras maneiras pela criação de uma interioridade sinestésica;
- A condensação de significados de forma própria que decorre dessas três particularidades acima.

Ao lembrarmos essas quatro particularidades dentro de uma discussão sobre ordem e linguagem, estamos querendo reforçar a particularidade da Arquitetura, ainda que seja na maneira como ela se nos apresenta, visual e hapticamente, onde, portanto, ela mais se aproximaria da idéia de imagem trabalhada pelo restauro clássico, cuja tradição tem sido o restauro da “forma” como vimos. O que queremos no referir é que, embora todas as artes sejam calcadas na nossa postura existencial, elas nos propõem formas diferentes de condensação de significados exatamente pela ordem diferenciada com que elas traduzem seus conteúdos, conforme também vimos no Capítulo 3. Ao restaurar a “forma” arquitetônica estamos, inapelavelmente, intervindo em todos os outros três elementos supracitados, dada a sua profunda imbricação.

É importante considerar, como bem lembra Brandi, que muitas vezes estamos trabalhando sobre um edifício que perdeu, pela ação do tempo, o seu contexto físico inicial o que, é claro, modifica enormemente as razões pelas quais a sua ordem e sua linguagem se impuseram daquela maneira ao lugar. Dada a mudança do contexto físico - e também é claro histórico - qual o sentido da forma arquitetural, posto que originalmente e por definição, esta tinha profundas relações com os dois contextos? No caso das demais artes, onde o lugar não é tão amalgamado à expressão (e a ordem/ linguagem que lhe possibilitam) e o contexto histórico (usos, condições sociais e jeitos

de viver específicos daquele tempo), o restauro talvez pudesse se ater à imagem, mas não na Arquitetura. Nas outras artes plásticas, o objeto é mais auto-referente ou se basta em si mesmo como expressão artística, *a Arquitetura não, ela é sempre contextual*. É claro que não estamos aqui, ao usar o termo “auto-referente”, defendendo nenhuma suposta “imanência” da obra ou a sua fruição independente das condições do sujeito que a frui, mas simplesmente ressaltando a maior e mais profunda ligação da Arquitetura com o lugar e com o contexto social onde - e para ela - se dá, posto que ela não tem a mobilidade das outras artes e incorpora a dimensão do uso, continuando sempre a *propiciar* a vida humana.

É claro, portanto, que a ordem/ linguagem arquitetural é eminentemente outra, a sua “unidade formal” é também eminentemente outra e a sua metodologia de restauração, por extensão, também eminentemente outra<sup>25</sup>. Se cada pincelada do autor é absolutamente original e, portanto, insubstituível, na Arquitetura, até pela questão já colocada de que não é o autor quem trabalha a matéria pessoalmente, esse personalismo não tem sentido. Se cada elemento na composição pictórica tem uma função compositiva na sua ordem própria que, apesar da hierarquia sempre presente na percepção entre os elementos compositivos, não deve ser alterada, a Arquitetura, até pela admissão coletivamente tácita de sua função utilitária aceita uma maior flexibilização do detalhe. Na escultura, por exemplo, podemos conviver perfeitamente bem com o princípio de que o restauro deve terminar onde tem início a hipótese (na arte pode-se não colocar a mão faltante em uma imagem de Santo Antônio, por exemplo), mas na Arquitetura é impossível deixar um espaço sem uma necessária janela (exceto, é claro, em casos especiais). Novamente Gadamer nos lança luzes para essa questão específica:

E isso pode-se afirmar para toda a gama do decorativo, desde a construção das cidades até os detalhes ornamentais. Uma obra arquitetônica deve ser, certamente, a solução de uma tarefa artística e, enquanto tal, deve atrair a admiração maravilhada do observador. Ao

---

<sup>25</sup> “Parece-me hoje que se se deve formular alguma orientação no tema da intervenção, conviria fazê-lo sob essas duas coordenadas. Por um lado, reconhecendo que os problemas de intervenção na arquitetura histórica são, primeiro e fundamentalmente problemas de arquitetura e neste sentido a lição da arquitetura do passado é um diálogo a partir da arquitetura do presente e não a partir de posturas defensivas, preservativas, etc. A segunda lição seria a do positivismo pós-hegeliano: consistiria em entender que o edifício tem uma capacidade de expressão e que os problemas de intervenção na arquitetura histórica não são problemas abstratos nem problemas que possam ser formulados de uma vez por todas, mas que se colocam como problemas concretos sobre estruturas concretas. Talvez por isso, deixar falar o edifício é ainda hoje a primeira atitude responsável e lúcida frente a um problema de restauração.” (SOLÀ-MORALES, conf. GRACIA, 1996, p. 183, 184).

mesmo tempo deve submeter-se a um modo de vida e não pretender ser um fim em si. Ela pretende corresponder a esse modo de vida como adorno, como fundo destinado a criar ambiência, como moldura que integra e mantém. O mesmo vale também para os detalhes ornamentais criados pelo arquiteto, inclusive para ornamento, que não deve atrair a atenção para si mas desaparecer por completo em sua função decorativa de acompanhamento. Mas até o caso extremo do ornamento conserva em si algo da duplicidade da mediação decorativa. É verdade que não deve convidar a que nos demoremos nele, e que, como motivo decorativo, não deve mesmo ser observado; antes, deve ter um efeito de mero acompanhamento. Por isso, em geral, não terá nenhum conteúdo objetivo, e se o tiver, estará tão nivelado pela estilização ou pela repetição que o olhar passará por ele sem se deter. A intenção não é buscar o “reconhecimento” das formas naturais empregadas num ornamento. E se o modelo que se repete for considerado naquilo que é objetivamente, sua repetição irá se converter em penosa monotonia. Mas, por outro lado, não deve atuar de modo uniforme e morto, já que, em sua tarefa de acompanhamento, deve ter um efeito vivaz; até certo ponto, portanto, deve atrair o olhar sobre si. (GADAMER, 2005, p. 223).

É essa especificidade da Arquitetura que lhe permite que a sua ordem seja trabalhada na restauração antes como referência do que como padrão imutável, conforme acontece quando se lida com outras artes plásticas. Seria impensável na escultura completar as partes faltantes da Vitória de Samotrácia ou da Vênus de Milo por “re-criações crítico-criativas” em materiais contemporâneos (aço inoxidável, por exemplo), ao passo que isso é prática relativamente comum na Arquitetura (embora nem por isso passível de críticas). A crítica contemporânea do restauro já reconhece essas particularidades da Arquitetura quanto à questão da re-integração da imagem e Carbonara<sup>26</sup> se manifesta a respeito de pelo menos três delas: a obra existe em um lugar; a obra arquitetônica é pensada (ou desenhada) e depois construída (a mão do artista não a toca diretamente como na pintura); dada à natureza geométrica da Arquitetura, ela encerra uma “metalógica” da imagem que facilita a intuição e a reconstituição daquilo que se perdeu. É por isso que anteriormente lembramos que o entendimento competente da ordem arquitetural dá embasamento teórico crítico ao restaurador e orienta a sua ação, mas não é objetivo final a perseguir, mesmo porque o contexto (físico e social) é outro.

---

<sup>26</sup> “Três são de fato os aspectos distintivos: a) a obra arquitetônica está ligada indissolivelmente ao seu espaço ambiente, com o qual a espacialidade própria do monumento coexiste; em consequência a inalienabilidade do monumento, ‘como exterior’ do sítio no qual ele se realizou e toda a problemática ligada à conservação e ao restauro dos sítios monumentais ou naturais que tem sofrido alterações, além daquela relativa ao restauro do monumento em si (Brandi); b) a arquitetura, em maior ou menor grau, de acordo com diversas situações e civilizações, se apresenta primeiramente como obra desenhada e depois executada, ou pelo menos, primeiro concebida mentalmente nos seus traços essenciais e depois materialmente realizada; nesta realização não se apresenta quase nunca a mão do artista, como acontece na pintura, onde cada toque ou camada e também cada mudança de idéia tem uma ‘absoluta autenticidade’ (Argan e Barbacci); c) aquilo que na imagem lacunosa se apresenta como ‘legítima’ secreção, portanto como guia autêntica da integração, é, pelo menos em certos aspectos de conjunto frequentemente mais significativa de visadas mais aproximadas, muito mais em arquitetura que, por exemplo, na pintura. Ritmo, interação, proporção, bem nítidos valores geométricos, geralmente acentuam

Lembramos que também anteriormente dizíamos que as alterações podem ser de *negação* da articulação original do espaço ou de sua *afirmação* quando se reforça a ordem que se nos apresenta no momento de sua intervenção e que essas últimas costumam ser mais respeitosas à pré-existência e mais reveladoras do diálogo temporal. Exemplo muito claro disso é aquele trazido por Odete Dourado na restauração da Casa dos Bicos, em Lisboa, onde uma extensa pesquisa documental e prospectiva acabou por resultar em uma restauração supostamente “científica”, mas formalmente e historicamente aberrante.



FIGURA 7.18: A reconstrução “científica” da Casa dos Bicos tem todo um aparato de pesquisa, mas chega a uma conclusão esquisita: não é o edifício antigo, nem é um edifício moderno: Casa dos Bicos, Lisboa (Fonte: Internet)

A questão da alteração, é claro, está presente na discussão teórica de qualquer procedimento restaurativo sobre diferentes tipos de objeto e Viñas nos lembra que, embora o grau de degradação e estado de risco dependa, é claro, de diferentes juízos, “a alteração mais importante é a que afeta a capacidade simbólica ou comunicativa do objeto, modificando-a de forma intelectual ou esteticamente desagradável. Poderia falar-se de *deterioração simbólica* ou de *alteração significativa*.” (VIÑAS, 2003, p. 76). No caso da Arquitetura, lembramos, o seu significado não está apenas na forma, mas na sua presença e na sua referência urbana, na sua efetiva participação na vida da cidade e daí serem também estes elementos importantes para se considerar na avaliação de seu “estado de risco”. Recuperar a forma e deixá-lo à margem, não é boa prática quando se trabalha o restauro em Arquitetura<sup>27</sup>.

na arquitetura aquela ‘metalógica’ espacial da imagem que facilita a intuição e a reconstrução dos nexos perdidos.” ( CARBONARA, 1976, p. 152).

<sup>27</sup> “Isto ocorre porque, de fato, o que fundamentalmente se restaura quando se restaura um bem não é o bem em si, mas seu valor simbólico, sua capacidade de funcionar como símbolo e esta capacidade depende essencialmente de seus traços perceptíveis.” (VIÑAS, 2003, p. 80).

Referimos-nos anteriormente que , a par com o uso, o outro grande problema do restauro em Arquitetura é o dos acréscimos ao longo do tempo, os quais superpõem ordens arquiteturais diferentes. Ora, do ponto de vista da imagem, se aplicando apenas os conceitos de “unidade formal”, essa seria uma tarefa insolúvel mesmo para Brandi que tentou resolvê-la, mas sem muita convicção, até mesmo com certa resignação por, nesses casos, ter que reverter a prioridade entre instância estética e histórica. Tais problemas decorrem exatamente do fato de não se reconhecer a peculiaridade da Arquitetura e de sua presença na vida cotidiana<sup>28</sup>.

#### 2.4. A QUESTÃO DO LUGAR NO RESTAURO ARQUITETÔNICO

Ao abordarmos a questão do lugar em Arquitetura e no restauro, podemos fazê-lo sob diversos (e necessários) ângulos. Em primeiro lugar, considerando a principal distinção brandiana da Arquitetura, esta *se dá* em um lugar. Em segundo lugar, do ponto de vista existencial, ela *institui* um lugar. E, finalmente, fenomenologicamente, com a mudança dos tempos e dos fruidores, esse lugar é sempre *outro*.

Quanto à primeira acepção, temos um contexto físico-espacial e um contexto sócio-cultural que se intercambiam e se amalgamam para gerar *aquela* expressão arquitetural. É porque o sol se põe em tal lugar e porque a melhor vista está nesta ou naquela direção ou porque a topografia é dessa ou daquela maneira, plana ou íngreme, ou ainda porque certos eixos visuais devem ser privilegiados que a forma arquitetural se faz *daquela* maneira específica. É porque a cultura da época privilegia esse ou aquele símbolo e a sociedade admite essa ou aquela disposição de cômodos e seqüência de espaços que a Arquitetura se conforma *daquela* maneira.

---

<sup>28</sup> A esse respeito, Viñas cita o caso da Catedral de Valência: “A catedral de Valencia, por exemplo, foi construída em sua maior parte em estilo gótico mediterrâneo e objeto de uma profunda e esplêndida reforma em estilo neoclássico. Nos anos 70 do século XX, se decidiu sua Restauração (um primeiro ato de gosto, porque esta decisão implicava na não-Restauração de outros edifícios e objetos). A restauração trouxe um dilema: se se poderia conservar o interior neoclássico ou tentar recuperar o gótico original. Na história de Valencia, todavia, o século XV representou um momento de esplendor, e na década de 1970 o gótico era considerado como uma espécie de ‘estilo nacional’ que simbolizava um brilhante passado, pelo que finalmente se optou por eliminar o interior neo-clássico. Os rebocos, os dourados, as pinturas, os pilares foram removidos (essa decisão foi um segundo ato de gosto) até alcançar o núcleo de pedra gótico, um núcleo cujo estado era pouco apresentável e que teve que ser adaptado a sua nova condição, conferindo-lhe uns acabamentos personalizados que foram eleitos entre vários possíveis para produzir um resultado final concreto (um terceiro ato de gosto).” (VIÑAS, 2003, p. 96-97).

Quanto á segunda acepção, temos que a *instituição* se dá de três maneiras, uma fundante, outra referencial e uma terceira, ainda, constitutiva. O lugar é *fundante* quando ele abriga os pontos levantados por Norberg-Schulz, quando ela *acolhe, admite e propicia*, quando ele participa significativamente do cotidiano e da vida do homem. O lugar é *referencial* quando ele gera *identidade e orientação*, quando ele se apresenta como marco a partir do qual o homem possa se reconhecer geográfica e historicamente, convergindo, neste particular, para o *modo* patrimônio. E, finalmente, o lugar é *constitutivo* quando ele compõe a paisagem urbana e influencia o desenvolvimento local (ou urbano), conforme identificado por Aldo Rossi.

Quanto à terceira acepção, temos a ação do tempo e da transformação as quais não apenas alteram o contexto físico-espacial e o contexto sócio-cultural, mas também a maneira como o lugar instituído se dá, ou seja, como apesar de outro, este conservaria seu potencial de instituir (ou de *revelar a verdade* ou ainda de *se fazer presente*, se quisermos aproveitar alguns destes conceitos desenvolvidos na tese). Um restauro que se procure abrangente, portanto, deve estar atento a todas essas dimensões do lugar, sob pena de ser parcial e por sua vez, um restauro que se preocupe em ser abrangente desta maneira deve reconhecer a sua incapacidade de trabalhar todas essas dimensões de uma forma neutra ou, paradoxalmente, total. Ao se intervir no lugar, até mesmo porque o tempo já se ocupou disto largamente, realizamos escolhas e definimos prioridades, re-instituímos o lugar. Trata-se portanto, antes, de decisões éticas e compromissadas, menos que decisões científicas ou esteticizantes.

]

### **3. Novas significações (dimensão imaterial)**

A investigação precedente nos mostra que, no caso da Arquitetura, o significado não tem a ver necessária e completamente com a integridade da forma, dado o seu caráter de lugar, a pressão dos novos usos e a sua ordem/ linguagem correspondentes. Não é tanto a imagem que conta, mas a marca que ela institui ao lugar e a capacidade de transformação de sua ordem/ linguagem para corresponder aos novos usos, aqui

entendidos de forma ampla, como *usos significativos*, conforme nos mostra a relação da comunidade de Salvador com a Igreja Senhor do Bonfim, mais adiante.

Jokilhto (JOKILEHTO, 2006) estabelece uma distinção entre o que é material, como sendo estático, e o imaterial, como sendo o que está sempre em transformação. A Arquitetura, como resposta às necessidades da vida cotidiana e à expressão da cultura e por tudo o que vimos até aqui, incorpora também na sua própria carne essas transformações. Diferentemente de uma pintura ou de uma escultura que consegue manter as pressões por transformações do tempo *externas* a elas (exceto, é claro, o desgaste do próprio tempo), a Arquitetura *internaliza* as transformações contextuais (físico-espaciais e sócio-culturais). Estamos fazendo nessa afirmação, é claro, um recorte quanto a essas pressões. Não nos referimos aqui às diferentes correntes de restauração que produziriam resultados diferentes no restauro da mesma obra. Nesse ponto estamos nos referindo apenas às pressões “intencionadas”, ou seja, aquelas que surgem não pela necessidade do restauro, mas da *adaptação* da obra aos novos tempos, o que não acontece na pintura ou na escultura. Nestas, quando se quer “aproveitar” o potencial icônico delas aos novos tempos, normalmente isso se faz sobre a *reprodução* e *divulgação* de sua imagem, não sobre ela própria, como é o caso do uso da figura da Mona Lisa para vender certos produtos, o que várias vezes acontece. Na Arquitetura, as dimensões material e imaterial se misturam na *própria obra* e a sua re-significação não acontece apenas no olhar ou no momento do restauro, mas na sua própria existência física. Com isto, há que se reconhecer que o patrimônio arquitetônico está sempre em constante transformação independentemente de estar ou não em processo de restauração e sua preservação está sujeita aos valores de diferentes culturas e diferentes gerações.

É por isso que a crítica contemporânea do restauro incorpora cada vez mais a questão cultural a par da história e da arte<sup>29</sup>, reconhecendo que “o restauro é um modo, talvez hoje o mais idôneo, de interpretação e construção da história através das lições dos seus remanescentes significativos: uma história, uma arte, uma civilização não pré-concebida e rígida segundo esquemas conceituais apriorísticos.” (LA REGINA, 1984, p. 22). Ao incorporar a vertente cultural, a dimensão imaterial relativa ao significado da obra

---

<sup>29</sup> “A moderna exigência de uma nova metodologia do restauro arquitetônico constitui por si mesma sintoma de falta de segurança, de ordem, de clareza, e deve interpretar-se como reflexo especular da crise na qual se debate, não de hoje, as disciplinas historiográficas e estéticas.” (LA REGINA, 1984, p. 21).

irrompe com força e não se desvincula da totalidade da realidade em que está imersa, seja ela econômica, social ou científica. As “cartas” mais recentes falam sempre de “patrimônio imaterial” e de “conservação integrada” exatamente porque não há como desvinculá-las do processo de restauro. De fato, o valor de uso social está ligado ontologicamente ao fenômeno da Arquitetura, não podendo dele ser apartado<sup>30</sup> e, à medida que o patrimônio se oficializa como bem coletivo, esse *modo* da manifestação arquitetural ganha significados adicionais.

A forma de ver o patrimônio pela ótica da cultura associada às novas abordagens da *Nova História* e da *História Cultural* e às indagações e novas mídias trazidas pela arte contemporânea nos ajudam a também dissociar as formas históricas das imagens congeladas em direção à busca de seus significados, modificando, inclusive, os métodos históricos e artísticos utilizados. Por exemplo,

A importância da análise histórica para a conservação dos monumentos e do patrimônio edílico e urbano antigo, vem sublinhada por Boscarino, o qual considera indispensável uma historiografia que não privilegie aquilo que se vê, mas o processo estrutural que fatalmente se deduz naquele processo construtivo, naquele do uso das modificações do tempo. (LA REGINA, 1984, p. 145).<sup>31</sup>

No Capítulo 2 constituímos a idéia de uma *transposição de contextos*, onde esperávamos construir a ponte para a “*integração pétrea do antes e do agora*” que, segundo Gadamer, a Arquitetura deve estabelecer, posto que nem o mundo físico e nem a realidade sócio-cultural que ensejaram o bem patrimonial a existir daquela maneira existem mais. Na Arquitetura, a “conservação museológica” de amostragem e exibição não funciona, pois isto equivaleria a fazer com que morresse aquilo que está vivo<sup>32</sup>. Uma preservação que privilegiasse sobre tudo a imagem e a matéria, ou seja, a dimensão material, poderia ter antes o efeito de retirar o bem da continuidade do tempo e, portanto, da vida. O equilíbrio entre as dimensões material e imaterial no processo de

---

<sup>30</sup> “Atualizando a função originária do bem cultural rendendo-se mais a exigência do presente e integrando-a a vida moderna, a conservação transforma a utilidade originária em uma nova utilidade que tende a fruição coletiva. Vale dizer que o valor originário do bem (isto é seu valor de mercado ou de troca) se transforma diante disso em um novo valor que é o *valor de uso social*, o qual difere do valor original de mercado de uma quantidade que representa a mais valia; e porque isso é obtido através de uma ação pública de conservação pode chamar-se *mais valia social*.” (LA REGINA, 1984, p. 141).

<sup>31</sup> Acho importante registrar um comentário de Odete Dourado quanto a esse ponto específico em que ela diz serem possíveis inúmeros “processos estruturais”, todos eles “verdadeiros”...



“restauro” da Arquitetura é, portanto, de importância basilar, pois, ao se supervalorizar a matéria/ imagem e tentar aproximá-la da nossa vida cotidiana pode-se estar aproximando da mesma estratégia de exposição de peças em um ambiente museográfico, onde se pretende que as peças expostas se apresentem de maneira palatável ao nosso gosto e entendimento contemporâneos<sup>33</sup>. Não é essa a “atualização” que se aplica ao bem arquitetônico e não é assim que se dá sua presentificação. Atualizar não é fazer algo antigo “palatável” ao nosso gosto contemporâneo, mas significa antes inserir na continuidade significativa da vida<sup>34</sup>, considerá-la como *cura* no sentido heideggeriano. A primeira atitude, a de “adaptar o antigo ao gosto atual” ou “manter o ar antigo”, retira o bem da vida para reinseri-lo artificializado; a segunda atitude, a de mantê-lo no contínuo do cotidiano, inclui o bem. A primeira atitude reforça o “estranho” no esforço de torná-lo palatável e de aproximar, mas mantém a distinção, a separação; a segunda atitude integra mais o bem ao movimento cotidiano e, portanto, aproxima sem ser pelo contraste, mas pela naturalidade da inserção. Afinal, “não podemos tornar presente o que não é mais, pela simples vontade de rememoração. A atualização do que foi permanece acidental como a visão da morte.” (JEUDY, 2005, p. 51). O “atualizar” ao qual nos referimos na sua relação com a Arquitetura não é, portanto, *transpor* o tempo no sentido de “reviver” um contexto perdido ou passado, mas *integrar* ao tempo, no sentido de que seus significados acompanhem a sua passagem<sup>35</sup>. A “atualização” programada, representada na Arquitetura pela preservação que congela a imagem equivale a estabelecer previamente o que deve ser transmitido às futuras gerações e retirar dos bens o seu poder de interação significativa com a vida e as sociedades a que servem.

---

<sup>32</sup> “[...] as atuais sociedades desenvolvidas *museologizam* a arte da arquitetura, enquanto a cultura contemporânea vem se negando a produzi-la.” (GRACIA, 1996, p. 185). Assim há uma preocupação em manter apenas o valor cenográfico dos centros históricos.

<sup>33</sup> A esse respeito, JEUDY estabelece o conceito de “congruência da imagem” como sendo aquela resultante das nossas expectativas e, por extensão, “diz-se de uma imagem incongruente que ela parece não estar em seu lugar, segundo a ordem presumida por nossas representações” (JEUDY, 2005, p. 52).

<sup>34</sup> “Atualizar o que pertence ao passado não seria mais do que uma maneira de tornar presente, na aparência, o que não está mais. [...] Atualizar significa primeiro subtrair a temporalidade habitualmente atribuída ao passado, para torná-lo atemporal e conferir-lhe ao mesmo tempo um ‘poder de contemporaneidade’.” (JEUDY, 2005, p. 51).

<sup>35</sup> “Atualizar é conferir uma função temporal ao que ‘está fora do tempo’. Tomada como uma finalidade determinante da museografia, a atualização é uma maneira de compensar o intemporal. Ora, o tempo é inatual. É transformado em atual pelo efeito desejado de uma simultaneidade temporal produzida pela miragem de uma equivalência representativa entre o passado e o presente, na futuração da transmissão. Essa gestão antecipada do tempo, desenvolvida pelo tratamento patrimonial do porvir das culturas, anula toda possibilidade de acidente da transmissão. *Antecipar o que deve ser transmitido é governar o processo de atualização suprimindo o poder do inatual.*” (JEUDY, 2005, p. 54, grifos nossos).

Conservar já não é uma maneira de pôr fim a algo que ainda está vivo? Isso pode perfeitamente ser visto em cidades onde a reconstrução ‘museográfica’ de um bairro é a assinatura de sua condenação à morte. O que mostra a vida de um bairro antigo é a sua indeterminação, o jogo das tensões que o percorrem no ritmo de um perpétuo reajustamento vivido do espaço. A conservação patrimonial petrifica o bairro, paralisa-o em uma imagem inalterável. (JEUDY, 2005, p. 70).

É quando o patrimônio se liga com a vida e consegue realizar essa presença no cotidiano que ele mais se conserva. É essa a lição que tiramos daqueles patrimônios que mais se conservaram com a passagem dos tempos como os casos das cidades de Paris e Barcelona ou de edificações que souberam co-existir com o tempo como a Igreja de Senhor do Bonfim, em Salvador, conforme nos mostra o trabalho de Mariely Santana.

---

#### PARALELO 7.1:

Mariely Santana, em sua dissertação de mestrado “*Alma e festa de uma cidade: devoção e construção da Colina do Bonfim*”, faz uma profunda análise das transformações urbanas e edículas ocorridas ao longo do tempo junto à Igreja de Senhor do Bonfim, em Salvador. Ela parte exatamente do entendimento de que os bens culturais que nos chegam como herança são “construídos”, “criados”, “apropriados” e que a permanência do patrimônio é resultado das ações e interpretações dos diferentes grupos humanos que partem sempre do presente em direção ao passado. Para ela, a instituição jurídica do tombamento, embora aspire à preservação do patrimônio, entende o patrimônio antes como coisa “congelada” do que viva, pois traz consigo a “[...] idéia de imutabilidade, contrapondo-se à noção de mudança ou transformação e centrando mais atenção no objeto e nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo desconsiderando [...] de modo complementar os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos” (SANTANA, 2003, p. 24).

Para compreender essa assertiva de forma concreta, a autora faz uma revisão histórico-documental das diversas formas físicas pelas quais passou a Igreja e seu entorno, relacionando-as com diferentes momentos históricos da cidade de Salvador, identificando “passo a passo o processo vivo e dinâmico de construção e modificação dos diferentes suportes materiais necessários para ancorar a devoção e a festa” (SANTANA, 2003, p. 202).

O culto ao Senhor do Bonfim se iniciou a partir de uma imagem trazida de Portugal pelo Capitão Theodoro Rodrigues de Faria, em 1742, pela graça alcançada de ter aportado com segurança na Baía de Todos os Santos, após dificuldades no mar. Inicialmente a imagem foi instalada na Igreja de Nossa Senhora da Penha, em Itapagipe e seu culto se estendia a brancos, negros, ricos e pobres. Com o desenvolvimento urbano paralelo ao desenvolvimento da fé católica, crescia a devoção e a peregrinação ao Senhor do Bonfim. Assim tornou-se imperiosa a transferência do altar do Senhor do Bonfim para uma “sede” própria, mais ampla e mais adequada ao aumento dos fiéis, a qual foi construída por volta de 1750. A capela inicial era formada por nave única, com porta central ladeada por duas janelas de verga reta e pé-direito muito baixo, ladeada pela sacristia, a qual também abrigava os “ex-votos”. É claro que o novo templo reforçou a fé e as romarias à Colina do Bonfim, onde ele se situava. Em função disso, logo foram também construídos os alojamentos para os romeiros. Não havia, nesse momento, nenhum agenciamento paisagístico do entorno, restringindo-se o conjunto à capela, aos alojamentos de romeiros e a um primitivo cruzeiro que posteriormente foi substituído. O acesso à igreja era realizado pela Ladeira do Bonfim (posteriormente, no século XVIII ainda, por mais outras duas ladeiras) que ao mesmo tempo fazia alcançar a posição “superior” do templo (avistado desde a entrada da baía, por mar) e realizava a simbologia do “esforço e superação” tão presente na crença católica. Os novos caminhos, ladeiras e acessos foram facilitando o acesso dos romeiros à medida que ficavam prontos. Com o aumento da fé, cresciam também as doações e as duas torres da Igreja finalmente ficaram prontas em 1772, o que acabou por ensejar a ligação da sacristia e da Sala de Milagres e a construção das naves laterais. Os festejos que aí se realizavam, após algumas mudanças de datas, passaram a aproximar-se do período natalino, o que acabou por ensejar ainda mais festas maiores e mais participativas, as quais se realizavam ou no interior da igreja ou no interior das casas próximas. A cada ano, no entanto, os festejos incorporavam alguma novidade as quais eram também acompanhadas por melhorias físicas, seja nos acessos, seja nas condições

do entorno (ancoradouro, por exemplo). Aumentava a presença não só do povo pobre, mas também dos mais abastados que acorriam ao local em suas carruagens. O largo em frente à igreja começa a ser apropriado, inicialmente através da exibição de um coral que se apresentava nas escadarias da igreja (início do século XIX), o que acabou levando a outras formas de festejo, como a dança. A referência religiosa do local era tamanha que outros ritos e festas foram se incorporando, cada vez estimulando mais a apropriação do adro, das ladeiras (através das procissões) e novas referências simbólicas, como a construção do Mastro de São Gonçalo. Ainda no Século XIX, com a mudança dos ritos, mudaram com eles a capela, o espaço externo e a forma das festas. Pelo temor dos brancos com relação ao ajuntamento dos negros, foram feitas várias restrições a agrupamentos maiores, mas elas não se opuseram à profunda identificação, pelos negros, do Senhor do Bonfim com Oxalá, ainda ajudada pelas características físico-espaciais locais que remetiam ao lugar próprio para se colocar as oferendas à sua divindade própria, também um monte. Assim, a Colina do Senhor do Bonfim passou a ser também o local de oferendas dos negros a Oxalá, além do lugar dos ex-votos dos brancos.

A capela também foi modernizada, passando por grandes transformações nos primeiros vinte anos do século XIX (janelas laterais e porta frontal, aumento do pé-direito da nave, azulejamento da parte superior da igreja e das torres, dentre outras). É também do ano de 1807 a construção do adro da igreja e de sua escadaria. Com o aumento da frequência à igreja, não tardaram também a aparecer as “feiras” no seu entorno, a partir de 1811. A decoração do interior da igreja também se adaptava aos novos tempos, sendo “neo-classicizada” nos meados do século XIX, o que a fazia, segundo o gosto de então, “mais formosa”. É desse período, também, o início da festa da lavagem da Igreja, rito que permanece até os nossos dias. Com o aumento das festas, aumentava também o número de romeiros que estendiam suas redes no alpendre da igreja, o que acabou ocasionando o seu fechamento e a sua incorporação ao “espaço religioso”. “Esta foi, sem dúvida, a obra que mais alterações trouxe à capela e às festas, transformando a arquitetura do templo e, principalmente, modificando a relação da festa - que ocorria na área externa - com o edifício religioso. Iniciou-se a desvinculação entre interior e exterior, e o espaço sagrado foi fechado”. (SANTANA, 2003, p. 129).

Esse fechamento causou modificações em série, desde a altura dos alpendres ao alteamento do ponto do telhado, o que por consequência, acabou por fazer necessária também uma nova harmonia para o edifício, ensejando uma série de alterações espaciais e nas portas, janelas e decoração. Essas modificações do início do século XIX acabaram por distanciar os romeiros do templo: um novo templo, mais bonito, com nova Arquitetura e novos elementos decorativos (inclusive pinturas), mas mais afastado do povo e com novos espaços para a elite. O território da festa e das celebrações, no entanto, se ampliava para o entorno da igreja e, junto com as inovações tecnológicas (inclusive meios de transporte), mudava o cenário urbano em torno e a imagem do Senhor do Bonfim começa também a sair do templo para atender “solicitações” religiosas diversas. Na segunda metade do século XIX, com as obras concluídas, a Igreja já era uma das mais bonitas da cidade. A lavagem da escadaria continuava a atrair cada vez mais gente, se estendendo até para a porção marítima adjacente e, principalmente, para a Colina. A partir de 1860, preocupada com a “paganização” das festividades, inicia-se um processo de “limpeza” e embelezamento do largo (planificação, pavimentação, gradeamento, instalação de um chafariz, o qual por sua vez facilitou o abastecimento de água da população mais carente). Esse “embelezamento” expulsou romeiros e barracas de feira que foram buscar novos lugares nos arredores, o que acabou também por fazer necessária a instalação de um coreto no espaço externo para os festejos. Por esse tempo, também o entorno sofria mudanças, com a demolição e reconstrução de sobrados e até mesmo de um pequeno teatro junto à estação de bondes. Com a abolição da escravatura, acirrou-se a tensão entre as elites e os negros, o que acabou por culminar com o cancelamento da festa de lavagem da escadaria. No início do século XX, novas melhorias foram realizadas, com a ampliação do largo da igreja e com melhorias e cercamento da ladeira de acesso na colina, tornando-as ainda mais “higiênicas”. 1923 marca a retomada da importância do culto ao senhor do Bonfim, a afirmação da presença popular no seu culto e a retomada do uso popular e festivo da Colina. Em 1930, são realizadas obras nas balaustradas e de re-pavimentação de acessos, bem como outras melhorias urbanas associadas aos novos ares religiosos e ufanismo identitário nacional. Apesar das várias disputas religiosas, raciais e sociais que ocorreram ainda nessa primeira metade do século XX, a Igreja continuava sendo palco de manifestações e visitas e se prestando a vários tipos de manifestações, tendo sido finalmente tombada, a partir da criação do IPHAN, em 1937, o qual passa a tutelar suas alterações..

A história da Igreja do Senhor do Bonfim marca profundamente as relações entre significado e alterações físico-espaciais, mostrando a sua indelével associação e necessária reciprocidade.

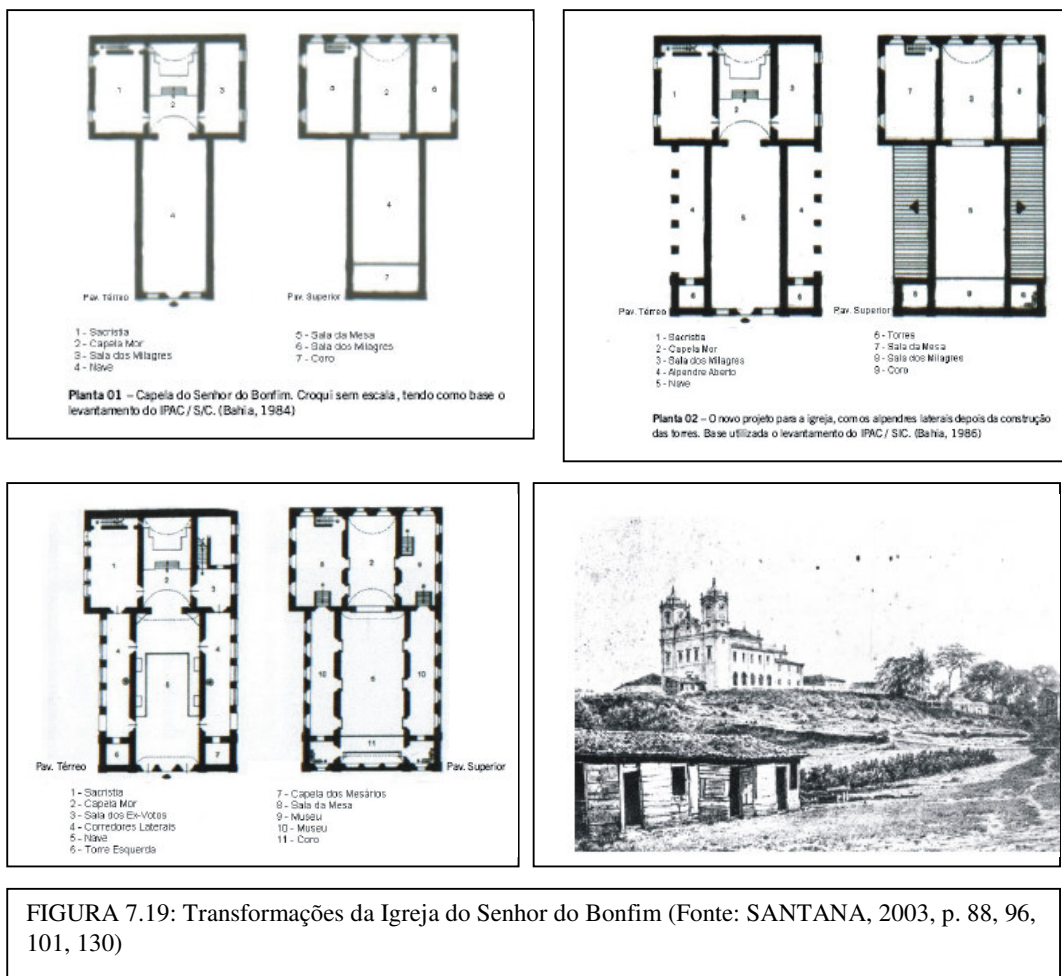


FIGURA 7.19: Transformações da Igreja do Senhor do Bonfim (Fonte: SANTANA, 2003, p. 88, 96, 101, 130)

A dissertação de Mariely nos mostra, em um exemplo contundente que a *transformação* do bem cultural (e da “arena” em que se dão essas transformações), sempre o atualizando (no sentido de torná-lo presente e não de “vitrine”) foi a grande responsável pela continuidade da identidade e da proximidade com o povo. Nesse sentido, o que permanece ao longo do tempo é o bem, a despeito de suas alterações e das diferenças no seu significado, ou, como dissemos anteriormente, à manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados. A continuidade do bem arquitetônico, neste caso – e nossa tese é a de que isto seja uma constante – está ligada ao lugar, ao uso e, é claro, também às possibilidades instituídas pela matéria e aos símbolos evocados pela forma, mas não necessariamente na imutabilidade da imagem como prioridade.

Ao reconhecemos a importância da *transformação* como elemento de preservação, nos remetemos à questão da *gestão da transformação*, para com que ela aconteça em sintonia e respeitosamente à pré-existência e não esvazie nem rompa a continuidade de seus significados<sup>36</sup>.

Os objetos arquitetônicos, os dados e os fatos da atividade de pesquisa, não são auto-significantes, auto-suficientes e completos em si mesmos, mas vêm selecionados pesquisados e restaurados por um escopo bem preciso. O restauro é portanto um *fazer*, uma atividade que consiste na transformação controlada de uma situação indeterminada (do ponto de vista estático, funcional, etc.) em uma outra determinação unificada. Não é “um retorno”, uma “recuperação”, um “*ripristino*”: depois do restauro o que se apresenta ao observador é um novo objeto, que se reporta ao precedente segundo operações que têm entre si uma correspondência funcional recíproca: operação de pesquisa histórica, arquivística, diagnóstica, urbanística, legislativa, estática, etc. (LA REGINA, 1984, p. 183).

Neste ponto específico, mesmo a teoria hiper-conservadora de Bardeschi se aproxima. Para ele, o importante é a conservação da identidade que o bem traz consigo e, mesmo face à redução de significado que um novo uso possa trazer (como, por exemplo, a transformação radical de uso de um convento antigo), permanece a “aura” do bem, representada pelo seu significado histórico que se incorpora ao novo uso<sup>37</sup>.

Para Bardeschi, a conciliação entre permanência e mutação estaria “através da cumplicidade, digamos assim, dos valores de uso – os modos da inovação com os limites da permanência.” (BARDESCHI, 2000, p. 177). Assim, posto a transformação ser desejável para a continuidade da vida do próprio bem, seus limites não são alcançados objetivamente e são impossíveis de serem normatizados. Assim, circularmente retornamos ao ponto de partida sobre a questão dos fundamentos dessa gestão da transformação. A nosso ver, e por tudo que dissemos até agora, esses fundamentos são antes filosóficos que “científicos”<sup>38</sup>, devem ser amparados por uma

<sup>36</sup> Com relação à ação de Alberti sobre o Templo Malatestiano em Rímimi, Sola-Morales procura exemplificar a questão da *continuidade* do bem, apesar das transformações: “[...] o refinamento desta intervenção consiste em superpor com toda a sua contundência e rigor o novo modelo ao edifício existente, modificando-lhe sem dúvida, mudando-lhe o sentido, mas sem aniquilá-lo, sem negá-lo de todo” (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 20).

<sup>37</sup> Nesse caso, Bardeschi entende que o significado estaria na matéria e que, na dialética entre permanência e mutação, seria importante a conservação para dar lastro à qualidade do novo. (BARDESCHI, 2000, p. 271).

<sup>38</sup> “Quando há uma *techne*, é preciso que a aprendamos, e com isso saberemos também eleger os meios idôneos. O saber ético, ao contrário, requer sempre, ineludivelmente, essa deliberação interior. Ainda que se pense esse saber em um estado de perfeição ideal, esta seria a perfeição dessa deliberação consigo mesmo (*euboulia*) e não um saber do tipo técnico.” (GADAMER, 2004, p. 422).

*base ética sólida e na identificação daquilo que deve permanecer estável dentro da mutação.*

A ética das intervenções é tema de bastante complexidade, o qual, apesar de não ter sido o foco de nossas reflexões, aparece várias vezes nessa tese, sob diferentes formas de manifestação, como “verdade”, “autenticidade”, “respeito”. Entendemos que a ética também não se apresenta sob uma forma única, mas apresenta variações com as diferentes culturas ou os diferentes pactos sociais. Na sua base estão o saber técnico disponibilizado para a busca de pactos sociais com relação ao patrimônio, na capacidade de inserção cognitiva da técnica e do técnico numa perspectiva mental mais ampla que não a sua própria e nem a do próprio objeto e na capacidade crítica de discernimento sobre as pressões que motivam as transformações. Ao discutir o tema da ética na perspectiva da hermenêutica, Gadamer (GADAMER, 2003, Capítulo 4) nos relembra alguns pontos de relevância para esse debate:

- O problema hermenêutico é de que a apreensão da mensagem é sempre diferente apesar da tradição ser a mesma (o que aponta para a impossibilidade de uma solução pré-fixada, no caso do patrimônio);
- A consciência ética se contrapõe a um idealismo genérico para se concentrar no caso particular, em correlação com o sentido mais geral;
- Conhecer a si próprio é um pressuposto ético que facilita a relativização do problema;
- O método é definido em função do objeto;
- Não existem ações “justas” em si, mas relativamente à situação ética em que nos encontramos;
- O saber ético condiciona o saber técnico à deliberação e à reflexão e, portanto, o saber geral é condicionado pelo caso particular.

Assim, também a hermenêutica de Gadamer valida a ação do indivíduo com relação às regras gerais. A consciência ética se contrapõe a um idealismo genérico para se concentrar no caso particular em correlação com o sentido mais geral. Assim, não existem ações “justas” em si, mas relativamente à situação ética em que nos encontramos e justifica esse pensamento a partir da hermenêutica do direito:

[...] quando se atenua o rigor da lei não se está “renunciando” a ela; ao contrário, sem essa atenuação não haveria justiça: uma lei é sempre genérica e não pode conter toda a complexidade concreta de um caso particular. (GADAMER, 2003, p. 53).

Assim, o saber ético condiciona o saber técnico à deliberação e reflexão e o saber geral é, portanto, condicionado pelo caso particular.

Para Gadamer, portanto, a compreensão hermenêutica é o saber ético que antecede a simples aplicação do conhecimento. Não há como “isolar” o problema de seus envolventes culturais, sociais, políticos, econômicos, etc. – portanto *contextuais* – e nem em uma redoma exclusiva de uma cartilha de procedimentos técnicos.

Na esfera do restauro, a ação do restaurador é sempre hermenêutica, embora muitas vezes o profissional não se dê conta disto.

Desde uma perspectiva divergente, Solà-Morales defende a intervenção como uma exegese arquitetônica, uma interpretação única, pessoal, que resulta da fusão entre *texto e leitor*, da mesma forma que entre passado e presente. A intervenção se distancia assim da ortodoxia de “restaurar” um significado original e unívoco, para aproximar-se do livre jogo de uma leitura singular, irrepitível; tão eloqüente sobre o momento atual como sobre o passado. Nas palavras Solà-Morales, a intervenção é uma operação estética, “a proposta imaginativa arbitrária e livre pela qual se consegue não somente reconhecer as estruturas do material histórico existente, como também utilizá-las como uma pauta analógica do novo artefato edificado” (COSTA, Xavier in SOLÀ-MORALES, 2006, p. 9).

#### **4. Bases para um Restauro Arquitetônico**

É essa perspectiva da hermenêutica de base fenomenológica que nos permite vislumbrar algumas estratégias no trato com o patrimônio arquitetural. Em primeiro lugar, temos que entender que, como vimos anteriormente, não há intervenção neutra, nem apenas na imagem e na matéria. Na realidade, o restauro em Arquitetura atinge também a sua dimensão imaterial, sendo, portanto, uma intervenção e não apenas uma reparação ou uma recomposição, na maioria absoluta de seus casos. Em segundo, quanto à gestão da permanência e da mudança, da transformação, sob o ponto de vista da preservação, podemos falar em uma sustentabilidade cultural. Em terceiro lugar – até porque é uma intervenção, o que de *per si* pressupõe uma intenção, o restauro, a partir da plataforma

hermenêutica, é um *pro-jeto lançado* e, sob o ponto de vista da Arquitetura, um problema arquitetônico<sup>39</sup>.

Para concluir este capítulo, passemos a examinar esses três pontos restauro e intervenção, permanência e mudança, restauro como problema arquitetônico.

#### 4.1. RESTAURO COMO INTERVENÇÃO

Conforme vimos anteriormente, nos nosso entendimento só há uma aplicação direta dos princípios brandianos (e de várias outras correntes que igualam a Arquitetura às outras artes visuais), quando o que se restaura no edifício são só os seus elementos murários, sem alteração nenhuma nas outras dimensões da Arquitetura e com a permanência de mesmo uso ou função. Afora isso, temos um processo de *intervenção* que resulta em uma transformação do bem, a qual soe ocorrer talvez na grande maioria dos casos e que passaremos a chamar de *Restauro Arquitetônico*.

Solà-Morales coloca bem esta modalidade de intervenção, inclusive entendendo-a como problema hermenêutico, conforme estamos procurando demonstrar. Ele parte do pressuposto de que podemos identificar duas acepções para o termo “intervenção”. Uma primeira entende que qualquer operação de restauro é na realidade uma intervenção, mesmo que não se tenha essa intenção por parte do restaurador. Uma segunda acepção seria a de que a intervenção seria, de fato, deliberada, consciente e intencional. Mas à parte as diferenças de compreensão do termo,

Na realidade, todo o problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, porque as possíveis formas de intervenção que se coloca são sempre formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção acontece tanto para conseguir que o edifício volte a dizer algo quanto para que o diga de uma determinada forma. Segundo a forma com que a intervenção se

---

<sup>39</sup> “Não podem, portanto, estabelecer-se proporções fixas do espaço como arquitetonicamente justas. Na arquitetura, as dimensões influem antes de mais nada sobre o valor espacial, mas também influem nele centenas de outras considerações. Influi nele a luz e a posição das sombras: a fonte de luz atrai a vista, criando a sugestão de um seu próprio movimento independente. Influi a cor: um pavimento escuro e um teto claro dão uma sensação espacial totalmente distinta da criada por um teto escuro e um pavimento claro. Influi a nossa própria expectativa, determinada pelo espaço que acabamos de abandonar: o caráter das linhas dominantes; a acentuação das verticais, como é sabido, dá uma ilusão de maior altura, a acentuação das horizontais dá uma sensação de maior amplitude; influem as projeções – tanto em altura como em plano – que podem cortar o espaço e fazer com que os sintamos não como um só, mas como vários.” (ZEVI, 1978, p. 132).



produza os resultados serão uns ou outros. Que a intervenção significa portanto interpretação e que estas interpretações podem ser diversas, prova, inclusive, esta diversidade terminológica com que os problemas de intervenção costumam se apresentar. Já citamos antes que quando se fala de restauração, de defesa de conservação, de reutilização, de preservação, etc, estes conceitos significam coisas diferentes, mas as vezes são critérios que se entram em conflito; sobretudo, por traz de cada um deles, na realidade a toda uma concepção de intervenção no edifício e de interpretação do que esta intervenção traz consigo. No fundo me parece que estou dizendo algo bastante simples: que se a intervenção é o termo máximo geral, é necessário considerar as formas de intervenção como formas de interpretação diferentes. Queria referir-me a estas interpretações, a estas diferentes traduções da idéia de intervenção que se tem produzido desde que a arquitetura é uma atividade reflexiva e com uma conceitualização suficientemente geral para dar conta desse problema. (SOLÁ-MORALES, 2006, p. 15-16).

A complexidade do Restauo Arquitetônico está exatamente na sua condição contextual e, face ao grande problema trazido pela Arquitetura com relação à sua especificidade ligada ao uso, à re-significação e ao lugar, são também várias as abordagens que se fazem na tentativa de trazê-la ao presente, como de resto é a principal tarefa de toda e qualquer restauração. Assim, ao se falar em restauro em Arquitetura, é importante estarmos cientes de que estamos falando de uma intervenção maior: o uso é outro (o que modifica uma das dimensões essenciais da Arquitetura), os materiais são outros (só preservar a imagem não é restauro, no caso do objeto arquitetônico), o significado é outro, o contexto (físico, histórico) é outro e daí preservar a significância (presença – pela identidade em transformação, continuidade – ainda que incorporando modificações). Muitas vezes, até mesmo um novo uso é necessário como possibilidade de permanência do bem, apesar do paradoxo que, para sua continuidade, o bem tenha que ver alterada a finalidade com que foi construído e até mesmo a sua espacialidade original.

---

**PARALELO 7.2:**

Claro que não faltam, exemplos dessa problemática, mas apenas para ilustrar a complexidade do problema como ele se nos apresenta, lembramos o caso dos casarões do centro da cidade de São Luiz, no Maranhão. Os casarões foram construídos em tempos de opulência do centro da cidade, geralmente assobradados e com grande área. Com a decadência do centro, o abandono de seus edifícios e a apropriação local por populações de baixa renda, os edifícios passam por um processo de degradação, em lenta agonia. A alternativa que hoje se configura, é a sua transformação em edifício misto, moradia/comércio, dentro de programas de requalificação urbana e linhas de crédito específicas. Para tanto, as casas deveriam ser transformadas deixando de ser moradias uni-familiares para se tornarem lojas no pavimento térreo e multi-familiares no pavimento superior o que, obviamente pressupõe grandes modificações em toda a obra. O exemplo mostra a dificuldade das decisões arquitetônicas quanto ao tema. No caso, a condição de perenidade está ligada a uma enorme transformação (afinal não há como fazer “centros culturais” de todo prédio tombado...), a qual, no entanto, lhe recupera a presença na vida e propicia seu uso por segmentos diversos da população.



FIGURA 7.20: Sobrados à Rua 14 de Julho : Mudar sua estrutura interna para garantir economicamente a sua preservação ou deixar ruir? (São Luiz, Maranhão, Foto: E. Abrahão, fonte: [www.patrimonioslz.com.br](http://www.patrimonioslz.com.br))

Apesar das várias discordâncias entre as principais correntes vigentes hoje relativas ao Restauro Arquitetônico, temos algumas concordâncias que, sutilmente, perpassam todas elas. Uma delas talvez seja aquela que reforça o caráter da Arquitetura como lugar (possibilidade específica da Arquitetura dentre outras artes) e que aparece sob várias formas: “manutenção da paisagem local”, “estruturas ambientais urbanas”, ou “manutenção da identidade do lugar”, dentre outras. Para Bardeschi, trata-se da manutenção da singularidade urbana, a qual está baseada na capacidade que a Arquitetura tem de não ser um mero “contenedor”, mas algo que “contém” ao mesmo tempo em que cria significados<sup>40</sup>. No entanto, mesmo para ele, um “neo-positivista” segundo alguns, esse “contenedor” não deve ser confundido com algo congelado, uma caricatura de si-mesmo, uma “tipologia”, mas deve possuir vida própria e interagir com a história e a passagem dos anos.

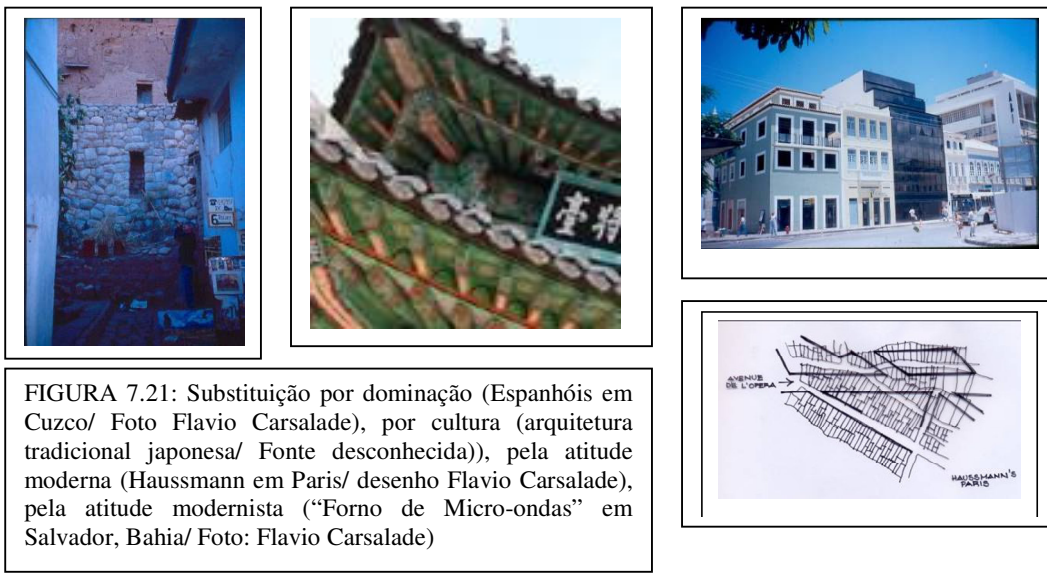
De fato, ao analisarmos a história da Arquitetura, notamos que há diferentes formas de intervenção na pré-existência, as quais, podem ser estudadas sob suas diferentes formas de manifestação. Quanto ao seu *modo*, as intervenções podem se dar, além do nome de restauro – cunhado já na modernidade - por *acumulação* ou *substituição* e, quanto à sua estratégia, pela polaridade *conservativa* e *criativa*.

<sup>40</sup> “O aspecto novo e positivo da idéia de re-uso repousa substancialmente naquela de idéia de ter aberto a perspectiva de uma ‘leitura’ mais que tudo prevista e convencional da cidade que não a limita ao papel de simples, genérica, contenedora ‘dos atos e atividades humanas’ mas se esforça para decifrar com o aspecto específico, único, desta ou daquela realidade e contexto, isto é ‘o aspecto qualitativo da complexidade urbana’, o irrepitível *hic et nunc* de uma cidade – que está dito – deve ‘ser reinterpretada como organismo espacial e a-espacial conjuntamente, como multiplicidade de dimensões, de um tempo subordinado e condicionado, ativo e passivo, agente e reagente: ou em outros termos, sobrestrutural, mas inerente à estrutura’ (Cusmano).” (BARDESCHI, 2000, p. 374-375).

A preocupação com a pré-existência, na Arquitetura, não é característica exclusiva da recente consideração com o patrimônio histórico e nem estudada apenas pela disciplina do Restauro Arquitetônico. Ao estendermos os limites de nossa investigação a outras iniciativas – agora interligadas pelo fato de nos conscientizarmos que o Restauro Arquitetônico é, na maioria das vezes uma intervenção – podemos, talvez, compreendermos melhor a natureza da ação do tempo e da história sobre as formas arquitetônicas. Tradicionalmente, antes do advento do modernismo (que aqui estendemos ao século XIX)<sup>41</sup>, as transformações por substituição se faziam de forma ostensiva apenas em casos específicos, como no caso de dominações por conquista (o caso dos espanhóis na América Latina, por exemplo, que queriam destruir os símbolos da cultura pré-existente para facilitar a dominação) ou por uma condição cultural (como no caso japonês, onde o tempo não é visto como um processo linear, mas cíclico e, portanto, a substituição faz parte da vida). O movimento moderno acabou por instaurar em larga escala a idéia de substituição tanto pelo avanço científico quanto pelas novas tecnologias que permitiram a difusão em larga escala de grandes dimensões e novos materiais nos edifícios indiscriminadamente. No cotidiano das eras pré-modernas, pelo menos na maior parte das cidades, as substituições eram pontuais, mais lentas e se inseriam com maior “naturalidade” no contexto, quer por serem mais lentas e pontuais mesmo, quer por não apresentarem grandes desproporções entre si, quer pela similaridade de materiais.

---

<sup>41</sup> “É necessário também notar as transformações nos valores que tiveram lugar desde a vida comunitária tradicional até a moderna sociedade industrial. Na sociedade tradicional, o homem era visto como parte de um universo que a todos envolvia, onde as relações entre os aspectos físicos e espirituais do mundo eram ditadas por deus ou deuses, e onde os valores eram absolutos. Por exemplo, no mínimo em certas culturas abrigos edificadas ou objetos manufaturados foram concebidos como uma imitação de idéias pré-estabelecidas ou modelos; esculturas e pinturas em um templo eram então mais do que funcionais com relação aos seus valores estéticos.” (JOKILEHTO, 1999, p. 64)



O que se observava antes, nas cidades ou nos edifícios, era uma transformação por acumulação que é o que podemos exemplificar com a Basílica de São Pedro em Roma e a Praça de São Marcos em Veneza. A Basílica de São Pedro é um exemplo de acumulação por alterações projetuais. Ela nasceu da pena de Bramante, inicialmente através da ligação de duas vilas de residências papais em torno do Pátio de S, Damaso. Posteriormente foram incorporados o nártex e as ábsides de Miguel Ângelo, em 1547-1564, a cúpula dele próprio e G. della Porta, terminada em 1590 e a colonata de Bernini, em 1656-1665. A Praça de São Marcos abriga edifícios que vão desde o século XI até século XIX. Em ambos os casos, ajudados também pela distância dos tempos do observador contemporâneo e da construção dos edifícios, o resultado visual apresenta uma sensação de grande unidade formal, apesar da diferença de autores e de tempos.

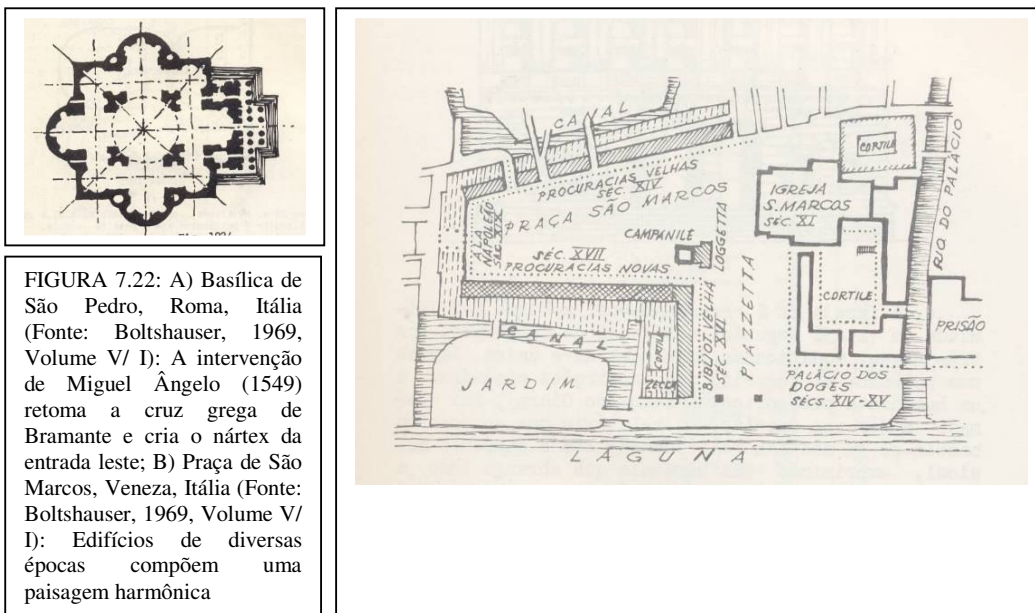


FIGURA 7.22: A) Basílica de São Pedro, Roma, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I): A intervenção de Miguel Ângelo (1549) retoma a cruz grega de Bramante e cria o nártex da entrada leste; B) Praça de São Marcos, Veneza, Itália (Fonte: Boltshauser, 1969, Volume V/ I): Edifícios de diversas épocas compõem uma paisagem harmônica

Quanto à polaridade *conservativa/ criativa*, esta nasce com a preocupação com a preservação do monumento histórico. Segundo critérios correntes, uma intervenção pode ser chamada de *conservativa* quando se aproxima da restauração da imagem e quando o novo uso é bastante próximo das características iniciais do objeto e de *criativa* quando se torna mais livre, quando se rompe o limite da absorção do objeto com relação ao novo uso e aí se cria um terceiro objeto, síntese entre o antigo e o novo. Conforme vimos anteriormente, mesmo a vertente criativa<sup>42</sup> é baseada em um estudo e uma compreensão profunda da pré-existência e talvez seja esta compreensão que conceda ao arquiteto que nela trabalha a pretensão de, sobre ela, atuar com mais liberdade<sup>43</sup>. Os limites entre as duas formas são definidos, talvez, por aquilo que no jargão da sustentabilidade é conhecido como grau de resiliência do objeto (que nesse caso é a capacidade do bem continuar o mesmo após os impactos) e é condicionada por fatores

<sup>42</sup> Estamos nos referindo aqui, é claro, àqueles trabalhos no qual o arquiteto respeita a pré-existência e não àqueles que a utilizam apenas como trampolim para os efeitos “pirotécnicos” de sua própria “genialidade”.

<sup>43</sup> O que pode ser entendido pela atitude hermenêutica, pois “quem ‘compreende’ um texto, para não dizer uma lei, não apenas se projeta no esforço da compreensão, a um significado, mas adquire pela compreensão uma nova liberdade de espírito. [...] Dir-se-á, com razão, em vista dos casos que acabamos de enumerar, que realizar uma compreensão é fazer de suas próprias possibilidades um projeto [...] Mas em Heidegger, assistimos a uma valorização ontológica do problema posto pela estrutura da compreensão histórica, fundada sobre a existência da compreensão histórica, fundada sobre a existência humana que é, essencialmente, orientada para o futuro.” (GADAMER, 2003, p. 41-42). Ora, se a isso somamos o fato de que a intervenção arquitetônica é realizada sobre o próprio texto, temos que a “tentação” criativa se aproxima muito da necessidade criativa.

externos (políticos, econômicos, sociais). Pelo exposto nessa tese, vemos que é possível verificar posições conservativas e criativas nas dimensões inerentes ao próprio bem (artística, história e cultural) e, portanto, até mesmo associar matricialmente as pressões resultantes dos fatores externos com as dimensões inerentes ao bem.

No Brasil - e também em vários países europeus - o *conservativo* tende a ser a postura dos órgãos de patrimônio calcada em uma teoria que só admite a criação como mero acessório ao antigo; o *criativo* tende a ser postura do artista (arquiteto autor) que, muitas vezes associada a uma deficiência de formação, vê o antigo apenas como ponto de partida para sua própria criação.



FIGURA 7.23: O caso de Viena, Áustria: edifício à Rua Spitalgasse, Arquiteto Heinz Lutter, 2003: a presença contrastante do moderno: intervenção clara na paisagem urbana. (Foto: Marcio Campos)



FIGURA 7.24: A intervenção no Castelvecchio Museum (Verona, Itália) do Arquiteto Carlo Scarpa, 1956, recria a Arquitetura mas conserva e distingue com clareza a pré-existência. (Fonte: [www.studiocleo.com/gallery](http://www.studiocleo.com/gallery))

Aberto o caminho da intervenção no Restauro Arquitetônico, muito mais amplo que o da conservação e do restauro *tout court*, proliferaram os termos precedidos de “re”

(revitalização, requalificação, recuperação, reabilitação, etc.), levando aqueles que sentem a necessidade de normatizações, dentro de um modelo científico, a tentar definir limites possíveis entre várias atitudes, como é o caso do curioso “*Relógio da Preservação*”, criado por Kay Weeks para divulgar princípios e métodos de Restauro Arquitetônico no National Park Service (Estados Unidos da América) e que aqui apresentamos em tradução livre.

---

PARALELO 7.3: TELLING STORY PRESERVATION TIME (*Telling Historic Preservation Time* é uma publicação da Secretary of the Interior's Standards for the Treatment of Historic Properties. (<http://www.cr.nps.gov/hps/tps/clocks/> ) e foi criada para “clarear” conceitualmente alguns dos termos mais usados nos processos de intervenção nos edifícios históricos. O texto parte da metáfora de um relógio para explicar esses processos:

A) O RELÓGIO DA PRESERVAÇÃO (O tempo está adormecido com o propósito de manter registros): A Preservação se dirige para a forma existente, traços e detalhes de propriedades a serem retidas e preservadas. Alterações extensivas e acréscimos para usos correntes não são permitidos, nem a remoção de elementos para revelar um tempo anterior. Reparos são feitos com os mesmos materiais e documentados de maneira a criar clara distinção entre o velho e o novo. Objetivando a interpretação local, é criada a ilusão de que o tempo simplesmente “parou”, ainda que o efeito do tempo continuamente se perceba nos frágeis materiais históricos.

B) O RELÓGIO DA REABILITAÇÃO (O tempo está “ligado” às novas necessidades): A Reabilitação está mais próxima ao movimento do relógio do que os outros tratamentos. Isto porque sua definição diz que as propriedades, que se desenvolvem ao longo do tempo, podem ser alteradas ou acrescidas até este momento com um *design* contemporâneo, de forma a se compatibilizar com novos usos. A Reabilitação admite que o tempo se move para frente e as propriedades mudam, mas algumas características essenciais permanecem.

C) O RELÓGIO DA RESTAURAÇÃO (O tempo está olhando o passado em busca de significado): A Restauração propositadamente data uma determinada propriedade para estabelecer o seu significado histórico em um momento particular. Em um dramático movimento de mão, o relógio da preservação histórica é propositalmente movido para trás na sua criação em um tempo anterior. Isto é “representação” pura e simples. O problema ocorre somente se as pessoas são levadas a acreditar que *aquilo que parece ser*, na verdade, *é*, e que um edifício restaurado, por exemplo, é realmente um edifício mais antigo, não apenas a ilusão ou a representação dele. O resultado final é, claramente, uma “representação” da realidade passada e isto é aceitável desde que já tenhamos previamente aceitado as consequências de “relógios arbitrários” na preservação histórica.

D) O RELÓGIO DA RECONSTRUÇÃO (O fantasma do tempo reaparece em nova vestimenta): O quarto tratamento é a Reconstrução. Como algo mágico, retoma-se as propriedades que o tempo varreu e o re-estabelece no tempo, como se, figurativamente, o relógio tivesse recomeçado. Quando determinada propriedade fisicamente se encontra desaparecida, a fabricação é permitida para explicar a verdade sobre o passado.

Projetos de Reconstrução e Restauração podem abrir as portas para o erro humano nas suas tomadas de decisão. A Reabilitação, por causa da sua ligação com novos usos e com a mudança, tem o potencial de alterar o caráter histórico do local. De todos os tratamentos, a Preservação é o mais suave porque foca a manutenção dos materiais existentes, ainda que tente parar o relógio da preservação histórica por propósitos interativos. Histórias reais sobre vidas reais não devem ser modificadas ou apagadas para “fazer uma farsa” ou “simplesmente parecer bonita”. Os tratamentos de preservação histórica devem sempre ser os mais honestos e respeitáveis possíveis com relação ao povo do passado, ao ambiente edificado e ao tempo.

---

## 4.2. SUSTENTABILIDADE

Um dos grandes problemas metodológicos associados ao Patrimônio Histórico na contemporaneidade é a sua sustentabilidade e a sua sobrevivência física no desenrolar do tempo, face às transformações. Na questão mais ampla da sustentabilidade se destacam com grande importância a manutenção da vida dos edifícios e espaços urbanos protegidos e a interação destes com a população e sua vida cotidiana, de maneira a fazê-los cumprir a sua missão maior de referenciar um povo e revelar a sua memória. Sem vida e sem interatividade social, os edifícios se deterioram e são como corpos sem alma, verdadeiros zumbis que não dizem a que vieram ou são como sombras a ameaçar soturnamente as pessoas, lembrando-as da sua própria decadência e da sua morte. Ao contrário, um edifício vivo e participante nos remete a valores maiores de permanência através das gerações, metáfora da nossa própria sobrevivência. Portanto, os grandes desafios enfrentados pela sociedade, de uma maneira mais ampla, e pelos governos interessados na preservação da memória, na busca de qualidade de vida e no equilíbrio entre valores éticos e desenvolvimento econômico são exatamente os de se evitar o esvaziamento dos edifícios históricos e a privatização dos espaços públicos.

O esvaziamento dos edifícios históricos acontece por diversas causas. Algumas vezes, ele acontece pelo abandono simplesmente, outras, pela substituição por um uso inadequado e restrito. Algumas vezes ele acontece pelo não reconhecimento de seu significado e pela artificialização de seu novo uso. Outras vezes ele acontece com a expulsão dos usos locais já consolidados pela dinâmica e pela vocação da cidade. Não faltam casos no Brasil e no mundo para ilustrar estes processos de esvaziamento. O caso do bairro do Pelourinho, em Salvador, já citado, é um clássico na área como modelo negativo de sustentabilidade. Lá, a população de baixa renda foi removida do local, exportando os problemas de violência, pobreza, prostituição e tráfico de drogas para outros pontos da cidade e foi criado um cenário artificial para a fruição de turistas, em um modelo de gestão urbana que necessita constantemente de novos investimentos e subsídios públicos para sobreviver. É claro que, em um modelo como esse, de baixa sustentabilidade, já se sabe que sua exaustão está datada. Se a população tivesse sido mantida no local, investindo-se na segurança e na geração de renda, resolver-se-iam



conjuntamente os problemas de habitação social, emprego, segurança e se garantiria a autenticidade e a alma do lugar, muito mais interessantes para o turismo, pois se trataria de uma relação direta com a cultura viva.

Para que entendamos o alcance do conceito de *desenvolvimento sustentável*, torna-se importante recuperar o entendimento contemporâneo de *sustentabilidade ampliada*, compartilhado pelo próprio Ministério do Meio Ambiente brasileiro, principalmente em dois pontos que lhe são essenciais: inicialmente, de que a recuperação do meio-ambiente não é um *estado*, mas um *processo*<sup>44</sup> e, segundo, que ela só é possível através de um encontro entre as agendas ambiental e social. Sobre esta questão, temos que a preservação só alcança êxito se legitimada pela sociedade e apoiada em instrumentos de inclusão social e econômica.

O conceito de *sustentabilidade ampliada* tem norteado os esforços preservacionistas e se associa à reflexão contemporânea sobre os processos de gestão, pois se sabe que sem estes, os resultados não se verificam na prática de maneira eficaz e permanente. Segundo o *English Heritage*, entidade governamental inglesa responsável pela proteção dos monumentos históricos naquele país:

Nós precisamos ter uma visão balanceada das necessidades do desenvolvimento, reconciliando crescimento com os requisitos para permanecer dentro dos recursos ambientais de mudança e perda. A Sustentabilidade tem de ser perseguida em longo prazo e amplamente baseada nas necessidades sociais. (ENGLISH HERITAGE, 1997, p. 20)

A aplicação desses conceitos na área do patrimônio cultural levou à construção de metodologias específicas de ação onde a sua manifestação mais evidente reside na *Conservação Urbana Integrada*. Este é um nome consagrado na Carta de Amsterdã (ou Declaração de Amsterdã), de 1975 e tem suas origens no urbanismo progressista italiano dos anos 70, mais especificamente na reabilitação do Centro Histórico de Bolonha. A Conservação Urbana Integrada consiste no entendimento amplo de patrimônio cultural associado ao meio-ambiente, às necessidades sociais e gestão urbana.

---

<sup>44</sup> “A abordagem de eco-sistemas urbanos se fundamenta na importância da re-introdução dos processos cíclicos da natureza na cidade, os ciclos da matéria e energia, por exemplo, bem como aqueles da autorregulação das condições ambientais, enquanto cresce sua rápida capacidade de resposta qualitativamente quanto aos danos ambientais.” (CARNEIRO, Ana Rita de Sá et alii. “*The Economically and Ecologically Sustainable City*” in ZANCHETTI, 1999, p.21).

Com a gradual extensão do conceito de patrimônio cultural de monumentos singulares para todo um território, palavras como “conservação” ainda continuam a ser usadas sem necessariamente qualificar e especificar seu significado em diferentes contextos. Na realidade, houve uma mudança maior de “artístico” e “arqueológico” para “conservação arquitetural” e “conservação urbana”. Enquanto a conservação de monumentos históricos tendeu a enfatizar os valores documentais do patrimônio como testemunha, e portanto inclinada a interpretá-lo como estático, a conservação de assentamentos históricos “vivos” apresentou a tendência de permitir mudanças compatíveis com o caráter histórico do lugar: esta “conservação” seria portanto necessariamente interpretada como “dinâmica”. Os valores que são relevantes para as áreas urbanas históricas se refeririam portanto a :

- Proteção do patrimônio e sua historicidade (ênfase no patrimônio cultura material);
- Continuidade da vida, e necessária mudança dentro de limites pré-estabelecidos (ênfase no patrimônio sócio-cultural da comunidade) (JOKILEHTO, Jukka. “Management of Sustainable Change in Historic Urban Areas” in ZANCHETTI, 1999, p. 63, 64).

A visão das cartas internacionais também tem sofrido a influência dos conceitos relacionados à idéia de sustentabilidade. A Carta de Burra, de 1980, por exemplo, substitui as tradicionais idéias de preservação associadas a uma visão imobilista ligada à manutenção centrada exclusivamente no objeto e na imagem, à idéia de obra única ou obra de arte, por uma concepção mais flexível do bem patrimonial, considerando que o importante seria a manutenção das características essenciais do bem, mesmo à custa da mudança de alguns de seus traços conformativos<sup>45</sup>.

Assim, tornam-se importante definir, nas intervenções urbanas, parâmetros referenciais para o estabelecimento dos limites de intervenção, tais como caráter histórico, historicidade, necessidades sociais e monumentos históricos de importância simbólica. Para o entendimento dessa extensão do conceito, podemos investigá-lo a partir da aplicação da sustentabilidade nos âmbitos da história e da cultura.

Como seres históricos, não há como nos desvencilharmos da sua presença e da sua força. Por outro lado, também não há como repetir o passado ou mantê-lo intacto na vivência presente<sup>46</sup>. Para Gadamer, “pensar historicamente significa agora conceder a cada época seu próprio direito à existência e até mesmo uma perfeição própria.” (GADAMER, 2004, P. 274). Nesse sentido, a efemeridade seria característica da

<sup>45</sup> “As opções a serem feitas na conservação total ou parcial de um bem deverão ser previamente definidas com base na compreensão de sua significação cultural e de sua condição material.” (CARTA DE BURRA, 1980).

<sup>46</sup> “O passado, que aqui se apresenta como modelo para o presente, mostra-se como irrepitível e único justamente pelo fato de que se investigam e reconhecem as causas para o seu ser-assim.” (GADAMER, 2004, P. 274).

história e o seu renovar-se, a partir de sua própria existência, a sua marca<sup>47</sup>. De toda a exploração que fizemos no pensamento de Gadamer, pudemos depreender que a sustentabilidade histórica está, portanto, no reconhecimento da força da tradição e não na sua negação<sup>48</sup>.

Uma sustentabilidade cultural, por sua vez, se fundamenta na preservação de mensagens e valores ao longo do tempo para as gerações futuras. “Sustentabilidade pode ser entendida como tendo algo a ver com uma significativa continuidade dos valores tradicionais dentro de tendências modernizantes e com a prevenção de práticas modernas ou gestos que signifiquem rupturas ou quebras com o passado”. (STOVEL, Herb. “Applying Sustainability to Urban Conservation” in ZANCHETTI, 1999, p. 21). Segundo esta linha de ação, torna-se importante uma postura sensível do planejador às mensagens históricas que o território abriga, para com que sua ação se harmonize com a continuidade dessa história e seja respeitosa ao passado. Na realidade, a história também é dinâmica e já há consenso entre os conservadores que não há como “congelar” um sítio histórico. Por outro lado, como o patrimônio cultural, em última análise pertence a um povo de um determinado lugar, ele necessariamente deve ser legitimado por essa população, ser fruído por ela e não ser entendido como obstáculo ou entrave às suas necessidades, mas ao contrário, se integrar na solução de suas demandas e problemas.

As práticas recentes de gestão das cidades têm seguido, com frequência, os fundamentos do planejamento estratégico inter-relacionados com a teoria do desenvolvimento sustentável e da conservação do patrimônio cultural. Essas práticas buscam orientar intervenções nas cidades com eficiência e eficácia, isto é, objetivam minimizar as perdas sociais e os vestígios da história (PONTUAL, Virgínia. “A Referência Cultural e o Planejamento da Conservação Integrada” in ZANCHETTI, 2002, p. 100).

A legitimação de um patrimônio pela comunidade passa pelo reconhecimento do bem, o que implica a integração de uma soma de valores associados a seu valor histórico e à imagem que a sociedade constrói desse bem ao longo do tempo, tratando-se, portanto, de um conhecimento socialmente construído.

---

<sup>47</sup> “A história tem um sentido em si mesma. O que parece depor contra esse sentido – o caráter efêmero de tudo que é terreno – é, na realidade, seu verdadeiro fundamento, pois no próprio caráter efêmero encontra-se o mistério de uma inesgotável produtividade da vida histórica.” (GADAMER, 2004, p. 276).

<sup>48</sup> “O primeiro enunciado sobre a estrutura formal da história, a saber, de ser devir no passar, é que o que permanece na mudança dos sentidos humanos é um nexos ininterrupto de vida.” (GADAMER, 2004, p. 277).

Alguns conceitos adicionais podem ser incluídos na verificação dessa historicidade e dois deles, bastante investigados no campo da preservação cultural, são os que se referem à integridade e à autenticidade. Diferentemente da concepção estática albertiana à qual nos referimos anteriormente, no presente caso integridade significa inteireza, no sentido de que a soma de suas partes constituintes, devem configurar um todo de personalidade única e diferenciável: um *caráter*. A autenticidade que, para Riegl deveria incorporar as marcas do tempo, segundo a Carta de Brasília se refere exatamente ao resgate desse caráter, ao reconhecimento dos diversos períodos históricos que contribuíram para moldá-lo e à capacidade dos novos usos se apresentarem coerentes com o antigo. Assim, o conceito de caráter vem se mostrando central para a definição de sustentabilidade cultural. A Teoria da Restauração chama a atenção para a visibilidade das intervenções novas e discute, exaustivamente, a questão do equilíbrio entre o novo e o antigo, buscando uma unidade entre eles e sugerindo que a remoção ou destruição de uma parte incorporada pela história só se justificaria quando a dupla polaridade histórica e estética assim o exigisse. Na verdade, cabe entender aqui que o que efetivamente se discute é *a gestão da mudança e seus limites aceitáveis para a manutenção do caráter*.

Segundo o English Heritage,

[...] se nós escolhermos não conservar partes importantes de nosso ambiente histórico, nós vamos tornar mais difícil o seu entendimento e a avaliação do passado para as futuras gerações, além de empobrecer sua qualidade de vida. Por outro lado, preservar além da conta traz o risco de “congelar” o ambiente histórico em um único momento no tempo, negando a sua transformação constante, a qual permite a vida continuar enquanto reflete nossa sempre nova cultura, interesses e modos. O ambiente histórico que nós herdamos é o produto de vários séculos, mesmo milênios, de transformação, e mesmo se fosse possível, seria errado negar mudanças futuras. (ENGLISH HERITAGE, 1997. p.7).

Ainda, para esta instituição, os princípios-chave para a sustentabilidade das transformações em sítios históricos seriam os seguintes (ENGLISH HERITAGE, 1997, p. 3):

- Desenvolver um forte entendimento do ambiente histórico e promover ampla conscientização de seu papel na vida moderna;
- Trabalhar com uma visão de longo prazo;
- Perceber o ambiente como um todo;

- Alcançar amplo envolvimento público na tomada de decisões sobre o ambiente e as necessidades sociais;
- Decidir quais elementos do ambiente devem ser conservados a todo custo (“componentes críticos”), quais são sujeitos a transformações limitadas relativos ao caráter geral do ambiente a ser preservado (“componentes de constância”) e quais são adequados à mudança em troca de outros benefícios (“componentes negociáveis”);
- Manter as atividades em níveis que não criem danos irreversíveis ao ambiente;
- Garantir que as decisões sobre o ambiente histórico sejam feitas através da melhor informação possível.

Quando se trata de sítios históricos e da sua continuidade histórica, incorporando transformações sustentáveis, temos, portanto, de ter clara qual é a capacidade do ambiente de absorver ou acomodar impactos e mudanças sem alterações profundas ou danos inaceitáveis.

Dentro dessa ótica, *preservar significa administrar a transformação*, o que é um dos significados da idéia de sustentabilidade que, portanto pode também ser compreendida desde um ponto de vista fenomenológico e não positivista.

#### 4.3. RESTAURO COMO PROJETO

Toda a nossa argumentação tem reforçado o fato de que o que chamamos de *Restauro Arquitetônico* é uma tarefa da Arquitetura, um problema arquitetônico, portanto. Para ele, é claro, concorrem outros saberes e outros campos da investigação humana, mas o sentido de abordagem parte da Arquitetura e não da história ou da arte geral. Os principais teóricos contemporâneos do restauro têm chegado a esse entendimento. Carbonara, por exemplo, entende que “A proposta é a síntese arquitetura-restauro como um único momento artístico e operativo” (CARBONARA, 1976, p. 167). Para La Regina, um dos principais problemas que levaram à crise do restauro contemporâneo é exatamente a *separação*, a qual ocorre de diversas formas: entre o projeto arquitetônico

e o projeto de restauração; entre o arquiteto e o restaurador<sup>49</sup>; entre o arquiteto e os projetistas complementares<sup>50</sup>, entre proposta e execução<sup>51</sup> e, principalmente entre restauro e propósito significativo<sup>52</sup>. É claro que essas separações nada tem a ver com formações especializadas e com o aprofundamento necessário à atuação na área do restauro, mas ao abismo que se cria quando a especialização se desliga de sua ciência-mãe, a Arquitetura e do contexto onde se dá a sua prática.

Na realidade, os conservadores se apresentam como tais, como especialistas, o que representa um primeiro motivo de suspeita, e se destacam do trabalho da arquitetura sem mais; e, por outro lado, se colocam e se apresentam como tais especialistas em nome de um tipo de especialização que não tem um corpo teórico minimamente sólido. Basta ver qualquer livro que trate de restauração para dar-se conta de sua absoluta inconsciência, de que são manuais pobres de arquitetura para uso especializado de restauradores, sem outro conteúdo específico que ser uma versão simplificada dos problemas genéricos da arquitetura. Por outra parte, digamos, tampouco a atitude dos conservadores introduz critérios de intervenção que no sejam os de pura manutenção que, na realidade, é a postura menos arquitetônica que se pode imaginar. (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 30-31).

Na verdade, se a Arquitetura está inserida no tempo e nas cidades e se ela se transforma, se seu uso se renova e também se faz de maneiras diferentes, não há como desvincular as duas disciplinas, a Arquitetura e o restauro e nem a prescindir da consciência histórica e contextual na formação do arquiteto. Só uma sólida formação crítica e a consciência dos impactos da sua ação na cultura e na cidade podem fazer com que o arquiteto retome a sua função de maneira integral e consciente da pré-existência, do mundo cultural que o envolve no momento de sua ação e da integração entre esses dois aspectos<sup>53</sup>. É essa consciência que é capaz de conciliar as vertentes da conservação e criação, como nos mostra Odete Dourado:

<sup>49</sup> “O restaurador deve ter a convicção que somente através da operação primária de consciência geral do monumento, o seu ‘fazer técnico’, o seu operar, a sua metodologia de intervenção e os aspectos projetuais possam adquirir o indispensável fundamento de uma operação profissional.” (LA REGINA, 1984, p. 148).

<sup>50</sup> “de tal julgada concessão, descendem conseqüências muito graves: a primeira é aquela da divisão incongruente do efetivo exercício do Restauro em dois ‘projetos’ distintos: um de ‘restauro arquitetônico’, próprio de um arquiteto; outro de consolidação estática e de tratamento dos materiais, efetuado por um engenheiro. Como todos podem ver, é esta a insurgente, nunca extinta dicotomia entre a ‘École des Beaux Arts’ e Escola de Engenharia.” (LA REGINA, 1984, p. 128).

<sup>51</sup> “Constatada a substancial unidade com a disciplina técnica (ciência e técnica das construções, consolidação dos edifícios, etc.) se reforça o caráter nocivo existente na separação entre a fase propositiva e a fase executiva no restauro.” (LA REGINA, 1984, p. 129).

<sup>52</sup> “Mas o maior perigo vem a propósito do ‘restauro arquitetônico’ não somente porque os papéis, sobretudo as visões que possa se ter deles, e talvez provavelmente pré-constituído sobre frágeis bases documentais, mas sobretudo porque endereçado aos complementos, à ‘revitalização’, à ‘ambientação’, etc.” (LA REGINA, 1984, p. 128).

<sup>53</sup> “Esta impostação, alimentada por uma pressuposta distinção/ oposição entre antigo e novo, entrou em crise quando as tentativas de re-fundação disciplinar sobre bases que negam o anti-passadismo da

Visto que o passado não passou, que ele ainda se constitui para o ser humano numa força tão poderosa quanto o futuro, que o arquiteto restaurador abandone a falsa segurança do recolhimento num passado anacronicamente estático e que o arquiteto dito criador saiba dialogar com a pré-existência, não avançando indiscriminadamente sobre ele, narcisicamente, como se os monumentos pudessem servir como material para o exercício de suas próprias criações. Não falemos, portanto, da supremacia de uma ou de outra disciplina, na fusão delas, mas da necessária complementaridade de ambas. (DOURADO, 1997, p. 58).

---

vanguarda e re-propõem a grande lição do passado como uma passagem obrigatória para os projetistas contemporâneos se afirma e constitui como a tendência dominante no âmbito da cultura arquitetônica contemporânea.” (LA REGINA, 1984, p. 26).





## CAPÍTULO 8

### CONCLUSÃO: O RESTAURO DO ESPAÇO EXISTENCIAL

Aqui se procura aplicar os elementos levantados na abordagem teórica para a construção de uma nova forma de abordagem ao problema da intervenção nos espaços especiais criados pelo homem, ou seja, no patrimônio edificado.

A abordagem fenomenológica do problema da Arquitetura no seu *modo* patrimônio abre um campo de ricas possibilidades e permite superar muita das contradições e paradoxos que vieram sendo criados pelos métodos tradicionalmente utilizados. Neste último capítulo procuraremos aplicar as reflexões anteriormente apresentadas na construção de uma forma de abordar o problema, a qual chamaremos de *restauro arquitetônico de base existencial*.

#### 1. Ser e Tempo: a Arquitetura como obra de arte

Toda a nossa tentativa até agora tem sido a de tentar entender a questão da Arquitetura e do patrimônio dentro da vida, como parte de nossa experiência cotidiana e a ela se referindo. A abordagem fenomenológica nos ajuda nessa tarefa, posto que, por ela, entendemos que a nossa experiência não é meramente sensorial ou intelectual, mas consiste em criar relações significativas com as coisas, a qual advém da necessidade humana de construir relações vitais com o mundo. A nossa condição existencial pressupõe um universo de relações entre um ser condicionado pela *pre-sença* e um mundo pré-estruturado, fundado na espacialidade e na temporalidade. Com-preender o mundo, portanto, é “apreender com”, “recolher” os significados das coisas, no dizer heideggeriano<sup>1</sup>. Assim é que “ser-no-mundo” pressupõe um ambiente produzido pelo homem e que nosso mundo de vida cotidiana consiste em coisas concretas e não em abstrações da ciência, nos remetendo a todo o momento às coisas como elas são. No entanto, para entendermos as coisas nelas próprias, temos que vê-las nos seus modos particulares de ser no mundo, ou seja, no recolhimento de seus significados, ou ainda, no dizer de Heidegger, “desvelar a coisidade das coisas”.

---

<sup>1</sup> “*Wir sind die Bedingten*, ‘nós somos os condicionados (*be-thinged*)’, Heidegger diz. Identificação, assim, significa ganhar um mundo através da compreensão das coisas. A palavra ‘compreensão’ é aqui usada no seu sentido original de se apreender com.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 17).

---

REVISÃO 8.1: Para demonstrar a “coisidade” das coisas, três exemplos de Heidegger podem ser considerados clássicos:

- A jarra (HEIDEGGER, 1975) - que por ser um artefato, incorpora uma “obra”, no dizer de Heidegger “sets a world into work” – e que, por sua *gestalt*, explicita a “coisidade” da jarra, a sua capacidade de conter e verter, pelo seu bojo e seu bico e a sua manejabilidade, pela sua alça. A jarra revela, através de sua coisidade, um mundo em si, a possibilidade de matarmos a nossa sede ou celebrarmos a nossa existência;
  - A ponte (HEIDEGGER, 2001), foi explorada no Capítulo 2 e remete à idéia de “recolhimento de significados”, na medida em que ela institui um lugar a partir de seu modo próprio de ser;
  - As botas do quadro de Van Gogh (HEIDEGGER, 1975) que revelam, por sua “aderência de utensílio ao mundo” (NUNES, 1999), todo um mundo vivido pelos camponeses.
- 

Essa propriedade ôntica das coisas ocorre no *fenômeno*, na maneira delas se apresentarem, no mundo que elas instituem, o qual oferece uma alternativa vivencial ao mundo das explicações. Christian Norberg-Schulz compara essa forma de experienciar o mundo à “via poética”, aqui entendida não como o senso comum entende o poeta, “com a cabeça nas nuvens”, mas ao contrário, como via atenta à realidade profunda das coisas, à sua essência:

As atividades escolhidas configuram um certo modo de ser em um mundo que se manifesta; elas são *hipóteses* de realidade e, como tal, baseadas nas três formas de compreensão: prática, teórica e poética. A compreensão prática do ser no mundo é a base daquilo que na Antigüidade era conhecido como *vita activa*. Suas manifestações são obra (produção) e política, isto é, a coordenação entre atividades práticas determinadas para certas finalidades. A compreensão teórica ou *vita contemplativa* busca revelar a ordem inerente do mundo, seja como “harmonia divina” ou “leis naturais”. Esta forma serve mais para definir os propósitos da vida prática. Suas manifestações são a filosofia e a ciência. A compreensão poética ou *vita poetica* toma o mundo como uma dada totalidade de coisas interrelacionadas. Isto é, revela a “coisidade das coisas” e, assim, nos explica o que as coisas são em verdade. Sua manifestação é a obra de arte, onde a compreensão da verdade é o “acontecimento da obra”. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

Dessa maneira, o mundo somente aflora quando é dito ou posto em obra, ou seja, quando submetido à *pre-sença*, o que reforça o caráter relacional, em contraposição a outras abordagens centradas no sujeito ou no objeto. É a “obra” que abre um mundo e dá aparência às coisas, é a ação do homem, através dos atributos que lhe são próprios que confere significados às coisas e estrutura sua vida. Esse ser específico do homem, condicionado pelo espaço e pelo tempo, posto em movimento pela sua obra, faz com que ele interaja significativamente com as coisas, lhes nomeando - o que quer dizer individualizar cada uma delas e reconhecer seus atributos próprios. Conforme o exemplo de Gênesis, onde Adão deu nome a todos os seres e a todas as coisas sobre a terra, damos nomes às coisas para elas existirem. É nossa maneira de relacionarmos

com esse mundo<sup>2</sup>. Ao nomear, compartilhamos esses nomes com outros homens através da linguagem que nos é comum. É por isso que Heidegger entende a linguagem como a “casa-do-ser” (HEIDEGGER, 2001), pois ela não apenas serve para comunicar, mas para desvelar as estruturas existenciais básicas. Incorporando os nomes às coisas, o homem permite que elas o visitem com seus mundos próprios. Para Heidegger, tudo que é conhecido é conhecido através da linguagem. Assim, a linguagem não é só meio de comunicação baseado no hábito e convenções, mas serve para instituir as coisas através de seus nomes, para constituir uma base comum de relação (o que remete aos laços comuns que fazem a história de um povo) e também preserva o mundo na medida em que guarda, através dos nomes, as coisas independentemente da sua presença. É no compartilhar o mundo com outros homens, que o impulso inicial do *modo próprio* de ser se mistura, criando outros filtros de relação com as coisas, aos quais Heidegger abrigou sob a égide do *modo impróprio*.

Vivemos num mundo de coisas que nos são simplesmente dadas e que primeiro vêm ao nosso encontro no modo de sua manualidade. Embora cada uma delas traga consigo um mundo que ela abre, a característica fundamental da obra de arte é dotar as coisas de significados especiais que vão além de sua manualidade e instituem, elas próprias, um mundo diferenciado cuja consistência está na verdade que elas conseguem articular. Segundo as palavras de Heidegger, a “obra de arte é o acontecimento da verdade”. Embora já tenhamos examinado esse conceito nesta tese, cabe tentar aplicá-lo, agora, à base de abordagem do patrimônio edificado que estamos tentando construir.

Três são os termos essenciais da equação que Heidegger nos propõe: “obra”, “acontecimento” e “verdade” e são exatamente eles que fornecem a chave também para a restauração arquitetônica de base existencial, especialmente se consideramos a Arquitetura como uma obra de arte. Em primeiro lugar, a “verdade” que Heidegger nos propõe não é, claro, aquela da ciência baseada na prova e na incontestabilidade. Ao falar sobre a “verdade” trazida por aquela coisa especial que é a obra de arte, ele está dizendo que esta coisa institui a sua própria verdade na realidade que ela cria e que, através de

---

<sup>2</sup> E os nomes são dados segundo nossa maneira de existirmos no mundo: diferenciamos as coisas para podermos organizar um mundo e lhes diferenciamos segundo nossa condição existencial (como dissemos anteriormente: individual, verticalizada e direcionada), associando seus nomes a essa condição. Por isso identificamos, por exemplo, certos acidentes geográficos e lhes damos nomes, enquanto outras

suas próprias regras, permite que alcancemos visões insuspeitadas e novas de outras realidades possíveis. Essa nova realidade, a sua verdade instituída, o desvelamento de outras possibilidades existenciais, o aprofundamento na “coisidade” das próprias coisas que aí estão reunidas por essa forma particular de articulação é que nos abre uma fenda para outros níveis de compreensão. Uma abertura possível para outros mundos, dentro do nosso próprio mundo e que nos permite compreender com mais profundidade nosso próprio mundo. Esta é a verdade da obra de arte heideggeriana: a possibilidade aberta de compreensões instituída pela forma particular com que ela se apresenta.

É nessa “apresentação” que se constitui o segundo termo a examinar, o “acontecimento”, o qual, por sua vez, remete à idéia de “obra”. O “acontecimento” nos leva a duas condições importantes. A primeira diz respeito ao tempo e a segunda ao espaço. “Acontecer” do ponto de vista da temporalidade significa se fazer presente, criando a possibilidade de que o ser entre em contato dinâmico com o que se lhe apresenta. Significa simultaneidade entre o ser e a coisa, pois só assim há o acontecimento. O tempo da simultaneidade é o tempo do fenômeno, onde passado, presente e futuro se condensam no próprio acontecer e onde sujeito e objeto se integram. Ao perceber o fenômeno – e é por isso que o tempo fenomenológico não é tripartido, mas condensado – o sujeito precisa ter vivido para que possa alcançar aquela nova compreensão e esta nova compreensão modifica o seu futuro. Esta compreensão se dá sempre no presente onde a verdade se desvela e faz com que o *vigor-de-ter-sido* e o *destino* do ser estejam sempre atuantes na presença da verdade, um possibilitando a compreensão, o outro possibilitando a mudança face à essa nova compreensão que acontece nesse presente. A segunda condição do “acontecimento” diz respeito ao fato de que, para ele ocorrer, ele precisa se manifestar *na vida* e, portanto, pressupõe uma espacialidade. Ao ocorrer nesse espaço concreto da vida, o “acontecimento” utiliza as potencialidades desse mesmo espaço e o modifica, não apenas para se manifestar, mas também possibilitando novas compreensões sobre o próprio espaço e as coisas que o compõem. É por isso que o templo grego do exemplo de “*A Origem da Obra de Arte*” faz as pedras cantar, as luzes do dia se revelar e a escuridão do céu se abater. Sob o impacto desse acontecimento, o homem compreende um pouco mais de si, do mundo e das coisas e aumenta sua “humanidade”.

---

propriedades do espaço real, por serem menos evidentes a nós, nem nomes recebem, pois não chegamos a identificá-las como indivíduos ou circunstâncias.

Mas o acontecimento da obra de arte não é uma coisa casual, ele é uma obra, resultante de um trabalho que tem duas pontas: a de quem o executou e a de quem o frui. O trabalho da execução parece evidente, embora tenha suas particularidades, como veremos a seguir, o de quem o frui parece menos claro, embora seja igualmente resultado de uma motivação, um *pro-jeto*, um esforço de compreensão e participação em um primeiro momento e de mudança (pelas novas possibilidades abertas) em seguida. As particularidades do trabalho de execução são exatamente aquelas reveladas pelo modo específico com que a obra se põe “em obra”, da forma como cada operação trata a matéria do mundo onde se institui - e que a pintura faz de uma maneira, a música de outra e a Arquitetura de outra.

Heidegger nos diz que a “verdade” está preservada na obra e se dá a partir dela. Essa preservação no entanto não pode nem deve ser tratada como algo que é imanente a ela, o que contrariaria o seu estatuto de fenômeno. A “verdade” que se preserva na obra é a sua capacidade de revelar novos mundos a partir da presença sempre nova de quem a frui, sejam pessoas diferentes ou a mesma pessoa em diferentes tempos. Não fosse assim, uma vez conhecida ela perderia para nós o seu interesse e uma vez “decifrada” ela perderia o seu potencial de abrir sempre novas possibilidades.

É essa gama de relações entre o ser e a obra de arte que Heidegger resume ao tratar da *quadratura* a ela associada. A *quadratura* nos fala de terra (lugar das coisas e do acontecer) e céu (lugar das passagens) como metáforas do espaço vivido e do tempo vivenciado. Também nos fala dos homens na sua cotidianidade entre terra e céu e dos deuses, cuja mensagem abridora de novos mundos se encarna na obra de arte. Só é possível, portanto, o contato com o acontecimento da verdade se existirem o ser e o novo mundo instituído dentro de sua condição existencial espacial e temporal.

A obra de arte une assim os conceitos de coisa e mundo, o mundo ôntico da totalidade das coisas com o mundo ontológico do ser-das-coisas (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 465). É a terra, a realidade das coisas, que possibilita a instituição do mundo. São as propriedades do lugar e da matéria, a sua potência sempre infinita, a vida que nela transcorre (“*Earth*”) que possibilita vislumbrar novas realidades (“*World*”), a “verdade” em acontecimento, em obra.

É nessa consideração que se apresenta o fenômeno da Arquitetura como obra de arte. O objetivo principal da Arquitetura é criar (e o cria como uma coisa dotada de “coisidade” própria) um mundo (que consiste no que ela reúne) visível. O mundo que o homem institui através da Arquitetura compõe a sua paisagem *habitada* (ou seja, preche de significados). A paisagem habitada, o mundo instituído pela Arquitetura – o qual pertence ao humano e é o resultado de sua pre-sença - é uma manifestação dessas relações que se dão entre essa pre-sença e o mundo pré-estruturado, no intermédio entre terra e céu, onde o homem está - portanto, uma forma particular do homem ser-no-mundo. O “estar aí” da Arquitetura é a imagem corporificada que revela o lugar e reflete a admissão e o modo de estar do ser: o exercício da Arquitetura é habitar poeticamente (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 470).

Nós habitamos poeticamente ou temos uma relação poética com as coisas quando somos capazes de ler o que as coisas nos revelam na constituição do mundo e do ambiente, pois as coisas são feitas com o propósito de revelar significados e nos possibilitar recolhê-los. O *habitar* é a condição básica do ser humano<sup>3</sup>, revela a maneira como os homens preenchem seu desejo de existir entre a vida e a morte, sob o céu e sobre a terra. É assim que o homem precisa concretizar o seu mundo para se “sentir em casa”. Esses significados, associados ao habitar, criam, através da identificação, uma sensação de pertencimento a qual por sua vez é a base do *habitar*.

É assim que a Arquitetura se dá, através de seu acontecimento, o qual concretiza significados. Se é assim na sua manifestação usual, quanto mais quando a esses significados se aderem aqueles outros relativos ao tempo e marcos coletivos, propiciados pela sua manifestação no *modo* patrimônio<sup>4</sup>. É assim que, nos edifícios que sobrevivem ao tempo e constituem patrimônio, verificamos a convergência da espacialidade e da temporalidade, dos modos pessoal e impessoal. È dessa maneira que a fenomenologia se revela como uma forma adequada de abordagem do fenômeno

---

<sup>3</sup> “Habitar, num sentido qualitativo, é a condição básica de humanidade. Quando nós nos identificamos com um lugar, nós nos dedicamos a um modo específico de ser no mundo. Portanto, habitar demanda algo de nós bem como dos nossos lugares. Nós temos que ter uma mentalidade aberta e os *lugares* têm de oferecer uma riqueza de possibilidades de identificação.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 12).

<sup>4</sup> O *modo* patrimônio é assim chamado quando há um reconhecimento coletivo disso ou quando a obra é marco referencial (o que é talvez uma decorrência do reconhecimento). Algumas vezes a Arquitetura

patrimônio o qual, como vimos, enfrenta sérias limitações quando investigado de maneira “positivista”. Dado o seu caráter de atração de significados, temos que entendê-lo na sua espacialidade concreta, no mundo que ele institui, na sua temporalidade, como integração pétreia entre passado e presente, nas suas evocações ao nosso modo próprio, possibilitando nossa existência tanto individual quanto coletiva. Mas, ainda além, o mundo fenomenológico é o mundo da síntese e não há como separar as dimensões estética e histórica, material e imaterial, sociedade e arte, fruidor e objeto. É claro que, embora operacionalmente opções tenham que ser feitas, não podemos nos desvincular do entendimento de que o mundo é unitário e é essa compreensão que nos levará a uma melhor abordagem dos problemas que a intervenção no patrimônio nos traz, mais ética e mais consciente.

Ao habitar o mundo, o homem o preenche com sua marca e com aquelas coisas que lhe permitem intermediar sua relação com a paisagem natural, as quais, quando muito fortes e presentes, constituem o patrimônio. Habitando o mundo, o homem o estrutura a seu modo e ao modo dos seus, ou seja cria relações significativas entre si e o ambiente onde se instala. Ao fazer dessa forma, interessa-lhe o *onde* e o *quando*, ambos ensejando o *como*.

O *onde* lhe dá espacialidade, lhe dá raízes e permite sua estabilidade, é a sua geografia pessoal, seu lugar no mundo. O *onde* lhe dá solo para que possa assistir, sem vertigem, as transformações da vida, permite que ele equilibre permanência e mudança, o inóspito e o domesticado, o “seu” mundo próprio, feito à sua imagem e semelhança. Mas o *onde* remete também ao geográfico e impessoal. Dialoga com o modo próprio do ser que, nessa geografia, aprende e recolhe significados, internalizando-a as suas próprias expectativas e compreensões daquilo que aquele mundo específico lhe revela, somando as contribuições individuais em um todo coeso e coerente com as condições do lugar. É por isso que as construções de cada lugar são diferentes e revelam um mundo próprio: são a compreensão que o homem faz do mundo que o circunda, é a sua resposta ao mundo que se lhe apresenta, a combinação dos elementos daquela geografia específica com sua condição existencial, verticalizada, direcionada, atenta. A luz e o clima, por exemplo, são atributos do *onde* e contribuem para essa compreensão humana do lugar.

---

(obra de arte edificada) não se enquadra nessas duas situações, por isso, no nosso entendimento, nem sempre a Arquitetura é patrimônio.

O homem vive sob a luz e por isso cada clima influencia sua postura e mentalidade; o clima não determina, mas cria tendências e disposições. Ao construir, o homem geograficamente referenciado também se constrói e constrói a sua sociedade e sua cultura e, nesse processo, interpreta o ambiente de diferentes maneiras. O *onde*, ao remeter à espacialidade, ao lugar onde as coisas acontecem, permite-nos ter acesso ao mundo fenomenológico no qual, por exemplo, as direções da bússola são antes percebidas como reais (pelo percurso do sol, pelas referências geográficas) do que como abstrações científicas. À medida que se vai crescendo e se vai desenvolvendo uma consciência de correspondência entre o mundo psíquico e o mundo externo (as forças da natureza), é que se percebem os significados das coisas.

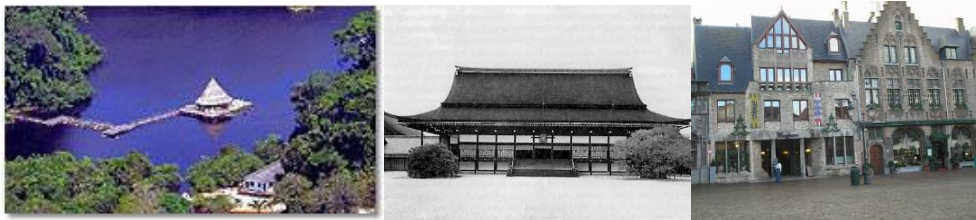


FIGURA 8.1.: Diferentes respostas arquitetônicas de casas em diferentes situações geográficas: Casa no Amazonas (Fonte: [www.brasembsantiago.cl](http://www.brasembsantiago.cl)), Casa tradicional japonesa (Fonte: [www.niten.org.br](http://www.niten.org.br)), Casa em Brugges, Bélgica (Foto: Flávio Carsalade)

O modo como o homem responde à geografia, ao *onde*, lhe referencia e situa no mundo e é seu patrimônio. É aquilo que, se alterado subitamente, o desenraiza e o confunde. As cidades e os edifícios são também manifestações desse *modus faciendi*, micro-cosmos resultantes dos diferentes diálogos dos homens com seus vários lugares e possuem qualidades próprias as quais são, efetivamente, no nosso caso, o objeto de preservação.

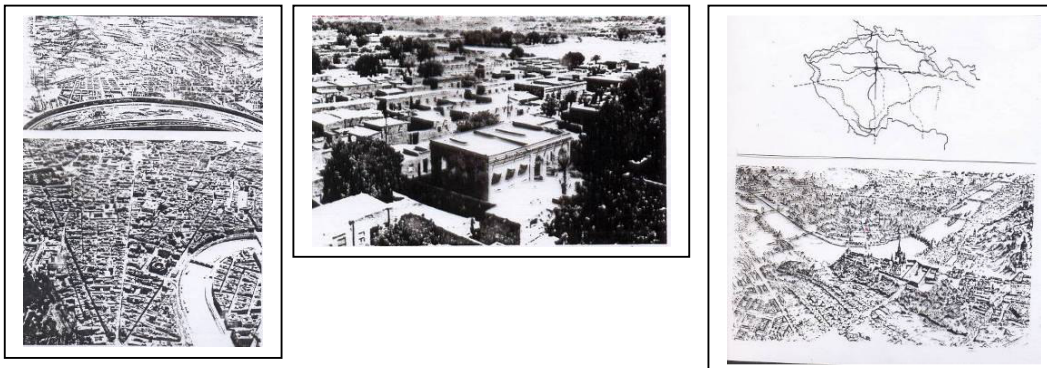


FIGURA 8.2: Roma, Khartoum e Praga, segundo NORBERG-SCHULZ, 1984: cada uma das cidades possui uma paisagem que lhe é própria, cada uma tem seu *genius loci*. Para o autor, Roma teria uma paisagem clássica, Khartoum uma paisagem cósmica e Praga uma paisagem romântica.



O *quando* é o tempo, experiência das mudanças nas outras dimensões, nos ritmos do dia e da noite, das estações e da história. Remete ao instante e ao sempre, portanto ao presente prenhe de passado. Se faço dessa maneira, é porque assim é, porque assim me orienta a tradição. O *quando* é também um jogo de permanência e mudança, de estabilidade na transformação, pois embora eu faça para *este* momento, me remeto ao passado como base para o meu presente, seja na técnica ou no reconhecimento do grupo ao qual pertença (ainda que para reforçá-lo ou negá-lo) e ao futuro como abrigo da minha continuidade. É o *vigor-de-ter-sido* que me possibilita o presente, impossível sem a temporalidade do ser e sem a consciência dessa historicidade.

Preservar o *quando* é preservar esse passado que se faz presente. O patrimônio não é, portanto, o passado, mas a consciência temporal da *pre-sença* que se lhe permite situar seu próprio *quando* no *quando* impessoal e coletivo e que lhe permite ser no tempo.

No bojo do *onde* e do *quando*, o *como* é a forma de se estruturar a espacialidade e a temporalidade do ser em um mundo instituído de significados. Responde à nossa necessidade de existir em uma totalidade estruturada e de nos diferenciarmos como seres dotados de personalidade, *indivíduos* que somos. A paisagem habitada dessa forma, possibilitada pela Arquitetura, é a maneira de ser individual no mundo e é essa individualidade o que precisa ser preservado: estamos preservando, afinal, a nós próprios. É a ordem que impomos ao mundo, à nossa imagem e semelhança, que queremos ver preservada não como um ato de força ou imposição, mas de sobrevivência.

Ao falarmos de ser-no-mundo estamos, portanto, falando de *coisas*, como um mundo instituído, de *tempo*, como substrato de nossa presença e de *ordem*, como forma particular de existência no espaço. *São essas as coisas que se revelam também no patrimônio edificado e que são o objeto da preservação: o mundo instituído através de uma ordenação do espaço do qual o ser se apropria na sua temporalidade.* Tendo examinado as coisas, passemos a investigar melhor a ordem, reservando a abordagem do “tempo” para mais adiante, ao examinarmos a fenomenologia da Arquitetura no modo patrimônio.

A ordem nasce do fato de que a instituição um mundo, de uma verdade, depende de como ele se dá no espaço e na terra<sup>5</sup>. A sua condição temporal e relacional determina que ela nunca se dá de forma total:

Isto é, quando alguma coisa é revelada, isto implica que outros aspectos do que ela é continuam escondidos. Nós nunca temos acesso à verdade total, mas somente iluminamos certos aspectos a cada momento. O processo nunca para e o modo com que ele ocorre é certamente culturalmente determinado. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 111).

A sua condição ligada à espacialidade exige que ela se apresente como um mundo estruturado (ordem) e uma imagem<sup>6</sup> com qualidade figurativa.

Nesse momento vale reforçar o conceito de imagem com o qual estamos trabalhando. Conforme vimos no Capítulo 6, não se trata aqui da imagem como resultado da fisiologia de ver, nem da imagem como representação ou como *mimesis* platônica. Estamos aqui tratando das qualidades estruturantes e espaciais do ser que permitem com que ele se apresente ao mundo visível (aparência), não como representação, mas como *ser*, como coisa que institui um mundo (“*to set a world*”), que condensa significados, partindo do entendimento fenomenológico da arte como “dando corpo” a um mundo. Gracia (GRACIA, 1996, p. 34) traz uma contribuição importante a essa discussão, separando os conceitos de “imagem” e “estrutura”. A “imagem” se estabeleceria como campo visual, tendo seus fundamentos na psicologia da percepção (Gestalt), ocorrendo naquele que vê, portanto subjetiva; a “estrutura” seria a forma “objetiva”, calcada em elementos de conhecimento, resultado da pura visibilidade, baseada no contexto. Ora, pelo aporte fenomenológico, temos que uma coisa não ocorre sem a outra, assim, apesar de o autor separar elementos “visuais” daqueles “estruturais”, parece-nos que ambos são as duas faces da mesma moeda perceptiva, embora a distinção seja interessante para revelar os diferentes aspectos em jogo<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> “A ordem é a condição necessária de tudo que a mente deseja compreender” (ARNHEIM, Rudolph conf. GRACIA, 1996, p. 147).

<sup>6</sup> Usamos aqui o termo “imagem” por ser aquele mais frequentemente usado por Norberg-Schulz, ressaltando, no entanto, a sua correspondência com o termo “aparência”, conforme desenvolvimento conceitual estabelecido no Capítulo 5.

<sup>7</sup> “Estes e outros muitos exemplos ratificam a conveniência de incorporar as referências visuais (imagem) e estruturais (contexto) ao projeto de arquitetura em âmbitos altamente caracterizados, ou significativos, independentemente de que se trabalhe com objetos isolados ou justapostos.” (GRACIA, 1996, p. 290).

É pela ordem e sua imagem visível que a obra de arte institui um mundo e “*dá corpo ao incomensurável*”, no dizer de Louis Kahn. Ela não representa algo, ela *é* algo e este é o verdadeiro sentido de duas colocações caras para Heidegger, a do “mundo instituído” e a de “acontecimento da verdade”<sup>8</sup>. É dessa maneira que, em nossa abordagem, a palavra “figura” deixa de remeter à representação de algo abstrato, para se constituir ela própria em uma corporificação concreta<sup>9</sup>. É por isso que os significados propostos pela obra de arte arquitetônica dependem da maneira como ela se dá no espaço.

Convém explorarmos um pouco do que se trata essa “qualidade figurativa” da obra de arte. Nos termos da Teoria da *Gestalt*, figuras são formas que se distinguem contra um fundo e qualidade figurativa diz respeito à pregnância da forma e espaço organizado (no caso da Arquitetura, forma edificada e espaço articulado). A força de uma obra de arte (sua “identidade”) ou de um lugar (ou da Arquitetura como lugar) depende das suas qualidades figurativas, onde a palavra “figura” não deve ser entendida em termos abstratos, mas como uma composição de elementos concretos. Uma figura espacial é, portanto, uma forma facilmente reconhecível que possui uma clara identidade. Ela sempre se relaciona com o homem pois o “ter lugar” é uma das funções da vida, portanto mais do que uma propriedade abstrata, é a articulação espacial que relaciona a vida humana com a terra e o céu. Quando Heidegger trata o acontecimento da obra de arte como uma fenda que remete a um mundo, a uma verdade, ele entende a sua *gestalt* como uma estrutura em cuja forma a fenda se alinha e se submete, portanto mais do que um mero diagrama geométrico, mas, antes, como propiciadora dos limites necessários à apreensão da própria obra de arte<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> “Para começar, Heidegger nos mostra que a obra de arte, a construção, não representa nada mais do que aquilo que ela *apresenta*: ela traz algo à presença.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 114) e também: “Quando isso acontece, a verdade não é ‘colocada em palavras’, mas antes ‘colocada em obra’. Não basta ao homem ‘dizer’ as coisas, ele também tem de captá-las e visualizá-las em imagens concretas que nos ajudam a ver nosso ambiente como ele é.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 112).

<sup>9</sup> Segundo Heidegger: “a natureza da imagem é deixar algo ser visto” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 30).

<sup>10</sup> “No entanto, o conflito não é uma fenda da mesma forma como a fenda se abre; é a intimidade com que os adversários pertencem um ao outro [os ‘adversários’ aqui referidos são a “terra” e o “mundo”]. A fenda não deixa os adversários se afastarem; ela os insere num contorno comum à contradição entre medida e fronteira.’ Assim, o mundo dá uma medida às coisas, ao passo que a terra, como corporificação, provê uma fronteira. Trazendo essa afirmação ao contexto de nossa análise, podemos dizer que um lugar é determinado (*be-dingt*) por sua fronteira. A arquitetura ocorre na fronteira, como uma encarnação do mundo. Heidegger diz: ‘Uma fronteira não é onde uma coisa termina mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é onde ela *começa a se fazer presente*’. Pode-se entender uma fronteira como uma soleira, isto é, a corporificação de uma *diferença*.” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469).

Essa estrutura da forma, na qual a qualidade figurativa se exerce, é portanto fruto de dois aspectos, a *linguagem* e a *ordem*. A ordem surge, como a linguagem, da necessidade humana de estruturar o caos e dar ao mundo uma forma compreensível para com ele se relacionar. É, portanto, uma “inter-relação estruturada que acontece entre terra e céu” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 18). A preponderância da ordem geométrica e dos modelos matemáticos abstratos, consagrados pelo cartesianismo e o racionalismo que vem dominando o método científico, paradigma da nossa civilização contemporânea, no entanto não encobre a ordem existencial, mais próxima de nosso ser-no-mundo revelada em parte pelos estudos de Piaget (os quais mostram como a criança “ordena” seu mundo) e a Teoria da *Gestalt* (através das constantes perceptivas)<sup>11</sup>. Por esses estudos, inclusive, podemos compreender que a nossa forma de ordenar o mundo influi na maneira como o percebemos, também marcada pela nossa condição existencial. O modo existencial de ordenar o mundo pressupõe fatores como uma hierarquia de percepção<sup>12</sup>, uma visão de totalidade (cuja noção de “composição”<sup>13</sup> a obra de arte busca reproduzir) e princípios como proporção e identidade estrutural, dentre outros.

O patrimônio, como a arte, é também, por si, uma forma de ordenamento existencial por ter seu substrato na espacialidade e na temporalidade. Na espacialidade, o patrimônio marca o nosso território e cria referências espaciais que *orientam* nosso caminhar e *identificam* o lugar, possibilitando o nosso reconhecimento (orientação e identificação são funções psicológicas importantes para o nosso tema, as quais retomaremos mais adiante). Na temporalidade, o patrimônio também nos orienta e nos identifica, mas de maneira diversa, nos dando raízes geográficas e históricas, conferindo-nos o senso de pertencimento e localização, indispensável para nossa existência no mundo.

---

<sup>11</sup> “Este propósito é facilitado pelo fato de que os padrões de assentamento básico seguem as leis da *Gestalt* de organização. Nós também podemos dizer que o homem percebe e organiza de acordo com os mesmos princípios, os quais nós já reconhecemos como sendo os de ‘proximidade’, ‘continuidade’ e ‘fechamento’, onde ‘similaridade’ aparece como sendo a categoria mais geral. Os estudos de Piaget sobre a concepção infantil do espaço chegam a conclusões análogas. Em geral, Piaget caracteriza as formas básicas de organização como *topológicas*, para distingui-las das concepções geométricas mais precisas, as quais se desenvolvem mais tarde na vida. As concepções geométricas, entretanto, não são essencialmente diferentes das topológicas, mais que isso elas representam uma interpretação daquelas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 41).

<sup>12</sup> Sobre a nossa capacidade de articular diferentes possibilidades visuais, assim diz Christian Norberg-Schulz: “Sua capacidade é devida ao possível uso de uma hierarquia de temas, com uma unidade construída de tipo superior permitindo repetições variadas, onde portas, janelas e outros elementos atuam como temas subordinados.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 57).

## **2. Intermédio 1: Contribuições preliminares do método fenomenológico ao problema do restauro arquitetônico de base existencial**

A revisão que estamos fazendo permite-nos lançar as bases para a construção do método que pretendemos compor. Em primeiro lugar, ao concebermos a relação entre o ser e o mundo, a *pre-sença*, como uma relação significativa, podemos compreender a primeira grande função do patrimônio edificado, como farol nas nossas vidas, na medida em que ele, em si e por si, é grande atrator de significados e os condensa na sua “coisidade”, no mundo que ele institui<sup>14</sup>. Como dissemos no último parágrafo do item anterior, ele, a sua maneira, contribui para estruturar o mundo em que estamos lançados fazendo-nos nele nos referenciar.

Essa função referencial e estruturante, no entanto, não é estática, mas dinâmica. Ela precisa ser posta em obra, ou seja, se fazer presente na nossa vida e estimular nossa relação com ela, para que seu potencial significativo possa se exercer. Essa função e os significados que ele abre faz com que, nesse momento, pouco importe se o patrimônio é obra de arte ou não, pois o patrimônio edificado, no *modo* patrimônio, quando reconhecido por uma sociedade pelas suas propriedades referenciais, também institui um mundo e revela a verdade. Por essa razão misturamos tanto os conteúdos culturais, históricos e artísticos quando tratamos do patrimônio. *Nesse caso, ao preservar, a nossa atenção primeira é na preservação do significado, que não é uma coisa estática, mas dinâmica e que não é imanente ao objeto e nem está apenas no ser, mas na relação entre ambos.*

É claro que a preservação deve ficar também atenta ao mundo que o patrimônio institui, à verdade sempre diversa que ele revela. Entendemos, pelo exposto, no entanto, que essa verdade não é fechada, mas aberta e assim deve se manter. Esse é o grande dilema que acontece em qualquer técnica de preservação e que a abordagem fenomenológica responde através da manutenção do significado da obra e não na sua permanência muda,

---

<sup>13</sup> “A composição dos elementos usualmente depende de uma ‘visão’ de totalidade, isto é, em uma figura imaginada que determina a solução..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

à qual chamamos de embalsamada ou museificada. Ao encarar dessa forma o problema da preservação patrimonial, a fenomenologia não está substituindo a matéria (ou a forma) pelos seus conteúdos. Ao contrário, a fenomenologia não compreende a forma sem seu conteúdo e até mesmo procura superar essa separação, amalgamando esses dois componentes no *ser*, pois para existir, o *ser* precisa ser corporificado, encarnado. Quando se evoca a *quadratura* é a isso que se destina: o reconhecimento da *terra* como componente indispensável da vida, mas profundamente integrada com o mundo que institui, o domínio dos *deuses*, mas também a sua relação com os *homens* e com o *céu*, na dinâmica da vida. O que a fenomenologia se propõe, quando aqui aplicada, portanto, é não se ater a apenas uma dimensão do fenômeno, a sua materialidade, mas abordá-lo em toda a sua extensão.

É assim que não é possível se examinar um dos termos da *quadratura* sem tocar nos outros. Daí nasce a idéia de *contextualização* que a todo o momento nos referimos. Mesmo cada um dos termos da *quadratura* traz consigo um universo que precisa ser compreendido contextualmente. O termo *terra*, por exemplo, não pode ser entendido apenas como matéria, mas deve incorporar o lugar, os elementos que compõem o lugar, a ordem espacial que se institui e, desdobrando, a matéria deve ser também compreendida na sua coisidade, o lugar com os significados que recolhe e propicia e a ordem não pode ser entendida sem os *homens*, a quem serve, os *deuses*, a quem propicia a mensagem, e o *céu*, com quem interage.

A abordagem fenomenológica nos impele a buscar a coisidade da obra e reconhecer os elementos que lhe conferem esses atributos; impele-nos a reconhecer os significados que ela cria e a respeitar as referências que ela gera. O que ela nos propõe é um olhar atento para que as intervenções que eventualmente sejam necessárias no patrimônio edificado busquem um equilíbrio entre as suas dimensões e os pares que se apresentam com caráter de oposição. Nesta tese identificamos esses vários desses pares: o *sujeito* e o *objeto* como entes separados, o *pessoal* e o *impessoal* (ou os modos *próprio* e *impróprio* do ser), a *permanência* e a *mudança*, o *tempo presente* e o *tempo tripartido*, *verdade e leitura*, *imanência e subjetividade*, *forma e conteúdo*.

---

<sup>14</sup> “Para ganhar uma base existencial em relação às coisas, aos outros e a si mesmo, o homem precisa de uma arquitetura que revele a sua compreensão do mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

A cada um deles procuramos, dentro do método proposto, corresponder uma forma de abordagem:

- À dicotomia entre *sujeito* e *objeto*, procuramos responder com a compreensão da relação;
- Ao *stress* entre os modos *pessoal* e *impessoal*, procuramos responder com a aplicação da hermenêutica de base heideggeriana;
- Ao problema apresentado pela *permanência* e pela *mudança*, procuramos responder através da identificação dos elementos estáveis dentro das mudanças<sup>15</sup> (os quais também podem ser diferentes após cada mudança) e que chamamos de *sustentabilidade cultural*;
- Ao problema apresentado pelo *tempo presente* e pelo *tempo tripartido*, procuramos responder com a consciência histórica, a dimensão existencial da temporalidade;
- Ao problema apresentado pela *verdade* e *leitura*, procuramos resolver pela *cura* heideggeriana e pela hermenêutica gadameriana;
- Ao problema apresentado pela *imanência* e *subjetividade*, procuramos responder pela consciência estética da hermenêutica de Gadamer;
- Ao problema apresentado pela distinção entre *forma* e *conteúdo*, procuramos responder pela sua fusão no *ser*, estruturado por uma ordem, o que também responde à distinção entre as dimensões material e imaterial.

Em todas elas, está a lição fundamental de “*Ser e Tempo*”, a da *pre-sença* como *cura* e da unidade inseparável das coisas, como ocorre entre *ser* e *tempo*. A *cura* que une ser e tempo se explicita no exame do *que* (as coisas e o mundo instituído), no *onde*, no *quando* e no *como*:

- Pelo *onde* compreendemos os elementos que predispõem a ação do homem e lhe dão instrumentos para agir (que liga história e cultura) e que são a uma só vez, raiz e fonte de recursos;
- Pelo *quando* procuramos a síntese da temporalidade, o momento da vivência como resultado do *vigor-de-ter-sido* e do *destino*, só possível pela consciência histórica (relativização) e possibilitado pela consciência estética (o presente eterno);

---

<sup>15</sup> A questão dos elementos “estáveis” dentro das mudanças é uma questão conceitual ampla e complexa. Por ora podemos entendê-las sob dois aspectos: aqueles validados pela tradição e aqueles que correspondem à sua relação com o mundo pré-estruturado da *ek-sistência*.

- Pelo *como* abrimos uma porta para se entender a materialidade que dá suporte ao imaterial, a qualidade figurativa, a linguagem e a ordem. Pela ordem, abrimos a possibilidade de estabelecer uma hierarquia de intervenção calcada na hierarquia da percepção e na identificação da parcela de contribuição de cada elemento no processo de significação; pela linguagem, abrimos a possibilidade de decifrar as significações pela forma como cada modalidade artística estabelece seus significados e que exploraremos com mais profundidade no item seguinte.

A abordagem da Arquitetura e do patrimônio como *fenômenos*, nos permitiu compreender a sua natureza específica e, com isso, precisarmos melhor nossa ação sobre eles.

### 3. Intermédio 2: fundamentos: identidade, orientação, permanência

---

REVISÃO 8.2: Como vimos anteriormente, disperso no corpo da tese, a Arquitetura cria uma ordem espacial onde a vida acontece. Por sua especificidade como obra de arte particular e ação humana especializada, ela cria um enraizamento e estabelece um “lugar” (que é reconhecido na vivência cotidiana) pela distinção (sacralização) de pontos referenciais e a construção de uma paisagem habitada particular. Por sua presença no espaço (*modo próprio*) e pelo lastro histórico (*modo impróprio*), o lugar criado pela Arquitetura no *modo* patrimônio, permite que o ser lançado no mundo o ordene, se identificando e se orientando. Nessa circunstância de patrimônio, a Arquitetura institui uma ordem simbólica espacial e presente, sinal e marco. Por sua disponibilidade na vida cotidiana ela se apresenta sempre lançada (disponível): fala aos modos *próprio* e *impróprio* e apresenta a possibilidade de uso continuado. Dado o seu caráter de herança manejável, ela incorpora significados permanentes e circunstanciais, pois é imutável e cristalizada como nossa vontade de permanência e ao mesmo tempo se abre como um campo de possibilidades de usos (inclusive para os “usos” políticos e econômicos).

---

Pela abordagem fenomenológica, a Arquitetura em seu *modo* patrimônio se apresenta como uma dupla *fenda*: aquela que se instaura no ser, através da obra de arte e aquela que se instala no tempo, pela hermenêutica e pela legitimação social. A idéia heideggeriana de *fenda* indica que a “terra guarda o mundo que se abre”, ou seja, o “mundo dá uma medida às coisas, ao passo que a terra, como corporificação, provê uma fronteira” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469). Essa fronteira que acontece no espaço



e remete ao tempo é propiciada pelo lugar gerado pela Arquitetura-Patrimônio. Uma fronteira como essa não é onde se termina, mas onde se começa: uma soleira. Fronteira e soleira são assim, ao mesmo tempo, separação e união. O que Norberg-Schulz diz da Arquitetura como fronteira cabe também, por extensão, ao seu *modo* patrimônio, só que neste caso com uma gama de significados ainda maior, pois aqui também concerne ao tempo:

Pode-se entender uma fronteira como uma soleira, isto é, a corporificação de uma diferença. Em sua análise do poema de Trakl, Heidegger mostra que a soleira é portadora da unidade e da diferença do mundo e da coisa (terra). Numa construção, a soleira a um só tempo separa e une o exterior e o interior, isto é, o que é estranho e o que é habitual. É um ponto intermediário de reunião onde a visão do mundo simultaneamente se abre e volta a terra. (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 469).

Digamos assim: a fronteira arquitetural no *modo* patrimônio é um lugar-marco (*landmark*), lugar que une dois mundos, o do fruidor e da coisa, o do observador e dos significados que a Arquitetura-Patrimônio traz consigo em potência. Como se apresenta pela *diferença* no espaço homogêneo (homogeneidade espacial esta que pode se dar por similaridade formal ou pela ausência de uma especialidade, de uma personalidade forte), remete ao estranho, ao diferente, ao outro (a mensagem do modo impróprio e as possibilidades abertas no modo próprio) e ao habitual (como referências no modo próprio). O patrimônio edificado tem, portanto, a dupla propriedade de ser ao mesmo tempo habitual e estranho.

Em função do “mundo” que instituem, os bens patrimoniais edificados são, portanto, “figuras” dotadas de grande significado e que se distinguem do fundo homogêneo da vida<sup>16</sup>. Como tal pontuam a paisagem e a referenciam, mas também funcionam como as fronteiras sobre as quais nos referimos no início desta seção. Na medida em que o edifício possibilita a vida (através de seu uso e presença cotidiana) e a corporifica, ele é patrimônio quando consegue fazer com que essas propriedades sejam compartilhadas e significativas. É assim que o edifício-patrimônio remete à obra de arte (como fenda no espaço), à historicidade (como fenda no tempo) e à cultura (como significado compartilhado). O nosso tempo vem assistindo a uma perda de significado e a transformações muito rápidas que fazem com que tenhamos hoje um grande apego às

---

<sup>16</sup> “Deve ser repetido que as figuras arquiteturais mencionadas acima são aqueles objetos de identificação humana que permitem o habitar público. Elas representam o entendimento comum do mundo e atuam como imagens poderosas que fazem esta compreensão manifesta. Como ‘marcos’ elas facilitam a orientação do homem.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 88).

formas significativas e à permanência. Para Christian Norberg-Schulz isso se associa a uma perda da linguagem arquitetônica que fez com que as formas modernistas nos parecessem excessivamente geométricas e abstratas<sup>17</sup>. Por todas as razões aqui colocadas, e ainda mais para o homem contemporâneo, o patrimônio é algo para ser preservado e fruído. A sua perda nos “tira” da vida o que é, em última análise, o sentido profundo da palavra *alienação*. A alienação advém da perda de significado das coisas: através do patrimônio nós voltamos a terra e à vida.

Toda essa argumentação remete a três conceitos importantes que vimos trabalhando nos capítulos anteriores, os conceitos de “identidade”, “orientação” e “permanência”. Vejamos agora como eles se aplicam ao patrimônio construído e aos esforços para sua preservação. Inicialmente, devemos constatar que todos eles são importantes funções psicológicas do ser humano, são interligados e complementares e nascem de nossa condição existencial.

No Capítulo 4 estabelecemos um importante entendimento do conceito de identidade calcado antes na diferença do que na igualdade e que serve aos nossos propósitos aqui:

- Identidade se refere à constituição própria de um ser, portanto àquilo que o *diferencia* como um indivíduo;
- Identidade não se refere ao que é igual, mas ao que faz as pessoas se reconhecerem como grupo, portanto uma *empatia*. Assim, identidade sugere uma noção compartilhada e esse compartilhamento é intermediado pela cultura;
- Identidade não é um conceito fixo, mas mutável, no tempo e através da ação do indivíduo na sociedade<sup>18</sup>.

O conceito de identidade é, portanto, um conceito que nasce da *relação* que se dá entre o individual e o coletivo, pois mesmo quando se refere à sua constituição própria, ela se dá na *diferenciação*, o que pressupõe o coletivo. Identidade não é, portanto, sucumbir à

---

<sup>17</sup> “A perda da linguagem mostra a tendência geral de abstração que distingue a nossa época. Assim nós reduzimos a realidade àquilo que é mensurável e transformamos lugares concretos em lugares abstratos. Como resultado a vida cotidiana se esvai, e o homem se torna um estrangeiro entre as coisas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 133).

<sup>18</sup> “O habitar público, entretanto, não implica uniformização quando nós vemos e entramos num edifício público nós sempre trazemos conosco nosso ‘alguém’ pessoal como uma contribuição ao acordo coletivo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 71).

uniformidade<sup>19</sup> ou seja, se nossa condição existencial pressupõe o coletivo, ela não elimina a ação de modo próprio<sup>20</sup>. Da mesma forma, a *orientação* é também um conceito relacional que permite ao ser se situar no mundo e nele se deslocar. A *permanência* de estruturas espaciais e referenciais básicas garante que a identidade e orientação não se percam. No entanto, essa permanência também não pode ser absoluta, pois o ser também é tempo e é característica do tempo a impermanência e o movimento<sup>21</sup>.

O espaço coletivo construído pelo homem, seus assentamentos, suas cidades, seus edifícios são o lugar onde se dá a relação entre o individual e o social. É aí que o homem se identifica e se reconhece. Essa identificação e reconhecimento se estabelecem a partir das características do próprio lugar e das coisas que o compõem, ou como vimos anteriormente, pelo ambiente/ paisagem habitada e pelos marcos/ monumentos os quais por sua vez também funcionam como elementos de orientação espacial.

O lugar como paisagem habitada propicia a referência pessoal do ser-no-mundo. Os mineiros se reconhecem como um “povo das montanhas”, o sertanejo como um homem calejado pelas condições climáticas (“o sertanejo é antes de tudo um forte”). Assim, identificar-se com um lugar é uma forma de ser-no-mundo e traz consigo a sensação de pertencimento que nos liga a uma coletividade (o que, como vimos, é indispensável para a realização da vida individual)<sup>22</sup>. Para que essa sensação de pertencimento se dê, é

---

<sup>19</sup> “Ambos os aspectos são importantes: companheirismo significa compartilhamento a despeito da adversidade, diversidade, identidade significa não sucumbir à uniformidade.” (NOREBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

<sup>20</sup> “Nossa individualidade como seres humanos é social, e ao ser humanamente social é linguisticamente lingüística, isto é, está imersa em nosso ser na linguagem. Isso é constitutivo do humano. Somos concebidos, crescemos, vivemos e morremos imersos nas coordenações de conduta que envolvem as palavras e a reflexão lingüística, e por ela e com ela na possibilidade de autoconsciência e, às vezes, na autoconsciência. Em suma, existimos como seres humanos somente em um mundo social que, definido por nosso ser na linguagem, é o meio no qual nos realizamos como seres vivos, e no qual conservamos nossa organização e adaptação. Em outras palavras, toda a nossa realidade humana é social, e somos indivíduos, pessoas, somente enquanto somos seres sociais na linguagem.” (MATURANA, 2002, p. 203).

<sup>21</sup> “Aqui se estabelece a diferença entre a cidade e qualquer objeto artístico construído. Isto pode ser museologizado imediatamente como obra acabada com possibilidades de transcender seu próprio momento executivo; a cidade, nem sequer em casos muito excepcionais – de novo haveria de mencionar Veneza – pode congelar-se como realidade concluída.” (GRACIA, 1996, p. 84)

<sup>22</sup> “Habitar implica o estabelecimento de uma relação significativa entre o homem em um dado ambiente. Na introdução nós sugerimos que esta relação consiste em um ato de identificação, isto é, num senso de pertencimento a um determinado lugar. O homem assim, se encontra quando ele se *assenta* e o seu ser no mundo é assim determinado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 13).

importante que o homem experimente seu ambiente como uma totalidade significativa. Um dos aspectos mais importantes dessa totalidade significativa do ambiente está na sua capacidade figurativa, na imagem que ele apresenta como manifestação de seu ser próprio<sup>23</sup>. Se não temos nenhuma imagem do ambiente, nós também não temos nenhum senso de pertencimento e se perdemos o senso de pertencimento também perdemos a identidade. Essa imagem do ambiente se assenta na força expressiva de seu conjunto, na sua capacidade de se apresentar como criadora de um *genius loci*. Para tanto contribuem, além da expressividade geral de seu casario e de suas ruas, as imagens icônicas que o pontuam. As imagens icônicas (marcos/ *landmarks*) são importantes porque a identidade também ocorre a partir de “figuras” e através da nossa relação significativa com essas figuras que se nos aparecem como “coisas”<sup>24</sup>. Essas “coisas” pontuam a nossa existência e além disso funcionam, para nós, como elementos de orientação. Ambas as funções trabalham sobre a relação espacial entre as figuras: se a *identidade* se dá a partir de formas corporificadas, a *orientação* apreende a ordem espacial<sup>25</sup>. A *orientação*, em sua raiz existencial, portanto, não diz respeito apenas ao como se localizar, mas também como experiência de espaços significativos<sup>26</sup>.

É assim, portanto, que a Arquitetura se apresenta no *modo* patrimônio: ela é marco e formadora do ambiente, portanto propiciadora do “nosso” lugar e do nosso movimento nos três níveis existenciais (centro, caminho e domínio). Como marco (*landmark*) diferencia o cotidiano do espaço-tempo, se apresentando como um lugar de reconhecimento e de diferenciação, um campo aberto de significados. Como conformadora do ambiente, ela forma o lugar onde me reconheço e onde habito.

Como *landmark* reforça a idéia de “mundo centrado”, pois o centro, remetendo à própria individualidade *no* mundo, representa o que é familiar, o que nos dá alívio no

---

<sup>23</sup> “O exemplo demonstra que a identidade de um assentamento consiste em propriedades figurativas básicas, onde a palavra ‘figurativa’ não pretende se aplicar a uma espacialidade abstrata, mas a uma composição de elementos concretos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 47).

<sup>24</sup> “Nós já apontamos que *identificação* humana significa se relacionar significativamente com o mundo de *coisas*.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 16).

<sup>25</sup> “Do que foi dito antes se segue que a identificação está relacionada com a forma corporal, enquanto a orientação apreende a ordem espacial.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 15).

<sup>26</sup> “Do que foi dito, nós compreendemos que ‘orientação’ não significa apenas encontrar um caminho próprio, mas também experimentar o espaço como constituído de uma gama de lugares significativos e inter-relacionados.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126).

reconhecimento<sup>27</sup>. A *orientação* parte dessa noção de centro tanto para definir a partida quanto a chegada (meta, alvo), ambos compreendidos como centros e implica, portanto, na estruturação do movimento em regiões através de centros e direções. Retomamos aqui os constituintes básicos do espaço existencial: *centro*, *caminho* e *domínio*<sup>28</sup>. Assim, a idéia de “centro” ligada a “significado para nós”, aquilo com que nos identificamos e a partir do qual nos orientamos (pontuando o nosso movimento, o nosso caminho), tem a ver com a importância da “cotidianização” do patrimônio. A perda dessa condição, a da presença do edifício-patrimônio em nossa vida do dia-a-dia é a verdadeira perda patrimonial, pois é essa presença que nos traz a sensação de identidade e pertencimento, daquilo que é contínuo em nossa existência, ou seja, o sentido do patrimônio<sup>29</sup>. Similarmente à ação do patrimônio como marco (ou patrimônio *monumental*, como preferem alguns)<sup>30</sup>, está o patrimônio como formador do ambiente, como referencial da paisagem habitada, nesse caso criando o caráter de um lugar que se diferencia por sua personalidade própria. Ambos, o patrimônio monumental (como *landmarks*) e o patrimônio ambiental (formado pelos elementos diferenciadores e formadores do caráter local) são maneiras peculiares de nos identificarmos e reconhecermos, embora sejam comumente percebidos de forma integrada na formação do *genius loci*. No caso do patrimônio ambiental, dos conjuntos urbanos (as casas)<sup>31</sup> elas têm a ver com nosso modo íntimo de ser (remetem à individualidade espelhada no coletivo), enquanto *landmarks* revelam a nossa face coletiva e compartilhada<sup>32</sup>. Ambos partem dos mesmos princípios de identidade e orientação, de reconhecimento e de familiaridade, de criação do lugar, do “nosso” lugar, a paisagem habitada.

<sup>27</sup> “Em geral, o centro representa o que é conhecido, em contraste com o desconhecido e talvez temerário mundo exterior. ‘Este é o ponto onde o homem adquire a noção da sua posição no espaço como um ser físico, o ponto onde ele ‘repousa’ e ‘mora’ no espaço’, Bolnow diz. Como consequência, o homem sempre pensa na totalidade do mundo como sendo centrado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 22).

<sup>28</sup> “Nós já apontamos que as ações, em regra, devem ser entendidas em termos de metas e caminhos os quais constituem juntos um campo ou domínio de mais ou menos lugares mais ou menos bem conhecidos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 20).

<sup>29</sup> “A vida cotidiana representa o que é contínuo em nossa existência e portanto nos dá suporte como um solo familiar.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 89).

<sup>30</sup> “A matriz construtiva das casas era em geral feita de unidades figurativas simples, onde os edifícios públicos apresentavam composições mais articuladas atuando como *marcos* e focos espaciais.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 128).

<sup>31</sup> “A relação da casa com o que nos é dado faz com que ela se constitua como elemento de fundo geral para a vida humana, e portanto condiciona o modo dessa vida. Quando os tipos básicos da casa são repetidos, este fundo se torna manifesto como uma matriz estendida que dá suporte a vida cotidiana.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 108).

<sup>32</sup> “Assim nós devemos investigar os arquétipos do ser coletivo no mundo, do ser público no mundo, e do ser privado no mundo. Evidentemente essas são variedades dos arquétipos gerais ou representam escolhas entre eles. A torre, então, é primariamente usada como uma forma pública, onde o fechamento topológico serve à coletividade.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

A base da idéia de “identidade relacionada ao espaço” se faz a partir da paisagem cultural, lugar onde se faz a síntese entre o ambiente natural e as construções humanas, primeira matéria de trabalho da fenomenologia da Arquitetura. A primeira forma de relação identitária do homem com o lugar é a *localização*, a qual exprime as razões pelas quais ele escolheu aquele lugar, e pelas quais o lugar o convidou. Essas condições iniciais dadas associadas àquelas do reino da cultura criam a segunda forma de relação entre eles que se dá através do “aprimoramento” do lugar, o qual se dá por *visualização* ou *complementação*, ambos possibilitados pela capacidade humana de *simbolização*. Por *visualização* entende-se quando a Arquitetura enfatiza ou revela as qualidades do lugar natural, por *complementação* quando ela complementa aquilo que falta - como as pirâmides no deserto, as quais complementam a necessária vertical (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 31- 32). Se os lugares do homem têm a ver com o meio ambiente natural deve haver uma correspondência entre as condições naturais e a morfologia dos assentamentos. Assim, o problema básico dos assentamentos iniciais do homem é o de como apreender os significados naturais e, a partir deles, edificar os seus próprios. Essa segunda operação de “identificação” do lugar propiciada pela cultura cria a paisagem habitada na qual o patrimônio se insere e cuja perda figurativa impõe sérios problemas de orientação e identificação. Hoje em dia, essas estruturas são cada vez menos respeitadas e, como grande parte da identidade com o lugar depende delas, elas formam uma importante parte da fenomenologia da Arquitetura e do seu modo *patrimônio*.

O problema dos marcos e da paisagem relacionados à questão da identidade e da orientação traz consigo também a marca da nossa condição existencial de espacialidade pré-estruturada, estudada pela *Gestalt*. Quando dizemos, por exemplo, “eu estou aqui”, estamos nos referindo aos seus princípios de *variedade*, *unidade* e *continuidade*. Através das relações entre figura e fundo, algo ganha identidade quando se distingue de um fundo. Como vimos anteriormente, a percepção especial que indica os elementos patrimoniais na forma de uma identidade nos assentamentos humanos são normalmente variações da relação figura-fundo<sup>33</sup> e no entanto não os vemos como uma coisa especial se destacando em um fundo neutro (entorno), mas como algo profundamente conectado com o lugar e referenciado a ele, criando um jogo de aproximação e intercâmbio entre o

---

<sup>33</sup> “Nós entendemos que ‘figura’ aqui não significa um elemento ‘estrangeiro’ que aparece em um ‘solo neutro’, mas a visualização de focos potencialmente presentes.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 175).

bem e a paisagem onde se coloca. Ainda de maneira similar, percebemos os bens patrimoniais não apenas na sua materialidade, mas também através dos significados que os destacam em relação àqueles que experimentamos com o conjunto urbano onde se instala.

Em termos perceptíveis, a integração supõe reconhecer que a figura do objeto que se considera apresenta certas qualidades afins com o fundo – no nosso caso a imagem da cidade tradicional – e, vice-versa, o fundo há de ter alguma característica própria de figura. E dizemos isto reconhecendo como artificiosa, ou simplesmente estratégica, a distinção entre cidade como campo de percepção e cidade como sistema formal. Aquelas construções que, como a John Hancock Tower, renunciam a ser incorporadas à forma da cidade pré-existente, a colocar-se em situação de serem somente figuras destacadas sobre um fundo, desdenham uma parte substancial de sua potencialidade artística: a que só se verifica em sua participação na cidade como obra de arte. (GRACIA, 1996, p. 169).

Vimos que a identidade de um lugar é definida pela sua *localização, configuração espacial geral e articulação caracterizadora*. Embora essas propriedades não sejam imutáveis na dinâmica do tempo, elas se apresentam como sendo a estrutura do lugar e só importantes mudanças culturais fazem com que elas deixem de ser significativas para a sociedade. Numa paisagem ou num edifício, porém, os componentes acima nem sempre têm importância equivalente. Quando ocorre dos três serem igualmente importantes, dizemos de um lugar “forte” e o credenciamos à condição de *patrimônio*.

Os conceitos de “*identidade como diferenciação*” e de “*orientação como mudança*” introduzem o par *tema-variação*, como processo de mutação cultural e paisagística e sobre o qual voltaremos em outros pontos deste texto. No momento cabe entender que o *tema* diz respeito a um complexo geral de significados, enquanto *variação* se refere à sua realização circunstancial (como ocorre por exemplo com o tema “porta de entrada”, resolvido de inúmeras e diferentes formas, mas conservando sua função existencial básica). A problemática do *tema-variação*, portanto tem sua base fenomenológica na relação entre o indivíduo e a coletividade e, muitas vezes, é por ela que se dá a transformação sustentável, justamente através da ação individual na perspectiva do coletivo. Por essa ótica, se por um lado a permanência do lugar é o que lhe permite desempenhar seu papel de “lugar”, por outro, ela não significa imutabilidade, mas continuidade (permanência) através da possibilidade de variação dentro da unidade<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> “O lugar, portanto, une um grupamento de seres humanos, é algo que confere a eles uma identidade comum e fornece as bases para o companheirismo ou para um relacionamento em sociedade. A *permanência* do lugar é o que o permite cumprir seu papel..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 9).

Este é um conceito chave para a questão patrimonial pois, através dele, podemos compreender algumas pontos importantes:

- O ser humano só se realiza em plenitude na vida coletiva. Assim, o ser sempre é na perspectiva coletiva (não há como dissociar os *modos próprio e impróprio*). No entanto, para que essa relação se dê de maneira estabilizada são necessários elementos de permanência (no nosso caso, da Arquitetura patrimonial, referências espaciais traduzidas em marcos monumentais e paisagem habitada), o que remete às idéias de *tema e unidade* (nesse raciocínio, ambas componentes da *identidade*);
- No entanto, como o ser é tempo, não há como desconsiderar o *movimento*, o qual institui não apenas o deslocamento, mas representa a nossa ação individual no mundo coletivo (a qual pressupõe *orientação*) e institui a noção de *variação*;
- Assim sendo, tanto a variação quanto a unidade são importantes para o *ser* (a característica da *pre-sença* é “*estar-lançado*”, o que significa também identidade e movimento) e o fundamento da *relação* entre as duas está na sua complementaridade, ou seja uma não pode existir sem a outra sob pena de desestruturar o ser;
- Assim, a preservação patrimonial é fundamental para a integridade do ser e da vida, mas no entanto ela deve *acompanhar* a vida ao mesmo tempo em que a *referencia*;
- Assim, o reconhecimento da unidade e da individualidade do bem patrimonial, da força relacionada à sua pré-existência<sup>35</sup>, institui o tema a partir do qual todas as variações devem se referenciar. Poderia se objetar a esse raciocínio que o bem patrimonial é o permanente em uma vida em mutação e portanto deveria permanecer o máximo possível congelado, mas há que se entender que a relação permanência-mutação se aplica a toda ação da *pre-sença* e a todas as coisas que com ela se relacionam, inclusive o bem patrimonial, sob pena de ele deixar de acompanhar a vida. A seleção daquilo que permanece e daquilo que muda é a prerrogativa do restauro.

Essa argumentação vem ao encontro da discussão entre permanência e transformação que estabelecemos no Capítulo 5, onde constatamos que se preserva a identidade em transformação, não no estado congelado do bem, mas na sua capacidade de mudar: é perene apenas aquilo que se atualiza (para ficar bem claro, repetimos: atualização aqui é



compreendida não como “modernização”, mas como capacidade de se fazer presente, atual). No Capítulo 4, inclusive, sugerimos que o elo de união entre as gerações é antes o significado que se estabelece a partir da matéria do que propriamente a matéria o que, dentro de certos limites, permite uma transformação na própria matéria, o que é também, em última análise, o trabalho do restauro.

#### **4. Tempo e Ser: Historicidade e cultura**

Se não há como separar tempo e ser nas coisas comuns, quanto mais nos bens patrimoniais que têm um de seus principais fundamentos justamente na sua relação temporal. A abordagem tradicional do patrimônio considera a sua tripla dimensão de obra de arte, história e cultura mas, quando adotamos uma base fenomenológica de abordagem, procuramos trabalhar a síntese dessas três dimensões e é por isso que, nesta tese, quando falamos de uma delas são comuns recorrências às outras duas. No início deste capítulo, na seqüência ser-tempo, dissemos da dimensão artística, vamos trabalhar agora, na seqüência tempo-ser, as outras dimensões, a história (através da historicidade do ser) e a cultura (que tem como característica fundamental a sua transformação), ambas na perspectiva da síntese desejada entre as três dimensões.

##### 4.1. HISTORICIDADE

A dimensão do tempo é abordada no restauro arquitetônico de base existencial a partir da historicidade do ser, sob três ângulos de visão principais: a *condição temporal do ser*, a *tradição* e o *registro histórico*.

O conceito de temporalidade da fenomenologia entende que as noções de passado, presente e futuro pertencem ao modo impróprio do ser, e que, no modo próprio essa temporalidade se dá na *cura*. Assim, a temporalidade no patrimônio se exerce em dois eixos, aquele que diz respeito ao modo impróprio, calcado na história coletiva e nos filtros que a cultura lhe impõe e outro que diz respeito ao modo próprio e se constitui na

---

<sup>35</sup> Importante esclarecer que o conceito aqui trabalhado de “pré-existência” não é no sentido temporal de “uma existência anterior”, mas de algo que está lançado, que nos vem ao encontro.

capacidade dele se fazer presente, aberto à *cura*, cujos fundamentos estão nos conceitos de identidade, orientação e permanência e, pela ontologia do fenômeno arquitetural, na suas dimensões de uso e materialização de significados.

A historicidade no modo próprio contrapõe a história (como realidade acontecida) à historiografia (seu registro, a ciência da história). Assim, no modo próprio, a história só é acessível pela memória e pelas possibilidades que ela abre (*vigor-de-ter-sido* e *destino*), enquanto no modo impróprio ela se acessa pela historiografia, tematizada pela cultura e pela tradição.

A memória, segundo os gregos dá origem à poética, e, serve para nos lembrar o que é geral, conectando-nos com o aqui e agora<sup>36</sup>. Não é por acaso, portanto, que a obra de arte se dê no aqui e no agora e nos remeta à idéia do intemporal. Essa idéia do “aqui e agora” que também caracteriza a vivência do patrimônio tem a ver com a estabilidade e a permanência, pois essas são as dimensões evocadas pela memória<sup>37</sup>. O que também é interessante para o nosso caso quanto a essa idéia de conexão do que é o geral com o aqui e agora é que ela reforça nossa tese de que o patrimônio tem a ver com o cotidiano e lhe dá substrato, pois só assim ele pode se conectar com a permanência requerida pela memória.

Tanto na memória, portanto, quanto na historiografia o passado “acontece” apenas no presente. Assim, a condição de “proveniência” do passado se manifesta de maneira diferenciada em cada um dos *modos*: no *próprio*, como proveniência que possibilita, um campo de possibilidades e no *impróprio* como identidade coletiva. Ao utilizarmos a ferramenta da Hermenêutica estamos procurando construir as pontes, as sínteses, entre os modos. Quando a Hermenêutica gadameriana coloca o problema da consciência estética, esta se apresenta à maneira como Heidegger entendeu a obra de arte, como uma verdade em si, na experiência, com conteúdo e significado. Nesse caso, embora a tradição intermedeie o modo como fruímos uma obra, a arte é uma experiência sempre aberta, se apresentando como um “presente eterno”, diferentemente da consciência

---

<sup>36</sup> Ver Capítulo 1.

<sup>37</sup> “Circunstâncias locais e temporais têm uma certa estabilidade e permitem que falemos de tipos históricos e locais, tais como “telhado típico” ou “espiral gótico” Isto implica em que memórias particulares estão aderidas a figuras arquetípicas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 129).

histórica. No outro pólo, quando a Hermenêutica coloca o problema da consciência histórica, ela parte de dois pontos importantes:

- O primeiro é que é a nossa condição de seres históricos que nos permite experienciar o patrimônio e, portanto o reforço da condição histórica do bem patrimonial é o que possibilita essa experiência. A nossa tese é de que a condição histórica acontece *dentro* da vida. Isolar o bem histórico da continuidade da vida lhe esvazia. Se a “aura” que ele traz consigo é transmitida pela tradição (e esta acontece na dinâmica da própria vida), a espetacularização do patrimônio retira dele a sua história; por outro lado, o seu congelamento em significados pré-estabelecidos o retira da própria história;
- O segundo, parte da compreensão de que estamos imersos em uma tradição e que esta intermedeia a nossa relação com o bem, seja na forma de seu registro, seja na forma de sua compreensão, seja nas formas de nele intervir. A “verdade” histórica se mostra, então, como sendo aquela interpretação que o grupo escolheu e assim sendo, lembrar não é reviver, mas refazer, pois a evocação do passado sempre vem filtrada pela condição do presente, seja ela a nossa nova condição própria ou a condição cultural do momento em que ela é evocada.

A indeterminação da mensagem do bem patrimonial é, portanto, um bom exemplo de como os *modos próprio e impróprio* se misturam. Essa imbricação ocorre seja através da consciência estética - cujo caráter de “sempre presente” remete não a uma imutabilidade, mas ao momento sempre outro quando a obra acontece - ou seja através da consciência histórica - onde o indivíduo e a tradição se encontram em permanente tensão.

A temporalidade da *pre-sença* a coloca sempre em movimento e por mais estáveis que pareçam a si mesmas o próprio ser e a cultura, eles estão em constante transformação. A ilusão que se cria é de que a matéria seria estável por ser estática, enquanto os conteúdos imateriais seriam aquilo que estaria em mutação. No entanto, nem mesmo a matéria é estática, quer porque também ela sofra a ação do tempo (o que é percebido “objetivamente” – se é que isso é possível – através de seu desgaste), quer porque mesmo ela resulta da relação com a *pre-sença*, a qual também é mutável.

A historicidade do ser, colocada na perspectiva da temporalidade e da mudança, institui, no seu campo próprio, os problemas básicos da preservação do bem patrimonial no âmbito da fenomenologia que podem se resumir em dois pontos principais:

- Primeiro, o de identificar os elementos de estabilidade na mutação, os quais podem ser tanto materiais quanto imateriais, posto que ambos ocorrem na *relação*. Preservar fenomenologicamente seria, portanto, manter o que é “eterno”<sup>38</sup> (geral, condição existencial) e admitir mudança na “circunstância”. Gerais são, por exemplo, os fatos básicos espaciais (morfologia, topologia e tipologia) e temporais (a sobrevivência como “*vigor-de-ter-sido*”, a presença como referência); circunstanciais são os espaciais hierarquicamente menores (detalhes inexpressivos, instalações efêmeras para cumprir funções episódicas, etc.) e os temporais (como por exemplo, a vizinhança e a destinação do edifício, além dos outros anteriormente explorados).

A vida, entretanto, tem lugar no tempo e demanda nossa compreensão e nossa participação. Ela é complexa e transitória e restaria sem sentido e intolerável se não estivesse relacionada com aquilo que é mais geral. Viver é resistir à transitoriedade e “plantar a semente de milho no solo”. Isto não implica em que o curso do tempo esteja parado, antes significa que o momento é interpretado como um caso de ausência de tempo. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

- Segundo, realizar a transposição de contextos, o que também remete à questão da cultura, a qual examinaremos mais adiante.

Ambos os problemas que a temporalidade nos propõe remetem aqueles que identificamos a partir da obra de arte, ou seja, o da recuperação da potencialidade de desvelamento da verdade. Assim, tanto pelo lado do ser quanto da sua temporalidade, não há como restaurar uma suposta dimensão atemporal da obra, posto que isto ela nunca teve, na verdade, “recompor” (restaurar) uma obra de arte é restabelecê-la no ciclo da temporalidade.

No Capítulo 7, vimos que esses problemas são evidenciados na Arquitetura, posto que, considerando que a característica da temporalidade é seu dinamismo, a cidade (e também seus edifícios) é uma de suas maiores materializações, pois ela é, ela própria,

---

<sup>38</sup> Como a linguagem que, por conter a memória da humanidade, aparece como eterna.

um acontecimento contínuo. Como tal, a cidade e seus edifícios se apresentam como obra aberta (sujeitas a redefinições figurativas) e ao mesmo tempo como fonte das referências identitárias e ordenadoras. A constatação dessa aparente contradição remete à nossa pergunta fundamental quanto à questão da constância e mudança, na qual se concentram todas as relações dos modos pessoal e impessoal levantadas anteriormente. Para um entendimento ainda mais preciso desta questão, podemos evocar o conceito de *stabilitas loci*, o qual se apresenta como sendo aquilo que se mantém apesar das épocas e através da tradição e da História, aquilo que se mantém referencial durante vários períodos ou gerações.

É um fato bem conhecido, entretanto, que a história não pode ser entendida como uma sucessão de momentos. A História consiste de “épocas e tradições”, isto é, de relativas constâncias em um tempo transitório. Até determinado ponto, essas constâncias podem ser explicadas como resultado de um *stabilitas loci*. Considerando que os espaços não mudam tão rapidamente, adaptações locais continuam basicamente similares durante longos períodos. As constâncias, entretanto, são também devidas à *memória*. Além das memórias originais preservadas na linguagem, toda tradição compreende mais memórias particulares manifestadas como um “estilo”, isto é, uma gama particular de formas. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 29).

No entanto, como o homem entende o tempo como algo que passa, ocorrem interpretações locais e temporais da eternidade que implicam modificações locais.

Como a identidade sobrevive à pressão de forças históricas? Afinal, se o *stabilitas loci* é uma necessidade básica humana, o que deve ser preservado? A resposta que a “Arquitetura Existencial” oferece através dos escritos de Christian Norber-Schulz resume aquilo que vimos tentando construir:

O *genius loci* se torna manifesto como configuração espacial, locacional e articulação caracterizadora. Todos esses aspectos até certo ponto devem ser preservados pelo fato de serem objetos de orientação e identificação do homem. O que deve ser respeitado é obviamente aquilo que é *primário* – propriedades estruturais como o tipo de assentamento e o modo de construir (“massivo”, “esqueleto”, etc.), bem como os motivos característicos. Tais propriedades são capazes de receber várias interpretações se elas são propriamente compreendidas e, portanto, não impeçam alterações estilísticas e a criatividade individual. Se as propriedades estruturais primárias são respeitadas, a atmosfera geral, ou *Stimmung* não se perde. É o *Stimmung* o que primeiramente liga o homem ao “seu” lugar e impressiona o visitante como uma qualidade particular local. A idéia de preservação, entretanto, tem também outro propósito. Ela implica em que a história arquitetônica é compreendida como uma coleção de experiências culturais, as quais não devem se perder, mas permanecer como *possibilidades* para o “uso” humano. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 180).

Há que se acrescentar, no entanto, a esta resposta de Christian Norber-Schulz a preservação da dimensão imaterial dos assentamentos humanos evitando-se, como dissemos, a artificialização do lugar (o risco do Pelourinho, por exemplo, de mais “teatralizar” a “baianidade” do que sediá-la) e garantindo a continuidade da vida (a possibilidade aberta pelo Corredor Cultural do Rio de Janeiro, por exemplo, na continuidade do comércio tradicional do “Saara”). A nosso ver, a dimensão imaterial faz parte do *Stimmung* e do patrimônio material não se descola.

As pressões para mudança (todas com implicações físico-ambientais) são basicamente de três ordens: práticas, sociais e culturais. Todas elas acabam por ter base e se traduzir em mudanças funcionais, o que leva a uma outra pergunta assim formulada: Como o patrimônio pode ser preservado sob a pressão de novas demandas funcionais? A resposta a esta pergunta remete à nossa constatação anterior de que as mudanças devem obedecer certos princípios de respeito à pré-existência e suas dimensões material e imaterial. Para Norberg-Schulz:

Outros lugares têm diferentes relações com a forma “aberta”, e têm de ser tratados de acordo. [...] Nossos exemplos mostram que intenções econômicas, sociais, políticas e culturais têm de ser concretizadas de forma a respeitar o *genius loci*. [...] Assim, nós aprendemos que cidades devem ser tratadas como *lugares individuais* mais do que espaços abstratos onde as forças “cegas” da economia e política têm espaço livre. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Entendemos que esta é a grande chave do restauro existencial: descobrir, na *gestalt* local, o mundo que ela abre (ver Paralelo 9.3: Os conjuntos urbanos de Belo Horizonte):

Respeitar o *genius loci* não significa copiar velhos modelos. Significa determinar a identidade do lugar e reinterpretá-la em sempre novas maneiras. Somente assim poderemos falar de uma *tradição viva* a qual faz mudanças com significação através de um processo relacionado a uma gama de parâmetros fundados no local. Novamente nós podemos lembrar as palavras de Alfred Whitehead: “A arte do progresso é preservar ordem e transformação e transformação em meio à ordem” Uma tradição viva serve à vida porque ela satisfaz essas palavras. Ela não compreende “liberdade” como um jogo arbitrário, mas como uma participação criativa. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

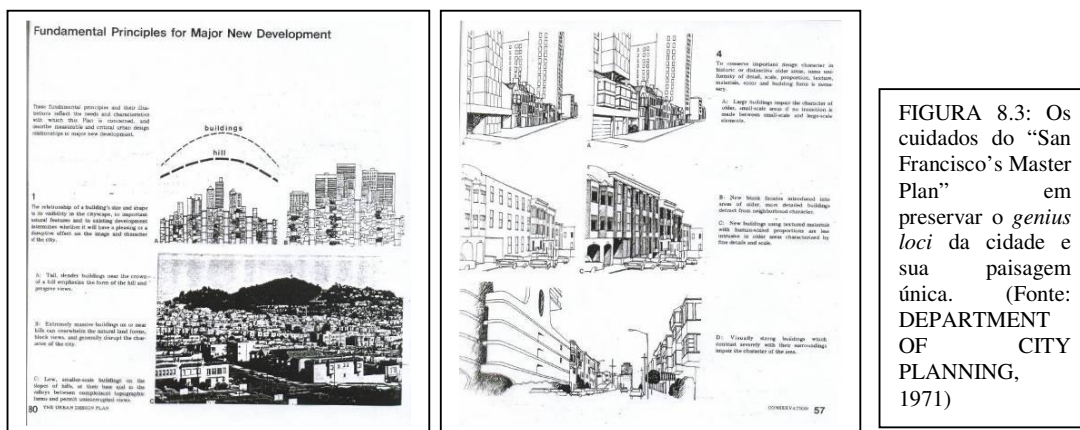
---

PARALELO 8.1: Christian Norberg-Schulz tenta nos mostrar como as mudanças devem respeitar o *genius loci* através dos exemplos de Praga, Roma e Chicago: “O que acontece, por exemplo, quando novas ou mais largas ruas se tornam necessárias? O exemplo de Praga nos ensinou que um sistema de caminhos deve se desenvolver ao longo da história em conformidade com a estrutura do lugar natural. Nós devemos também lembrar de Roma, onde a quebra no tecido urbano causada pelo Corso Vittorio Emanuele (após 1886) mal respeitou a continuidade e escala das tradicionais ruas romanas, onde o *sventramenti* desenvolvido sob o Fascismo introduziu uma nova e ‘estrangeira’ trama urbana, apesar dos propósitos de recuperar a “grandeza” da capital imperial. Nós compreendemos, assim, que faz sentido falar em ‘boas’ e ‘más’ mudanças.

Alguém pode objetar, entretanto, que nossos três principais exemplos não são adequados para ilustrar o problema da mudança. Quando Praga e Roma começaram a sentir o completo impacto da vida moderna, seus centros estavam sob proteção e Cartum ainda está esperando para se tornar uma metrópole moderna. Mas o problema da mudança não é basicamente diferente se consideramos uma cidade grande e verdadeiramente moderna como Chicago. Até mesmo aqui, o *genius loci* é de decisiva importância e as mudanças obedecem a certas ‘regras’. A extensão infinita de grandes áreas planas como o Lago Michigan é assim entendida como uma ‘abertura’ e a estrutura urbana ortogonal se concretiza em cada edifício. Fechados, circulares ou ‘livremente’ conformados, os edifícios são de ‘significado menor’ em Chicago; o lugar demanda um traçado regular. O *genius loci* foi compreendido pelos primeiros pioneiros e colocado em obra pelo famoso ‘Chicago-construction’ inventado por Jenney em torno de 1880. A tradição local continuou após 1937 com Mies Van der Rohe, cuja linguagem pessoal se encaixou perfeitamente à cidade. A última e mais impressionante interpretação do espírito de Chicago foi dada pelos 420 metros de altura da Sears Tower, projetada pelo SOM. Hoje, dificilmente se encontra um lugar onde os arquitetos são tão conscientes da necessidade de se adaptar a um dado ambiente. E isto acontece em uma cidade que se posiciona entre as mais dinâmicas do mundo! Foi *possível* claramente interpretar Chicago de maneiras diferentes. A interpretação escolhida, entretanto, serviu evidentemente às intenções econômicas, sócias, políticas, e culturais dos pioneiros. Eles queriam concretizar a imagem de um mundo de oportunidades aberto e dinâmico e escolheram um sistema espacial apropriado.

Isto não significa, entretanto, que a arquitetura de Chicago deve ser usada em qualquer lugar em que intenções similares se ponham em funcionamento. Outros lugares têm diferentes relações com formas ‘abertas’ e devem ser tratados de acordo. Boston serve como exemplo interessante. Até quase recentemente, Boston aparecia como um denso amontoado de casas relativamente pequenas na península entre o porto e o Rio Charles. A qualidade arquitetural era geralmente muito alta e o ambiente caracterizado por motivos relevantes. Durante a última década, grande parte do tecido urbano foi apagado e alguns ‘super-edifícios’ foram erguidos. O desenvolvimento culminou com o John Hancock Tower projetado por I. M. Pei, o qual destrói completamente a escala de seu maior foco urbano, a Copley Square. Como resultado, Boston hoje aparece como uma cidade híbrida; o antigo permanece - como Beacon Hill - e faz com que os novos edifícios pareçam inumanos e ridículos, fazendo com que a nova estrutura acabasse por ter um efeito esmagador no ambiente antigo, não apenas por causa da escala, mas também pela completa perda do caráter arquitetônico. Assim, o local perdeu sua relação significativa entre terra e céu.

Nossos exemplos mostram como intenções econômicas, políticas, sociais e culturais devem ser concretizadas de modo a respeitar o *genius loci*. Em caso contrário, o lugar perde sua identidade. Em Boston, o *genius loci* foi compreendido por um bom tempo; recentemente, entretanto, um modo de construir foi introduzido e se mostrou estranho ao lugar, privando o homem de satisfazer uma de suas mais fundamentais necessidades: um ambiente significativo. Enquanto Chicago possui a capacidade de absorver esse tipo de edifícios, Boston não tem.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 180, 182, grifos nossos).



O conceito de “participação criativa” é de grande importância para a preservação e merece ser examinado com mais detalhe, afinal ele abrange tanto a atitude das diversas culturas que, em camadas, se superpuseram na paisagem construída, quanto a nossa atitude de restauradores dos bens culturais:

Em nosso contexto, “participação criativa” significa duas coisas: primeiramente a realização de um “interior” privado, o qual concretiza a identidade individual através do recolhimento dos significados que constituem seu conteúdo existencial pessoal, em segundo lugar, a criação de um “exterior” *público* que recolhe as instituições da vida em comum e faz manifestar os significados (valores) nos quais a vida se baseia. (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 182).

Aquilo que Christian Norberg-Schulz chama de “participação criativa”, numa primeira análise, se limita, no entanto, à relação entre um interior privado (onde se cumprem as demandas do próprio indivíduo) e um exterior público (onde estão os compromissos com a cidade). Nesse entendimento, mudanças internas seriam admissíveis desde que a configuração geral, externa, permanecesse estável. Esse conceito nada perderia se superasse sua limitação inicial se estendendo a outros domínios. Primeiramente, porque cada edifício-patrimônio tem seu próprio *genius loci* também formado por suas estruturas arquitetônicas nos seus interiores e depois porque também estes interiores são públicos e existenciais. A intuição de Norberg-Schulz portanto acerta no método, mas erra no objeto de aplicação.

Pela “participação criativa”, de certa maneira, retornamos ao par “tema e variação” como solução do problema de permanência e mudança. Segundo o desenvolvimento conceitual do autor, o *tema* seria uma forma simbólica que incorporaria significados existenciais (sendo circunstancial e geral), podendo ser entendido nas suas manifestações clássica, romântica e cósmica, as quais são também formas de estar-no-mundo. Para ele, a atitude humana com relação ao lugar quanto aos conteúdos existenciais seria surpreendentemente constante (por isso a redução classificatória nessas três manifestações), apesar das diferenças locais cujas *variações* seriam de caráter cultural. A metodologia proposta por Norberg-Schulz distingue, portanto, conteúdos existenciais relativos à corporalidade e conteúdos existenciais relativos à cultural e sugere que o *tema* se refere aos primeiros e a *variação* aos seguintes. Ao aplicarmos a sua metodologia aos edifícios-patrimônio estamos assumindo que o tema não pode ser alterado (pois constitui a base do *stabilitas loci*) e que nossa ação no



restauro deveria se aplicar naquilo que a cultura permite em termos de variações. Reside aí o segundo entendimento do conceito de “participação criativa”.

Nessa segunda acepção, “creative participation means to concretize the basic meanings under ever new historical circumstances” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185). O que nós, como arquitetos ao lidar com o problema dos bens patrimoniais, teríamos a fazer, portanto, seria “aprender a ver” para distinguir os padrões materiais e imateriais segundo os quais uma cultura se estabelece na sua historicidade. Sabendo ver, saberíamos como fazer, pois saber e fazer, como diria Louis Kahn, estão unidos na inspiração e concretização e são as bases do habitar. “Os resultados da participação criativa constituem a base existencial do homem, sua cultura. Eles tornam manifestos aquilo que ele procurou entender da sua existência.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 185).

A estratégia de participação criativa, nesses termos estabelecida, remete àquilo que chamamos de *sustentabilidade cultural* e atende aos preceitos de *abertura da história*, condição à qual deve responder o bem patrimonial e que assim se estabelecem:

- O patrimônio não é cenário, mas presença constante na vida, sendo mesmo seu suporte existencial;
- Aceitação da mudança como parte integrada à existência;
- Abertura das possibilidades para uma multiplicidade de leituras e significados históricos;
- Preservação como cura.

A partir dessas considerações trazidas pela abordagem fenomenológica, perguntas antigas como “em que século devemos deixar o edifício?” ou opções entre forma e aparência, entre matéria como forma e matéria como documento (quando para se garantir a expressividade artística muitas vezes é necessário se criar um falso histórico) se mostram como superadas e sem sentido. Da mesma maneira, do ponto de vista da Arquitetura Existencial, não faz sentido preservar por amostragem, mas sim a manutenção do *genius loci* e da ordem arquitetural, do significado.

## 4.2. CULTURA

---

REVISÃO 8.3: No Capítulo 4 definimos “cultura” como sendo um sistema integrado de símbolos, idéias e valores que formam uma consciência coletiva que modela as relações do ser com a sociedade em que vive. Distinguimos as duas acepções mais correntes de cultura, como “civilização” ou como *ethos*. No mesmo capítulo, procuramos mostrar como a arte é uma chave importante para o homem entender sua cultura (modo impessoal) e modificá-la (modo pessoal). No Capítulo 7, procuramos mostrar os rebatimentos dessas questões na História do Restauo a partir da análise de Riegl, segundo a qual os valores são relativos e não universais e se apresentam em diversas modalidades, como por exemplo, o valor instrumental. Com essas considerações, procuramos analisar as vertentes cultural, social, histórica, artística na Arquitetura e mostrar como elas funcionam contextualmente levando à inseparabilidade das dimensões material e imaterial do patrimônio e a necessidade de uma conservação integrada.

---

Quando se coloca a polaridade dos *modos pessoal e impessoal* como base da discussão da cultura, há que se entender que a existência se faz entre os dois pólos, na sua relação sempre tensionada. Quando a cultura predomina sobre a individualidade, o sujeito perde sua autonomia e capacidade crítica, quando a individualidade predomina sobre a cultura, temos a dominação ou a alienação. Assim, quando a presença se manifesta como um “eu sou”, ela pressupõe conteúdos pessoais e coletivos os quais por sua vez pressupõem a identificação de significados particulares nas coisas compartilhadas coletivamente<sup>39</sup>. Esta propriedade faz com que o homem não seja apenas um espelho da cultura, mas ao mesmo tempo seu produto e motor.

Trabalhamos a noção de compartilhamento para nos referirmos à condição existencial do ser que, através da linguagem, permite a sua relação com as coisas, com outros seres e com a vida<sup>40</sup>. Esse compartilhamento, no reino da cultura e da linguagem se dá sob diversas formas. Aparece também conformado pela ação da mídia, do imaginário popular, sempre na forma de “acordos coletivos”<sup>41</sup> motivados por elementos

---

<sup>39</sup> “Continuamos a dizer que a linguagem é *compartilhada*. Como ‘casa do ser’ ela não é inventada individualmente, mas dada como uma parte do mundo em comum. Assim, ela não apenas ajuda o homem a pertencer à terra, mas também a pertencer aos outros homens. Estar-no-mundo é sempre um estar-com-os-outros e compartilhar um mundo não é somente uma questão do aqui e agora, mas também de solo comum.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 111).

<sup>40</sup> “Não é fácil admitir que o humano não se dá na interioridade corporal (ainda que dependa dela e exista através dela), mas sim na dinâmica relacional.” (MATURANA, 2002, p. 107).

<sup>41</sup> “Associando os conceitos de referência e de cultura, referência cultural passa, neste trabalho, a ser entendida como o ponto de apoio de informação, de encontro, de uma verdade aceita e vivenciada por determinado grupo e que possibilita comparação e diferenciação. A referência cultural designa a realidade em relação à qual se identifica, baliza ou esclarece algo. Assim, afirmamos: o churrasco é uma referência gaúcha; a escola de samba é uma referência carioca; a estátua do Cristo Redentor é uma referência

propulsores de diversas ordens, desde fundamentais (como a linguagem) até as de motivações localizadas (como as de grupos de interesse, exemplificadas pela artificialização de formas e turistificação do patrimônio). Como pontuamos várias vezes no decorrer desta tese, como animais simbólicos que somos, não há como separar no bem cultural a sua forma edificada dos significados que ele traz consigo.

Se associarmos o conceito de *genius loci* a essas constatações, temos que mesmo ele é o resultado de um “recolhimento” de significados causado pela forma particular daquele povo daquele lugar e daquele tempo se estabelecer (que, é claro, também é resultado de sua historicidade e de sua história). Obviamente essas transposições históricas e contextuais só acontecem por serem de interesse geral, isto é, porque elas são partes de uma “verdade” coletivamente construída: “Os símbolos que fazem a verdade manifesta constituem a cultura.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 170). É assim que a cultura transforma essas forças em significados através da simbolização (que funciona no par abstração e concretização). É através da cultura, portanto, que o homem cria raízes na realidade. Assim, os significados não são apenas produzidos pela cultura-economia-sociedade da época, mas resultam também de uma interpretação particular de um povo de um lugar e de um tempo já que eles também são mediados pela tradição. Nesse sentido, os significados são também “usados” pela cultura-economia-sociedade da época, selecionados dentro de suas várias possibilidades de se colocar em vigor.

Do ponto de vista espacial, também as valorações topológicas se estabelecem em acordos coletivos<sup>42</sup>. São esses mesmos “acordos coletivos” que estabelecem o que se constrói e o que permanece ao longo da história dentro da polaridade transformação/permanência. Da mesma maneira, a escolha de uma determinada tipologia representa a forma como determinada sociedade resolve estar no mundo. Esses “acordos”, diferentes para cada grupo cultural, geradores das identidades locais e da diversidade cultural estão presentes nas diferentes formas de entender e representar o mundo<sup>43</sup> e constituem a

---

carioca; a festa do Círio de Nazaré é uma referência paraense; o acarajé é uma referência baiana; a igreja e a lavagem do Bonfim são referências baianas.” (SANTANA, 2003, p. 33).

<sup>42</sup> A expressão “acordos coletivos” – da maneira como a utilizo nesta tese – não se refere a um procedimento necessariamente democrático, mas se refere ao destino final dado por uma determinada sociedade para um bem, seja através de conselhos, poder de persuasão da mídia, garantia dos experts, etc. ou até mesmo como resultado de embates.

<sup>43</sup> “Outras culturas escolhem diferentes possibilidades figurativas de acordo com suas próprias interpretações do mundo. O padrão de malha das mesquitas de Umayyad, por exemplo, representam a visualização de um espaço desértico infinito e “cósmico”. Em comum a todas as culturas, entretanto,

*imago mundi* de cada cultura (conforme os vários exemplos que oferecemos no Capítulo 3).

As coisas se apresentam a nós, portanto, sempre significativamente, sejam por aqueles significados que nós próprios possuímos sobre elas, sejam aqueles intermediados pela cultura. Assim, se as coisas materiais não existem sem sua dimensão imaterial, o que significa restaurar a matéria? Como restaurar a dimensão simbólica? O problema que enfrentamos aqui é o de que, ao intervir no patrimônio arquitetônico restaurando (!) a sua materialidade, estamos também intervindo na sua dimensão imaterial, não sendo possível uma coisa sem a outra. Assim, como se dá essa intervenção? Existe uma “atualização” da dimensão imaterial que não seja empobrecedora ou esvaziadora, mas recuperadora de significados e aproximadora da cultura (transformada na sua dinâmica própria) e da sociedade (nas suas novas exigências), como elas se apresentam no momento do restauro?

Inicialmente temos que entender que “a arquitetura se atualiza a cada época e momento em que a pessoa a vê” (DOURADO, 2005). O instrumento chave proposto nesta tese para explorar essa questão é a Hermenêutica de base fenomenológica. Por ela compreendemos que há duas leituras para o edifício-patrimônio: aquela que lhe oferece a própria arquitetura do edifício e aquela que o seu *modo* patrimônio lhe adiciona. Ambas têm que ser compreendidas e trabalhadas na restauração arquitetônica de base existencial.

A nossa tese, especialmente quanto às questões culturais que interferem nesse momento do restauro, se funda sobre a noção de *compartilhamento*, conforme trabalhada aqui. Torna-se importante lembrar que um dos parâmetros embutidos na noção de compartilhamento é o de “escolha comum (ou coletiva)”. É ela que permite a sensação de estar juntos (como um acordo: concordar com) e recolhimento de significados compartilhados. Com base nisto, destacamos dois pontos quanto à questão da vertente cultural na preservação de base fenomenológica:

---

estão as propriedades gerais do espaço concreto e a demanda para uma organização espacial precisa, a qual serve para manifestar de maneira explanatória a função do prédio público.” (NORBERG-SCHULZ, 1983, p. 81).

- O primeiro é que a preservação/ restauro se dá através da *legitimação social em processo dialético*, o que significa que os acordos coletivos devem ser firmados a cada intervenção e que eles são o resultado da própria transformação cultural das comunidades. Essa é a condição que legitima tanto novos usos quanto métodos de intervenção e se mostra constantemente ameaçada pelos grupos de poder (políticos e econômicos) e também pelo primado do método científico (que lhes impõe “verdades” muitas vezes distantes dos desejos coletivos e de diferentes princípios de acordos);
- O segundo, decorrente até mesmo da ameaça acima identificada, pressupõe a necessária compreensão e separação do que são as condições circunstâncias (de grupos econômicos por exemplo) das raízes culturais em mutação. Claro que mesmo essa separação pressupõe acordos coletivos, mas pode influenciar nos métodos de abordagem, tornando indispensáveis as contribuições da filosofia, da crítica e da teoria da Arquitetura.

## 5. Fenomenologia da preservação e restauro do patrimônio arquitetural

---

REVISÃO 8.4: No Capítulo 3, dissemos que a Arquitetura nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual e que os espaços criados pelo homem têm significado próprio e, para serem experienciados, necessitam de serem articulados. Arquitetura seria, portanto, o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar (conceito também presente no Capítulo 3, como “estrutura” da forma). É assim que a Arquitetura materializa um domínio ético e incorpora um espaço existencial, materializa as instituições e dá corpo ao incomensurável, o fazendo em um determinado local e criando uma ligação indelével entre instituição e lugar. Como obra de arte, portanto, a Arquitetura “institui um mundo”, portanto condensa significados a partir de sua “coisidade” e de sua “fisicidade” (sua materialidade e lugar). Vimos ainda, no Capítulo 7, que a Arquitetura se diferencia das outras artes visuais em virtude de sua força sinestésica, sua força de compreensão háptica, sua força de diferença de níveis de significação e pela força de nossa capacidade intelectual de organização de totalidades, tendo, a partir disso, quatro elementos fundantes, específicos de sua modalidade artística. Em resumo, a Arquitetura: Possui um triplo caráter: *utilitas, firmitas, venustas*; institui um lugar; possui uma espacialidade sinestésica; condensa significados pela sua linguagem e ordem espacial específicas.

---

Ao buscarmos a natureza do fenômeno *Arquitetura*, estamos buscando inicialmente compreender aquilo que ela é e, num segundo momento, quando ela se estabelece no *modo* patrimônio, o que essa natureza enseja no processo de intervenção que nela se faz face ao transcorrer da vida.

O entendimento que a Arquitetura “dá corpo ao incomensurável” e “institui um mundo” nos mostra inicialmente a inseparabilidade entre as suas dimensões material e imaterial. No fenômeno da Arquitetura, isto se dá nas suas funções de “corporificação” (de significados) e de “admissão” (de “circunstanciar” a vida). Esses atributos que lhe são inerentes são os que fazem com que possamos realizar nossa existência em uma “paisagem habitada”, esta entendida como uma manifestação da espacialidade característica do ser e da nossa vida<sup>44</sup>. A paisagem habitada traz consigo a marca de quem a habita, sua compreensão do mundo que a cerca e sua maneira própria de responder e dialogar com esse mundo. É portanto objeto de identificação humana por dar corpo a significados existenciais<sup>45</sup>. É por isso que, como vimos marcando, Arquitetura não é imagem<sup>46</sup> porque ela não representa, ela *é*<sup>47</sup>. E o que ela *é*? É a maneira de o homem ser no mundo, a qual se dá de forma estruturada, materializada pela Arquitetura, fazendo a vida visível<sup>48</sup>, pois a espacialidade, por ser concreta e não abstrata, necessita ser estruturada para que a vida se realize. A Arquitetura, portanto, dá corpo também à vida.

Para Norberg-Schulz, “habitar consiste em ‘preservar’ os fundamentos<sup>49</sup>, o que, em geral, significa ‘manter os fundamentos onde os mortais ficam: nas coisas’.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, P. 170). A afirmação do autor cria uma ponte fundamental entre habitar e preservar, mostrando que, para habitar, o homem precisa

<sup>44</sup> “Qualquer lugar em qualquer nível deve possuir uma qualidade figurativa, não apenas como forma edificada, mas também como um vazio que admite a vida e cria a manifestação da imagem da espacialidade do mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126).

<sup>45</sup> “O mundo que se recolhe de uma obra de arquitetura é, então, uma ‘paisagem habitada’, isto é, uma paisagem que pode ser ‘compreendida’ como um caso particular da totalidade terra-céu, em relação com os quatro modos do habitar. As obras de arquitetura, nos seus vários níveis ambientais, fazem dessa compreensão um fato concreto. Como coisas, elas preenchem essa função recolhadora através da sua forma corporificada. Em outras palavras, obras de arquitetura são objetos de identificação humana porque elas *corporificam* significados existenciais, tornando o mundo como ele é.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 19).

<sup>46</sup> Marcamos aqui também a diferença entre a Arquitetura e as outras artes visuais. A Arquitetura é diferente da pintura, por exemplo, pois aparece antes como “coisa” do que como imagem. Ela estrutura o mundo e por isso aparece antes como objeto de identificação. Em certo sentido, a Arquitetura possibilita a vida (existencial), enquanto a pintura representa a vida (imaginário).

<sup>47</sup> “A poesia fala por imagens, diz Heidegger, e a natureza da imagem é ‘deixar algo ser visto’. A palavra ‘figura’ sugere que a imagem arquitetural aparece como uma forma ou volume concreto, e isto, portanto, a faz pertencer à categoria de coisas. Uma figura possui uma presença concreta e participa da constituição do ambiente. Nós podemos dizer também que as figuras representam uma reconquista de arquétipos perdidos, e colocam a permanência em movimento e transformação.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 30).

<sup>48</sup> “É o onde, o lugar, que faz a vida visível. Ele fixa ou mantém a vida, no sentido de um registro ou imagem que subsiste, explica e convida.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

também preservar certas constâncias, tanto materiais (a *estrutura* revelada pelas propriedades formais), quanto imateriais (os significados trazidos à luz pelo conteúdo das formas), ou seja, pelo espaço (organização espacial) e caráter (atmosfera)<sup>50</sup>. Espaço e caráter, matéria e significado são polaridades que devem ser abordadas como “constâncias” em um mundo em transformação, sempre dentro das categorias de *coisa, ordem e tempo*.

É assim, em seu modo fenomênico específico que atua a Arquitetura: ela *revela um mundo* pelo recolhimento de significados que ela condensa na sua ordem específica, *cria lugares, possibilita a vida e institui uma “paisagem habitada”*. Esses quatro fundamentos do fenômeno arquitetural configuram a base da abordagem do *restauro arquitetônico de base existencial*.

Pela “*instituição de um mundo*”, no processo do restauro abre-se a necessidade de se investigar além da forma apenas, em como ela se apresenta, os significados que ela corporifica. Como essa atribuição de significados não é uma questão imanente à forma e depende também do fruidor, o mundo instituído tem de ser compreendido na sua temporalidade, através da consciência histórica e da consciência estética.

---

REVISÃO 8.5: No Capítulo 3 mostramos como “as coisas têm lugar”, através do conceito de “*genius loci*” Assim, a Arquitetura se dá em um lugar e institui um lugar: é fundante (quando ela acolhe, admite e propicia), referencial (quando gera identidade e orientação), constitutiva (compõe a paisagem urbana), conforme vimos no Capítulo 7.

---

Pela *criação de lugares*, entendemos que a Arquitetura marca sua presença pontuando o mundo. Christian Norberg-Schulz diz que “*a criação de lugares nós chamamos arquitetura*” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 170). Do ponto de vista existencial, o lugar tem referência na condição do homem de ser ele próprio uma “individualidade localizada”, que está centrada espacialmente. Esse centramento, quando fixado (como ocorre no “lugar”), permite a mobilidade do ser sem que isso ofereça perigo à sua

---

<sup>49</sup> A seleção de significados segue quatro categorias: *thing (earth)*, *order (sky)*, *character (man)* e *light (spirit)*, as quais vêm do “*fourfold*” heideggeriano. (Conf. NORBERG-SCHULZ, 1994, P. 166).

<sup>50</sup> “Estrutura e significado são aspectos da mesma totalidade. Ambos são abstrações do fluxo do fenômeno; não no sentido da classificação científica, mas como um reconhecimento direto de ‘constâncias’, isto é, relacionamentos estáveis que se destacam dos acontecimentos mais transitórios.” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 166).

identidade. É esse o significado de “assentar”, “se estabelecer” (*settle*), o qual está fundado exatamente na condição humana de permanecer e partir, os quais por sua vez têm a ver com as noções de interior (o mundo “aqui” dentro, que permanece) e exterior (o mundo lá fora, a possibilidade de ir). A Arquitetura encarna esses significados, pois ela “estabelece”, ela “firma”. Mas esse lugar não é um lugar qualquer, pois senão ele não conservaria a identidade e a orientação. Ele é um lugar dotado de personalidade própria, de individualidade. O entendimento dessa importância referencial e dessa personalidade própria, de sua interação com os homens deve ser objeto primordial de investigação na intervenção no patrimônio edificado.

No *propiciar a vida*, a Arquitetura realiza a sua missão. Não há como entender um patrimônio arquitetural desvinculado de seu uso, este na sua acepção maior, não apenas de função utilitária, mas de função qualificada espiritual e poeticamente, afinal, é através da Arquitetura que a vida condensa significados e o homem concretiza sua forma de viver e ver o mundo. As diversas formas que cada edifício assume dependem de sua tarefa específica e essa é uma característica intrínseca do fenômeno arquitetural que deve se realizar em qualquer intervenção que nela se faça.

Ao criar uma *paisagem habitada*, o homem impregna um lugar no mundo de características específicas e de personalidade própria, é espaço onde tem lugar a vida humana, espaço vivido, não abstrato. O edifício é o elemento básico de composição dessa paisagem habitada. Não há, portanto, como desvinculá-lo de seu contexto físico, como se fora um objeto isolado, posto que ele tem a enorme responsabilidade de criar um contexto e fazer o homem se reconhecer nesse lugar.

Esses quatro fundamentos revelam a contextualidade do ato de intervir no patrimônio ao mesmo tempo em que respeitam a individualidade do fenômeno da Arquitetura e do patrimônio dentro da vida. Cabe-nos investigar, a seguir, como esses fundamentos se aplicam à estrutura da Arquitetura, revelada pela sua linguagem e ordem.

Ao intervir em uma obra de Arquitetura, o que, como vimos, é sempre um ato *intencional, não neutro e criativo*, o que está se fazendo, na realidade, é uma reproposição da percepção: um novo objeto que emerge da ação do restauro/intervenção. A força dessa ação é medida pela atenção que se presta ao pré-existente,



reforçando ou destruindo sua presença como espaço existencial. A intenção deste capítulo é trabalhar essa questão e exemplificar com o material colhido na pesquisa nos órgãos de patrimônio, nos exemplos extraídos da prática e em toda a abordagem teórica que vimos fazendo.

---

REVISÃO 8.6: Ao longo da tese desenvolvemos alguns princípios para o entendimento da Arquitetura no modo patrimônio que convém ser revistos: A Arquitetura/patrimônio não representa, ela é; a Arquitetura/patrimônio tem com os homens uma relação cotidiana e presente que se dá pela cura, circunvisão e cotidianidade (Capítulo 1). Por isso preservar significados, significa torná-la sempre presente (Capítulo 6), incorporando a motivação, o *pro-jeto* (Capítulo 1); considerando a permanência e a mudança, a transmissão e a repetição (a mudança é característica do que está vivo), o que se restaura são as possibilidades de significados trazidos à presença pela obra (Capítulo 6). Preservação como abertura: o presente da obra é o que conta e não apenas o seu passado; quando tensionada apenas entre a imagem e matéria, a Arquitetura se perde entre a arte e a arqueologia, afastando-se do que ela é essencialmente, uma obra de Arquitetura, como tal devendo ser examinada (Capítulo 7).

---

REVISÃO 8.7: Aspecto importante presente recorrentemente nesta tese é a questão da *relação* como superação da dicotomia entre o sujeito e o objeto, as quais foram trabalhadas, entre outras, quanto às seguintes polaridades: Relação *próprio* e *impróprio*: desvelamento, se fazer presente, pro-jeto, cura. (Capítulo 1); imanência e relação: Não há imanência histórica e imanência artística, ambas são intermediadas pelo modo pessoal e impessoal, este representado pela transmissão e tradição (Capítulo 5); a presença do sujeito modifica o objeto. Por intermédio de Viñas, abordamos os conceitos de inércia icônica, preconceito histórico, fetichismo material, garantia dos *experts* e percebemos a autonomia do significado (Capítulo 6); a Arquitetura é sempre contextual (quanto ao lugar e ao contexto social, Capítulo 7); a própria base ética evocada como fundamento do restauro é contextual pois diz respeito às relações que se estabelecem *in loco*, remetendo à necessidade de formação (técnica, filosófica, crítica) e ao entendimento do individual na perspectiva do todo como formadores dessa base ética sólida (Capítulo 7).

São formas de relação, a seqüência abertura-vivência-contexto-diálogo (Capítulo 2): abertura da forma (abertura de significados e da singularidade expressiva de cada modalidade da arte); Abertura do tempo (coexistência presente); vivência (co-existência, acontecimento, condensação de significados, intensificação, referência interna com a vida). A experiência vivencial se destaca da continuidade da vida e com ela volta a se integrar; sempre ocorrendo em um contexto relacional. Tem a ver com a idéia da *fenda* desenvolvida neste capítulo; contextos: sócio-cultural (modo impróprio, tradição) e físico. Daí se retirou que o problema central da preservação seria a *transposição de contextos*; diálogo é a forma como o patrimônio se destaca da homogeneidade do espaço-tempo e deixa falar as forças que congrega. Daí a necessidade de se desenvolver uma intervenção crítica.

---

REVISÃO 8.8: Com relação aos conceitos de *verdade* e *autenticidade*, desenvolvemos os seguintes aspectos:

- Em conseqüência da *abertura* que se dá na pre-sença; não existe uma única verdade, mas várias verdades, as quais se dão no pacto relacional entre o ser e o objeto. Além disso e também por isso mesmo, a significação não acontece isoladamente, mas sempre em um contexto (Capítulo 2);
- A autenticidade está em como a obra se apresenta (em função do que dissemos sobre a obra de arte, que ela não representa, ela é uma verdade) e no seu caráter de abertura. Nesse sentido, a “aura” bejaminiana não estaria em uma suposta “imanência” da obra, mas no seu acontecimento transmitido e intermediado pela tradição. Há varias acepções de “estados autênticos”: original, prístino, pretendido pelo autor, atual. É assim que o entendimento contemporâneo tem trabalhado em uma

noção de autenticidade como sendo uma correspondência entre o objeto material e seu significado. Os elementos da autenticidade, nesse sentido, se apresentam de forma ampliada, incorporando não apenas a matéria e a imagem, mas também idéia e função (Capítulo 5);

- Quando os significados são “selecionados” (por forças econômicas, políticas ou “técnicas”) eles impõem uma “verdade” e diminuem a abertura da obra (Capítulo 5);
- Na discussão entre verdade e leitura, vimos que a idéia de verdade tende muitas vezes a ser confundida com uma suposta objetividade da história e imanência da imagem (Capítulo 5);
- A verdade não é imanente à obra da arte, mas aparece na *relação* (Capítulo 6).

REVISÃO 8. 9: O que seria preservar/ restaurar? Pelo exposto no Capítulo 5, vimos que a preservação *não* é: manter o bem intocado; manter uma suposta matéria “original”; supor uma verdade histórica a ser mantida; recuperar o momento original da criação; atuar só na matéria, sem intervir no imaterial; Por outro lado, no mesmo capítulo, vimos que preservar *é*: manter a existência do bem, na sua capacidade de presença; manter a capacidade do bem de pontuar a existência; manter a capacidade de atração de bem e de, através dele, possibilitar um pro-jeto do ser; manter a abertura de significados; reconhecer a identidade em transformação; conservar o que é estável dentro da mutação; respeitar a expressividade própria da modalidade artística; reconhecer a expressividade do acontecimento arquitetural; possibilitar o acontecimento do mundo instituído pela obra; manter a sua manualidade; respeitar a autonomia da obra.

No Capítulo 3, vimos que as formas de intervenção podem ser de negação ou reforço da ordem instituída pela Arquitetura e que, quando se fala da *firmitas* ou da matéria, é importante estender o conceito de duração da obra além da dimensão apenas física, mas também da imaterial. Toda intervenção em uma dimensão (*firmitas, utilitas* ou *venustas*) significa intervir nas outras.

Pelo exposto, a tarefa do restaurador seria a de garantir a abertura dos significados e a possibilidade de seu acontecimento. A forma não pode ser considerada uma alegoria do que foi, pois ainda é. Preservar atine ao material e também ao imaterial. Cada modalidade de expressão artística, pela sua ontologia própria, precisa também ser abordada de maneira particular. Quanto à Arquitetura, há que se considerar seu significado conferido pela sua maneira própria de acontecer no mundo (imaterial), especificidade artística, uso (Capítulo 3).

No Capítulo 5, discutimos a questão da preservação como co-criação. A preservação seria a manutenção da continuidade expressiva da obra em sua constante capacidade de abertura de significados, no presente de seu acontecimento. Reforçamos a idéia de manutenção da capacidade fundante da obra, segundo o modo próprio de sua forma de expressão artística. Mostramos ainda que, para a fenomenologia, não há a separação entre instâncias estética e histórica. Três pontos se colocaram como importantes questões da preservação/ restauro: permanência (congelamento), continuidade (sempre íntegra) e conhecimento (verdade). Sobre esse tema, através do que chamamos “Paradoxo da redoma”, mostramos, no Capítulo 6, que não há conservação sem sua utilização. A conservação, portanto, não é neutra e restaurar é refazer, é intervir.

Ainda no Capítulo 6, discutimos criticamente as tendências do restauro centrado na imagem. Mostramos que, para Brandi (que centra seu pensamento no objeto e na imagem), a imagem era abordada mais de maneira contemplativa do que fenomenológica (apesar de não parecer assim em uma primeira leitura de seus ensaios) e que, para ele, restaurar era recuperar a forma (pois é nela que se encontra a realidade pura). Discutimos ainda as tendências do restauro hoje: através das cartas internacionais e das críticas às elas, identificando três principais tendências: a “central” (restauro científico/ crítico), a de “pura conservação” e a de hiper-manutenção.

Dessas constatações, retiramos que o que se restaura é (Capítulo 6): a *aletheia* da *aletheia*: o restabelecimento da verdade. A função do restauro é permitir a abertura da pre-sença, apresentar o ente ao ser; permanência e mudança: a restauração nunca é neutra; preservar significados, torná-la presente; a mudança é característica do que está vivo; mudar o tempo de duração da peça; recuperação da potencialidade de desvelamento da verdade. Não há como restaurar uma suposta dimensão atemporal da obra, posto que isto ela nunca teve. Recompôr uma obra de arte é restabelecê-la no ciclo da temporalidade.

Identificamos como pressões para a transformação: mudança de uso, mudança de significado simbólico, mudança de relações físico-espaciais e colocamos (Capítulo 7), quanto à especificidade da Arquitetura, que o que nela se restaura é: espaço preenchido e articulado, com seus usos específicos; tem missão no uso (tarefa arquitetônica) e na referência ao passado (mediação entre passado e presente); a tríade arquitetural; pela postura existencial, temos que o lugar não é moldura, mas centro condensador de significados.

---

### 5.1.A ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DO ESPAÇO

Como vimos anteriormente, a Arquitetura “corporifica” e “admite”: é o lugar de a vida ter lugar. Mas para corporificar e admitir, é preciso estruturar o espaço, a partir de elementos existenciais que o materializem. Inicialmente o espaço é caracterizado como um “contenedor da vida” (“*being within*”) <sup>51</sup>.

---

REVISÃO 8.10: No Capítulo 1, vimos que a espacialidade conforme vivida pela *pre-sença* se dá em um mundo pré-estruturado pela nossa condição existencial, vertical, direcionada e individual. No Capítulo 2, falamos sobre a não neutralidade do espaço por ser ele um campo de possibilidades, percebido como significativo (o que reforçamos no Capítulo 3 ao dizer que, apesar de sua imaterialidade assim o fazer parecer, o espaço não é um “nada”). Para que essas propriedades aconteçam de forma intencionada, o homem precisa ordenar o espaço e lhe fazer reconhecível (através das funções de *abrigar, centralizar e condensar*).

---

O espaço existencial é, portanto, diferente do espaço geométrico e do espaço pictórico. O espaço geométrico é antes entendido do ponto de vista da abstração e sua ordem é matemática, portanto antes um modelo da realidade do que ela própria. O espaço existencial não é vivenciado dessa forma pois dois pontos no espaço não têm a mesma qualidade dependendo da carga simbólica e da relação corporal que temos com cada um deles. Não é também um espaço pictórico que remete à virtualidade da experiência espacial, mas um espaço sinestésico concreto<sup>52</sup>. São, portanto, elementos constituintes básicos do espaço existencial, o *lugar*, o *caminho* e a *envolvência*.

---

<sup>51</sup> “De início, o espaço é experimentado como um senso genérico de estar dentro, e somente através de um conhecimento mais profundo ele se desenvolve como uma imagem estruturada e coerente.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 56).

<sup>52</sup> “Edifícios, portanto, não apenas ganham este ‘diversificado estar-entre’ (*multifarious between*) por causa da sua forma construída, mas também porque eles fazem visualizar as propriedades espaciais de uma dada situação. Qualquer caso de admissão, então, representa um certo modo de estar entre terra e céu.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 25).

O *lugar* é marcado espacialmente pela idéia de “*centro*”. Extremamente correlato à nossa própria presença no mundo (centrado em nós próprios: “*penso logo existo*”) ou como dissemos anteriormente de “individualidade localizada”, o centro é o constituinte básico do espaço existencial. O centro representa aquilo que é conhecido, aquilo que temos referência, aquilo que, cotidianamente vivenciamos. De certa maneira, é assim também percebido o patrimônio: como “centro de referência” (e por isso a sua perda nos desestabiliza) e como “lugar do cotidiano” (e por isso reforçar a presença do patrimônio no contínuo da vida reforça suas propriedades). O centro funda a experiência do dentro e do fora (*envolvência*) e da chegada e partida (o *caminho*). Ao fundar a individualidade, o centro se caracteriza pela forma como o ser se *assenta*, se *eleva* e *como recebe a luz*.

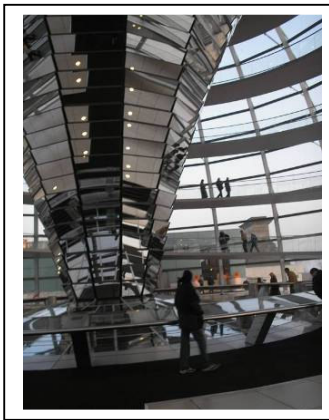


FIGURA 8.4: Lugar e centro: Reichstag (Berlim, Alemanha), Projeto de restauro: A) Norman Foster, 1994-99 (Foto Flavio Carsalade): a intervenção recuperadora do prédio reforça a idéia de centralidade que a cúpula traz consigo. B) Torre no Brügges Minnerwater Park (Foto: Flavio Carsalade): materialização da idéia existencial de centralidade

*Caminho* (ou eixo) é, portanto, complementar à experiência de centro e se apresenta como uma possibilidade de movimento. Ele é quem institui as direções. Sua característica básica (pela *Gestalt*) é a de *continuidade*, a qual se apresenta como dinâmica e se contrapõe à estaticidade. É daí que surgem as experiências de tensão e ritmo<sup>53</sup> e daí também a experiência da sucessão de temas que ocorre nos diferentes percursos que realizamos pela vida<sup>54</sup>. O caminhar é que possibilita a experiência da paisagem habitada e do transcorrer da vida, como contraparte da estaticidade do *lugar*. De certa maneira, possibilita também a experiência da alteridade, através da vivência de diferentes temas.

<sup>53</sup> “Em qualquer caso, o movimento ao longo de um caminho se distingue por um certo *ritmo* o qual forma um complemento à tensão conectada com a vertical. Tensão e ritmo são propriedades gerais da orientação humana no mundo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 24).

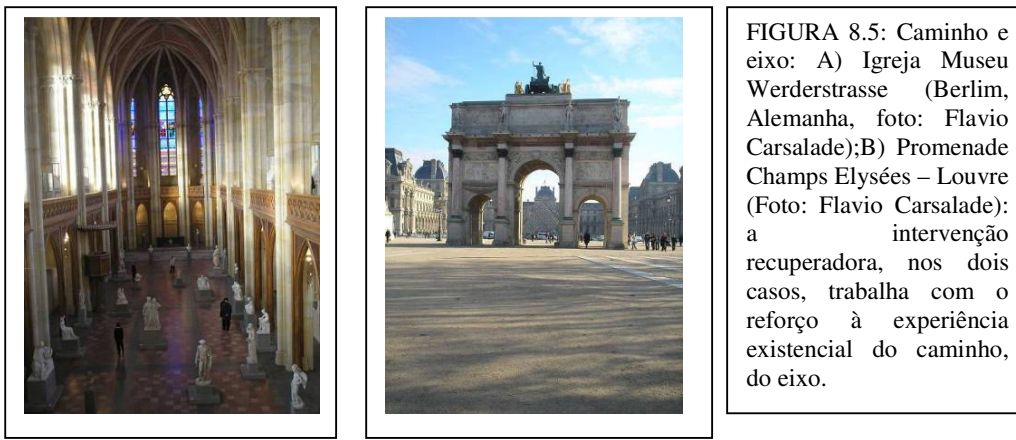


FIGURA 8.5: Caminho e eixo: A) Igreja Museu Werderstrasse (Berlim, Alemanha, foto: Flavio Carsalade);B) Promenade Champs Élysées – Louvre (Foto: Flavio Carsalade): a intervenção recuperadora, nos dois casos, trabalha com o reforço à experiência existencial do caminho, do eixo.

Também como uma complementaridade da experiência de *centro* (como *envolvência*) e do *caminho* (como possibilidade de movimento a partir do centro) aparece a experiência de *região* (ou *domínio*), como sendo o espaço de entorno percebido a partir do centro. O limite entre a centralidade e a região é marcado pela envolvência e pela noção de relação (também propiciada pelo movimento), os quais, por sua vez, instituem a linguagem, pois a linguagem é a maneira como a envolvência se dá e também como nos relacionamos com o domínio em volta. Quando estendemos a nossa experiência de *lugar* para a de *região* (paisagem habitada), esta é muitas vezes percebida como sendo uniforme e possuindo um caráter, uma “atmosfera”<sup>55</sup>.

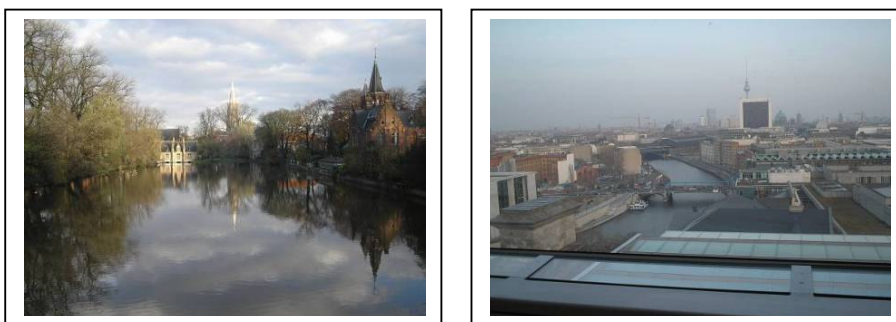


FIGURA 8.6: Região e domínio: A) Minnerwater Park (Brügger, Bélgica, foto: Flavio Carsalade) B) Vista aérea de Berlim (Foto: Flavio Carsalade). Interferir na região é respeitar o *genius loci*.

<sup>54</sup> “Continuidade, portanto, significa algo mais que sucessão linear; ela também significa que a variedade deve aparecer como variações de ‘temas’ locais cotidianos.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 56).

<sup>55</sup> “Os elementos constituintes de um domínio obviamente possuem tensões e ritmos, mas como tal, o domínio é distinguido por um *Stimmung* ou ‘atmosfera’. Nós já apontamos que a atmosfera é um objeto

Compreender o objeto arquitetural que vai se submeter ao restauro significa saber reconhecer esses elementos constituintes básicos do espaço e identificá-los na obra. Não há como confundir ou deliberadamente tratar um *caminho* como um *lugar* ou ainda destruir a leitura de uma *região* sem subverter a ordem arquitetural preservada no bem. Da mesma maneira, há que se ter uma sensibilidade para o contexto e a atmosfera do lugar onde o bem se instala, sob pena de comprometer seu jogo de relações. Por outro lado, ao se assentar, erguer e receber a luz de uma determinada forma, o bem incorpora sua personalidade e sua existência e esses, mais que detalhes, lacunas ou filigranas formais, são, hierarquicamente, na sua *gestalt*, o que mais contam para a individualidade da coisa manifestada pela Arquitetura.

## 5.2. ABORDAGEM QUANTO AOS ELEMENTOS DA LINGUAGEM ARQUITETÔNICA

Segundo a abordagem de Christian Norberg-Schulz, são elementos da linguagem na Arquitetura: tipos de temas arquiteturais/ elementos típicos (*tipologia*), a forma construída (*morfologia*) e o espaço organizado (*topologia*).

A função da linguagem arquitetônica é dar à construção uma qualidade figurativa (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 120), a presença do ser. Na consistência de sua lógica semântica, os substantivos da linguagem da Arquitetura (abrigados sob o conceito de *tipologia*<sup>56</sup>) podem ser definidos como figuras espaciais com vizinhança concreta (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 126). Se por definição, substantivo é o que identifica as coisas, “a palavra que dá nome ao ser”, quando a Arquitetura cria suas “coisas” e, através delas propicia o “habitar” do homem (aqui entendido na sua acepção maior do habitar significativamente de “*Construir, Habitar, Pensar*”), ela faz com que, de fato, o

---

geral de identificação e compreendemos que a orientação dentro do domínio a qual pertence, completa o ‘ser-no-mundo’ do homem.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 26).

<sup>56</sup> O conceito de “tipo” é recorrente na literatura especializada. Para Gracia, seria um conjunto de edifícios que apresentam em sua estrutura formal uma série de constantes ou invariantes (GRACIA, 1996, p. 126). Nesse sentido, tem um quê neo-platônico que também se aproxima do entendimento de Quatremère de Quincy (conf. GRACIA, 1996, p. 144), que procurava distinguir tipo e modelo. Para ele, tipo seria menos a imagem de uma coisa a imitar e mais a sua idéia, a qual deveria servir de regra ou modelo. Modelo seria algo que se deve repetir tal qual é, enquanto o tipo poderia gerar obras que não se pareçam entre si: “tudo é preciso e dado em um modelo; todo é mais ou menos vago no tipo”

homem habite na linguagem da Arquitetura, afinal, conforme já nos apontou Heidegger, a linguagem é a “casa do ser”. A *tipologia* diz respeito, portanto, aos modos de habitar e se manifesta como uma imagem ou figura<sup>57</sup>. Essas imagens ou figuras correspondem, portanto, a seres e nomes o que, na Arquitetura remetem a dois tipos básicos: temas arquiteturais (“casa”, “prédio público”, “escola” etc.) e elementos típicos (por exemplo, “torre”, “domo”, “base”, etc. e outros arquétipos). Por extensão, o termo *tipologia* também pode compreender uma especificidade maior da “coisa arquitetônica” como por exemplo a ligação indelével entre a instituição e o prédio que a sedia, o ser específico de uma instituição. A tipologia apresenta, portanto, duas propriedades: a de uma forma reconhecível como uma “coisa” (“thing-like build form”, no original de Norberg-Schulz) e a de um espaço organizado, as quais, juntas, criam aquilo que chamamos de “lugar”.

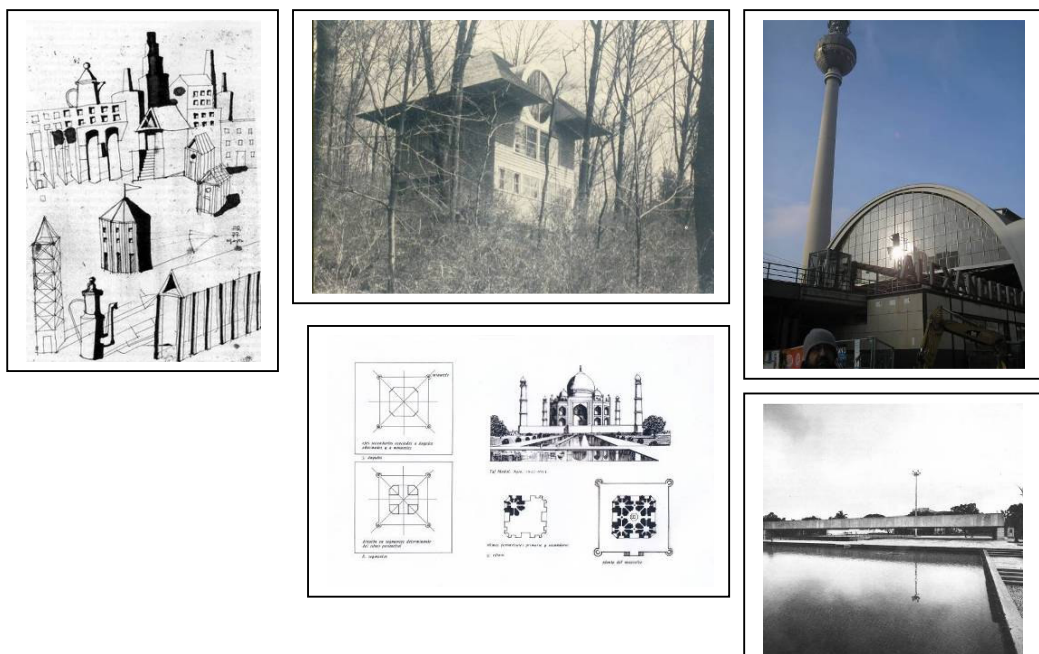


FIGURA 8.7: Tipologia (da esquerda para a direita: Tipos como unidades formais (croquis de Aldo Rossi); Tipo como acontecimento arquitetônico (temas arquiteturais: casa): Residência (Arq. Robert Venturi, fonte: JENCKS, 1980); Tipo como acontecimento arquitetônico (elementos típicos torre e cúpula): Taj Mahal (Fonte: BAKER, 1998) e Berlim Alexanderplatz (Foto: Flavio Carsalade); E) Tipo como “sede do ser” (Kahn): Museu da Escultura (São Paulo), projeto: Arquiteto Paulo Mendes da Rocha (Foto do autor)

<sup>57</sup> “Para entender a natureza da tipologia, é suficiente se referir aos modos gerais de estar entre terra e céu. Devemos lembrar também que ela sempre tem lugar como ‘algo’. Não nos referimos às manifestações locais e temporais, mas antes às categorias do habitar coletivo, público e privado. Assim, devemos investigar os aspectos do ser-no-mundo coletivo, do estar público no mundo. Evidentemente essas são variações dos arquétipos gerais ou representam escolhas entre eles. A torre, então, é primariamente usada como uma forma pública, enquanto a topologia urbana encerra e serve a coletividade. [...] A

Intervir na tipologia significa, portanto, atuar em dois níveis:

- Em primeiro lugar, reconhecendo a característica individual do “ser” dos elementos arquitetônicos. Uma torre, por exemplo, não pode ser metamorfoseada ou desprovida de sua função existencial, um domo tem que ser reconhecido como tal e uma base não pode perder sua característica de ligação com a terra;
- Em segundo lugar – e esse é o grande problema arquitetônico do restauro – é o reconhecimento do *tema arquitetural em mutação*, posto que em grande parte das vezes, o edifício tem alterada a sua função original. Quando a nova função corresponde à original, a tipologia se mantém e esse problema não aparece. Mas, quando um novo uso se impõe, no processo de restauro, na “*integração pétrea do antes e do agora*”, há que se evidenciar o caráter híbrido<sup>58</sup> do novo tipo, sem o qual estaríamos deformando o ser que a Arquitetura em um primeiro momento criou.

Se a tipologia se apresenta como o substantivo, a *morfologia*, por sua vez, corresponde ao adjetivo, aquilo que caracteriza o substantivo, é o “como” da forma construída e corresponde à sua articulação formal. Na abordagem existencial da Arquitetura esse “como” se manifesta na maneira do edifício se *colocar (assentar)*, se *erguer* e se *abrir*, ou seja, como ele se *apresenta* entre o céu e a terra. Conforme já discutimos no Capítulo 3, o termo *assentar* tem a ver com a sua relação com a terra, *erguer* tem a ver com sua relação com o céu e *abrir* tem a ver com as suas relações com o ambiente que o circunda. Portanto, *assentar*, *erguer* e *abrir* tem a ver com o tratamento da base, das paredes e do teto, todas possibilitadas pelos limites da forma (e, por conseqüência, com seu contexto):

O estar situado se incorpora através do tratamento da base e da parede. Uma base massiva e côncava une o edifício ao solo, ao passo que uma ênfase na direção vertical tende a fazê-lo “livre”. Verticalmente, linhas que se levantam, e certas formas como uma silhueta serrilhada, expressam uma relação ativa com o céu e um desejo de receber luz. A relação dentro-fora é antes de tudo expressa através do tratamento das aberturas nas paredes. Assim se encontram terra e céu e o modo no qual o homem “está” na terra se incorpora através desse encontro. Mas o encontro de terra e céu não é somente feito manifesto pelas tensões verticais. “Terra” e “céu” também implicam em propriedades concretas como texturas dos materiais, cor e luz. Em geral, a morfologia estuda a estrutura concreta dos

---

compreensão geral está guardada nos tipos, enquanto o conhecimento circunstancial se expressa pela figura arquitetural concreta, a qual põe o tipo em obra.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 130).

<sup>58</sup> Segundo o professor de filosofia Charles Feitosa, “o termo ‘híbrido’ significa ‘mistura de espécies diferentes’ e está relacionado com a expressão grega *hýbris* (‘desmedido’, ‘excesso’). O híbrido não é o resultado da fusão de dois diferentes em um terceiro ser, único e homogêneo, mas sim um ser caracterizado pela interferência das diferenças, nas suas tensões e ambigüidades” (nota esparsa).



pisos, paredes e coberturas, ou em resumo, os limites espaciais. O caráter de uma forma é determinado pelos seus limites.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

Essa abordagem dos componentes arquitetônicos tem reflexos profundos no seu entendimento e na intervenção que sobre eles se realizam:

- A base é a maneira como o edifício se relaciona com a terra e, conseqüentemente, com o espaço público em torno. Ao se alterar a base está se modificando também a forma de relação do prédio com seu contexto. O reconhecimento dessa condição é fundamental para que a intervenção tenha o sentido de, por exemplo, magnificar o objeto (se nela se separa o objeto da rua por intermédio de diferentes tratamentos, seja no pavimento do espaço circundante ou no rebaixamento do nível topográfico do entorno) ou de torná-lo contínuo ao plano da vida;
- A aparência a pode ser abordada quanto a dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, é a transição do dentro e do fora e em segundo lugar é maneira como o edifício se mostra. Ao se trabalhar sobre a fachada quanto ao primeiro aspecto, há que se perceber que, na maneira como ela se constitui antes da intervenção, ela propõe uma determinada relação entre exterior e interior que pode é claro, ser negada ou reforçada no momento da intervenção. Independentemente da ação de negação ou reforço, entendemos que o trabalho sobre a pré-existência deve ser norteado pelo respeito a ela e, se por exemplo surge a necessidade de aberturas maiores, há que se respeitar o modo como ela anteriormente propõe suas aberturas, ou seja, neste exemplo, se a parede faz ressaltar a massa, a abertura de grandes panos pode destruir sua “massividade”. Quanto à fachada como “maneira de se mostrar o edifício”, bastante correlata ao primeiro aspecto, há que se compreenderem os elementos arquitetônicos que compõem a morfologia da fachada tais como sua perfuração, seu ritmo horizontal, sua tensão vertical<sup>59</sup>. A alteração nesses elementos não se apresenta como a “*integração pétrea entre o antes e o agora*”, mas como uma destruição dos valores pré-existentes.
- As paredes, elemento primordial da *envolvência* necessária à presença do edifício e à definição do lugar tem também a função de conferir escala<sup>60</sup>. São elas o

<sup>59</sup> “Os meios usados para colocar essas diferentes interpretações em obra são perfuração (movimento em profundidade), ritmo horizontal (como na ênfase barroca no intervalo central) e tensão vertical (para preparar a explanação incorporada do interior).” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 78).

<sup>60</sup> “Devemos também dizer que o ‘encorpamento’ tem lugar nos limites os quais definem o espaço onde a vida tem lugar, primeiramente nas paredes. Assim discutimos a parede de um assentamento, as paredes de

componente básico de como a fachada se mostra e de como se dá a envolvimento. Nelas é importante considerar, além da sua forma de abrir, também o seu tratamento plástico muitas vezes associado a alguma ornamentação. Estes, embora não definam o modo de concretização da vida que o prédio faz, contribuem para aprofundar essas relações<sup>61</sup>. Apesar de se apresentarem como elementos subordinados, grande parte das vezes atuam no sentido de gerar uma ambiência (como nos *vitreaux* góticos) ou de reforçar mensagens simbólicas ligadas a diferentes períodos históricos (como na ornamentação “republicana” dos prédios da Praça da Liberdade em Belo Horizonte), ou ainda para auxiliar na criação de ritmos e tensões. A consideração dos ornamentos no processo de intervenção, portanto, pode ser trabalhada tanto no âmbito do restauro pictórico convencional quanto no âmbito do restauro arquitetônico;

- A cobertura, além da função de proteção também percebida existencialmente, revela a relação do edifício com o céu e com os homens. Se plana, indica uma relação mais abstrata com o clima (embora em algumas manifestações vernaculares seja um indicativo das condições de pluviometria), se curva incorpora o celeste, se pontuda reforça a ligação terra-céu<sup>62</sup>.

A morfologia, ao qualificar, confere caráter ao ser arquitetônico<sup>63</sup>. É ela quem define o modo como o edifício se apresenta, característica essencial do bem e que marca a sua maneira de ser-no-mundo, a qual, se modificada ou desrespeitada cria um outro ser.

---

um espaço urbano, as paredes da casa, e vemos que elas são distintas por certas características. A parede da cidade aparece principalmente como uma silhueta, a parede urbana como uma repetição variada de um ‘tema’, a parede pública como uma ordem cotidiana e a parede privada como uma reflexão relativamente informal de um ‘aqui’ particular.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 117).

<sup>61</sup> “Cimalhas, cornijas e bases também pertencem a esta categoria, na medida em que conferem certos tipos de tratamento às paredes, como as rusticidades. Motivos não são figuras em acepção plena na medida em que eles não incorporam um relacionamento integral entre terra e céu, mas contribuem para dar as figuras superiores o necessário contato com a realidade concreta.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 88).

<sup>62</sup> “Nós mencionamos também que piso e cobertura têm um papel na definição da forma edificada. Na arquitetura vernacular então, a cobertura usualmente recorta as formas na paisagem, enquanto a cobertura do edifício público atua como um marco simbólico por exemplo, na forma de um domo.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 117).

<sup>63</sup> “A qualidade figurativa não consiste em invenções excitantes, mas na manifestação das relações básicas entre terra e céu. Devemos distinguir quatro dessas relações. Primeiro, a forma edificada pode se dirigir em direção a ambos, terra e céu, por elementos claramente definidos. Esta é a solução clássica, como exemplificada pela base e cornija do templo grego. Segundo, a forma pode ter uma terminação ‘livre’ abaixo e acima. Esta é a solução romântica, como exemplificada por vários castelos medievais e por edifícios modernos ‘orgânicos’. Terceiro, a forma pode ter uma clara base mas uma terminação livre em direção ao céu. Esta é a relação característica de Praga, mas também da arquitetura de ‘plataforma’ de Utzon. Quarto, a forma pode crescer livremente além do solo mas ter uma terminação superior simples e



FIGURA 8.8: Morfologia: O diálogo da ponte e do prédio no Ministério das Finanças (Paris, França), Arquiteto Jean Nouvel, década de 80 (Foto: Flavio Carsalade) e a materialização formal do mundo espiritual nas formas do Goetheum e na metamorfose dos capitéis das colunas de seu interior. Arq. Rudolph Steiner (Fonte: [home.earthlink.net](http://home.earthlink.net) )



FIGURA 8.9: Acertos e desacertos: Diálogo das formas entre o edifício antigo e o novo na Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG, projeto: Arquiteto Gustavo Penna) e a nova escada de incêndio e o engrossamento da linha plana das lajes para melhorar a drenagem rompem com toda a intenção de leveza conseguida no projeto original de Eduardo Mendes Guimarães para o edifício da Reitoria da UFMG (Belo Horizonte, MG)

A *topologia* se refere à ordem espacial<sup>64</sup>, à sintaxe da Arquitetura. Seus constituintes básicos são *centro*, *caminho* e *domínio* (ou região)<sup>65</sup>, os quais correspondem à nossa relação existencial com o espaço. Essa relação topológica com a espacialidade, conforme vimos anteriormente, é confirmada pelos estudos de Piaget (para quem a

direta. Esta é a solução mais usada no classicismo romântico dos países nórdicos, bem como em alguns edifícios modernos, como La Tourette de Le Corbusier. Em todos os quatro casos, o estar-entre humano se torna parte de um tema figurativo significativo o qual define um modo de ser entre terra e céu.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p 122).

<sup>64</sup> “*Tipologia* concerne à ordem especial, e é a obra particular da arquitetura, concretizada como ‘organização espacial’. O termo ‘topologia’ foi escolhido para indicar que o espaço arquitetural deriva do lugar (do grego: *topos*) mais do que de alguma espacialidade abstrata e matemática.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

<sup>65</sup> “E, de fato, a história da arquitetura mostra que os edifícios públicos geralmente se baseiam em modos fundamentais de organização, tais como centralização, axialidade, e planta em malha.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 79).

forma básica de compreensão do espaço não é geométrica) e segue as conclusões da *Gestalt*, com grande proximidade com sua própria terminologia: *cluster* (proximidade), *row* (linha contínua), *enclosure* (em torno a um espaço). Como são encontrados na natureza, em geral espaços topológicos não possuem nenhuma ordem pré-definida: dessa disposição inicial extraímos significados pessoais os quais são intermediados pela cultura. Ou seja, a cultura, a partir de nossas predisposições existenciais básicas, as reúne em uma ordem significativa. O mesmo fenômeno acontece na apreensão do fenômeno arquitetural, o qual também se dá pela interação desses três elementos básicos em um todo significativo estabelecido em acordos coletivos<sup>66</sup>, ou seja, ao propormos os nossos próprios espaços, também lançamos mão da cultura, nesse caso, impondo uma ordem ao lugar natural. Considerando o duplo caráter da linguagem, de propiciar a cultura e de fundar o ser através de seu nome, temos que a ordem arquitetural propiciada pela topologia é também linguagem arquitetural.

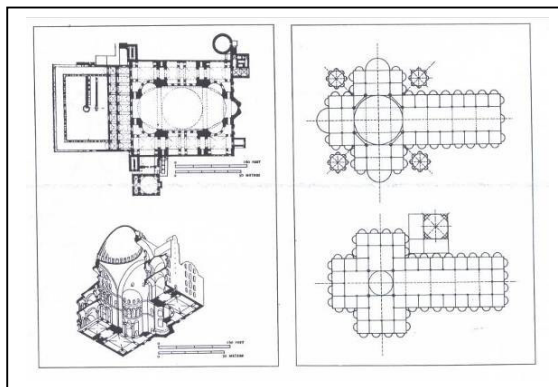


FIGURA 8.10: Topologia (espaços centrais e longitudinais em Hagia Sofia, S. Spirito e Catedral de Sofia, conforme NORBERG-SCHULZ, 1993)

A organização espacial depende de uma boa definição dos elementos<sup>67</sup>. Para essa boa definição concorrem importantes princípios da *Gestalt* como “fechamento” e “relação

<sup>66</sup> “Porque então encontramos tantas disposições geométricas na história da arquitetura? A razão é que, evidentemente, um certo ‘acordo’ foi imposto na situação. Um padrão geométrico implica em centros e caminhos claramente definidos e assim numa forma compartilhada de vida. O que é assim perdido é a forma básica de encontro; o estar junto coletivo torna-se uma ordem pública, e o assentamento a expressão de uma escolha cúmplice. Esta escolha entretanto, é usualmente não arbitrária, mas representa um mundo pré-concebido, onde a natureza tanto quanto o homem estão compreendidos. Em geral, podemos dizer que o assentamento vive na tensão entre encontros como simples estar juntos e se manifestar em acordos escolhidos ou impostos. Desde que ambos aspectos são estruturas existenciais fundamentais, qualquer assentamento deve possuir tanto formas topológicas quanto geométricas de organização espacial.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 42).

<sup>67</sup> “A organização espacial implica na composição de elementos espaciais. Um elemento espacial pode ser qualquer tipo de fechamento delimitado pelos limites construídos ou sugeridos. Para se tornar parte de

figura-fundo”. Claro que esses dois princípios são complementares, pois um “fechamento” sempre se dá em relação a um contexto onde “se está”. No entanto, é importante ressaltar aqui os aspectos do “fechamento” que fazem com que o ser seja compreendido como um “indivíduo”, o qual também enseja as noções de individualidade, unidade e totalidade. Aqui, no entanto, há que se considerar que a unidade e a totalidade são antes instrumentos para a afirmação da individualidade do que entidades em si. Essa distinção é importante pois, existencialmente, o ser não perde sua individualidade se vê a sua unidade ou totalidade comprometida pela falta de uma de suas peças. Um homem não deixa de ser ele próprio se lhe falta um braço ou uma perna, ou se se submete a uma cirurgia reparadora. Da mesma forma, ao contrário do que supõe a “integridade albertiana”, na abordagem do restauro arquitetônico de base existencial, não é a perda de um elemento que vai comprometer a manifestação do indivíduo arquitetônico. O grande cuidado ao qual a abordagem existencial remete, no processo de restauro, é a de não se ocultar o indivíduo ou alterar a sua manifestação individual. Afinal, faz parte da individualidade do ser no tempo, a sua transformação, não a sua perda. Os limites dessa transformação são o difícil patamar que a preservação nos coloca. O que aqui se apresenta diferentemente das abordagens tradicionais é que a essência do indivíduo arquitetônico, ontologicamente, não está apenas na forma, mas na conjugação de uma série de fatores que envolvem os três aspectos da linguagem arquitetônica (tipologia, morfologia e tipologia), suas três dimensões (*utilitas, firmitas, venustas*) e também a sua dimensão imaterial. Dissemos anteriormente que, além da localização, a corporificação de um lugar é definida pela sua configuração espacial geral e articulação caracterizadora. Essas propriedades acabam por definir uma hierarquia do que se pode alterar (por exemplo, espaços internos pouco significativos, detalhes, até, por último, essas estruturas). Quando se restaura apenas a imagem essas questões não ficam claras.

O outro aspecto importante da distinção *gestaltiana* é a “relação figura-fundo” que remete à idéia de contexto. Como vimos anteriormente, o “contexto” existencial é diferente do “entorno” brandiano ou giovannoniano. Odete Dourado (DOURADO, Notas de aula, 2005) parte do entendimento de que a cidade apresenta um equilíbrio

---

uma composição, entretanto, ele tem de possuir uma forma própria definida.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 27).

sempre instável - posto que a cada vez que se constrói um edifício, se reconstrói formalmente a cidade – para instituir a compreensão da “ressonância” de um edifício na cidade. Para ela, se tudo existe de uma forma relacional, integrada, a presença de um edifício se propaga na vizinhança e, portanto, restaurar seria recuperar também a dimensão contextual do edifício para que esses “elos” entre ele e o lugar voltassem a acontecer.

A consideração topológica faz com que também entendamos por que nossa dupla condição existencial e cultural estabeleça diferentes conotações em diferentes situações espaciais. A correta compreensão desses fatos faz com que, no processo de adaptação para novos usos, não invertamos focos ou diferentes significados atribuídos a diferentes posições no espaço. Certos lugares estão em nível inferior, como uma arena, por exemplo, porque “precisam” estar em níveis inferiores e outros espaços estão em nível superior, como um altar, por exemplo, porque “precisam” estar em nível superior. No primeiro caso, o da arena, a questão não é apenas de visibilidade, mas também relacionada à maneira de participação popular (é importante que o público também se veja, diferentemente dos grandes shows de rock onde além da visibilidade o que importa é a noção de “multidão”) e no segundo caso, o do altar, ainda que pequena, a diferença de nível entre o altar e a nave remete à sacralidade (algo “superior” ao campo do cotidiano dos homens)

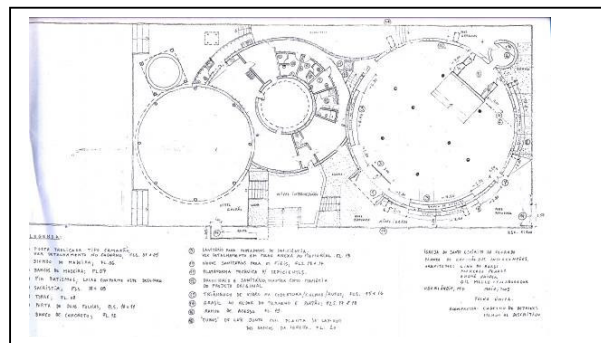


FIGURA 8.11: Igreja Espírito Santo do Cerrado: Lina quis subverter a idéia tradicional de sacralidade como algo superior e rico trazendo-a ao homem através dos materiais e configuração topológica (Foto: Flavio Carsalade e desenho: Marcelo Ferraz)

A ordem arquitetural, fundada na linguagem específica da Arquitetura, pressupõe uma *estrutura perceptiva* e uma *organização topológica*<sup>68</sup>. Entendemos por *composição* o estabelecimento dessa ordem através da articulação dos elementos da linguagem arquitetônica<sup>69</sup>. A composição é sempre contextual, referindo-se duplamente à instituição que pretende dar corpo e ao lugar onde se instala. A sua estrutura perceptiva e sua organização espacial respondem a essas duas demandas além, é claro, da demanda interna de seu autor. A composição traz consigo portanto, uma visão de totalidade quer seja referente às demandas, quer seja com relação aos seus elementos compositivos, os quais se articulam segundo determinadas intenções. Segundo Christian Norberg-Schulz, a composição arquitetural se faz a partir de três princípios:

- **Proporção:**

Primeiramente, qualquer composição deve levar em consideração as diferenças entre horizontalidade e verticalidade e conceber a figura em termos de ritmos e tensões ou, em síntese, proporções. Assim a parede pode “falar” da vida com a qual se relaciona, bem como a admissão horizontal das ações e a incorporação vertical dos caracteres. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

Interferir na *proporção* significa reconhecer quais são as relações propostas na pré-existência para que essa interferência não a negue, mas antes dialogue com ela;

- **Hierarquia:**

Em segundo lugar, a composição deve ser hierarquizada, até porque qualquer situação consiste de elementos principais e subordinados. Uma entrada principal, então, é mais importante que uma janela em uma série, uma ordem de colunas é mais importante que o fundo no qual ela aparece. Uma das razões pelas quais tantos edifícios do período histórico do final do século XIX aparecem como confusos está no fato de que todas as partes tiveram a mesma importância. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir no edifício significa compreender a hierarquia de seus elementos compositivos, entendendo que ações sobre elementos hierarquicamente inferiores são menos impactantes do que aquelas realizadas sobre elementos estruturantes;

- **Identidade estrutural:**

Em terceiro lugar, a composição deve possuir identidade estrutural, real ou fictícia. Assim, ela deve ser concebida como tendo uma linguagem de massa ou de esqueleto ou

---

<sup>68</sup> “Sua planta pode por exemplo, ser um quadrado, um retângulo, um círculo, ou um oval. Tais unidades geométricas não apenas têm um contorno definido mas também contêm um ‘esqueleto estrutural’ invisível de centros e eixos o qual torna possível serem ajuntados ‘organicamente’. Um eixo organizador, então, não é sempre superposto sobre a planta, mas pode pertencer aos próprios elementos espaciais, e um centro não é necessariamente introduzido como uma figura ‘estranha’, mas existe potencialmente como uma parte do esqueleto estrutural. Considerando que qualquer forma geométrica contém eixos que correm em várias direções, as possibilidades de composição são numerosas.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 124).

<sup>69</sup> “A composição de elementos usualmente depende de uma ‘visão’ abrangente em uma figura imaginada que determina a solução.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 118).

uma combinação de ambas. Uma forma edificada sempre tem uma “base” estrutural até porque a estrutura como tal apresenta a relação entre acima e abaixo, a qual exprime a força da gravidade. (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 119).

Interferir na identidade estrutural significa estar atento ao modo como o edifício se apresenta. Qualquer choque na sua identidade estrutural pode significar um novo objeto e não um diálogo temporal.

Finalmente, quanto à ordem, há que se reconhecer também seu método compositivo. Christian Norberg-Schulz reconhece dois: por adição e por divisão<sup>70</sup>. No método aditivo se reconhece a individualidade de elementos que se somam para formar um todo, quase como partes autônomas, enquanto no método compositivo por divisão é o todo que enseja as partes<sup>71</sup>. A análise dos métodos compositivos nos mostra que o entendimento ontológico do fenômeno arquitetural pressupõe uma epistemologia própria no seu trato que se estende, á claro, inclusive à sua manifestação no *modo* patrimônio. Não há como lidar com o restauro arquitetônico sem um profundo conhecimento de teoria *da* Arquitetura e de seus processos formativos.

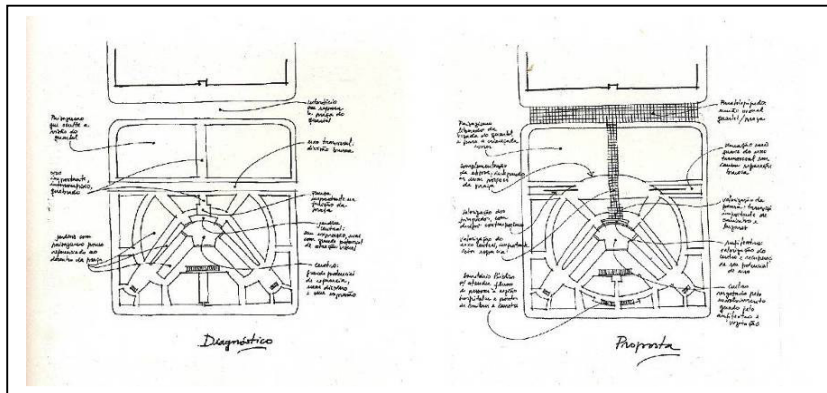


FIGURA 8.12: Restauro da Praça Floriano Peixoto (B. Horizonte/ MG. Arquitetos: Antônio de Pádua Fialho, Flavio Carsalade, Paulo Henrique Lopes, 1996): respeito à estrutura espacial instituída pela ordem arquitetural.

<sup>70</sup> Não confundir com as formas subtrativas e formas aditivas de CHING, 1982. Embora a “forma aditiva” de CHING se pareça com o método aditivo de NORBERG-SCHULZ, a forma subtrativa de CHING diz respeito a uma forma que parece ter “perdido” um pedaço, enquanto o método de divisão de NORBERG-SCHULZ diz respeito à sub-divisão de uma totalidade percebida como tal.

<sup>71</sup> “Enquanto os edifícios da Renascença podem ser entendidos como uma adição de elementos espaciais relativamente independentes, o Barroco privou as partes de sua independência dando a elas uma forma que parece sem sentido isoladamente. Na arquitetura barroca, a totalidade é por assim dizer dada anteriormente e só depois ‘dividida’. É portanto, também possível criar elementos que participam de uma seqüência espacial ou de grupo interdependente, por exemplo, deixando-os alternativamente contrair e expandir, um método que nós encontramos nas obras de Borromini, Guarnini e seus seguidores. Outra possibilidade é fazer dois elementos distintos se interpenetrarem, enquanto uma zona ambígua é formada a qual, ao mesmo tempo pertence a ambos os elementos. Conhecemos também totalidades que exibem uma certa articulação, mas onde é difícil ou impossível reconhecer os elementos. Nesses casos podemos dizer sobre uma ‘fusão’. Parece portanto correto expandir o conceito de ‘divisão’ para incluir ‘pulsção’, ‘interpenetração’ e ‘fusão’, e de agrupá-los todos juntos sob o termo ‘integração’.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 124).



### 5.3. ABORDAGEM QUANTO AOS MODOS DO HABITAR

Christian Norberg-Schulz identifica, em “*The Concept of Dwelling*”, quatro modos de habitar: *Assentamento*, *Espaço Urbano*, *Instituição* e *Casa*. Cabe examiná-los face à importância que cada um desses modos apresenta para o restauro arquitetônico. O simples fato de se reconhecer quatro modos diferentes da manifestação arquitetural nos leva à suspeita de que também para cada um deles cabe uma abordagem específica e diferenciada.

O *assentamento* (*settlement*) diz respeito ao habitar no espaço “natural” e como o homem responde a ele. O assentamento humano principia, portanto, com o reconhecimento do lugar natural e da sua forma de ser, como um lugar em que céu e terra estão profundamente interligados criando uma totalidade indiferenciada. Como vimos anteriormente, o homem responde ao lugar natural, adaptando-o ao seu modo. No *modo assentamento*, a *tipologia* cria o lugar individualizado<sup>72</sup>, a *morfologia* “condensa” o caráter local em uma imagem preta de significados e a *topologia* dá legibilidade ao lugar. Construir o novo num contexto existente é sempre uma forma de novo *assentamento*. Pressupõe reconhecer as características tipológicas, morfológicas e topológicas da pré-existência, aquilo que lhe confere caráter e nela atuar. Não há intervenção que se faça que não altere o contexto.

---

<sup>72</sup> “No passado, entretanto, os lugares eram entendidos como ‘coisas’, possuindo tanto características gerais como individuais. Assim eles eram reconhecidos como objetos de identificação humana, ou espaços de habitação, no verdadeiro sentido da palavra. Este fato é claramente revelado pelas *vedute*, as quais ilustram as topografias antigas [...]. Em geral, as *vedute* tinham o propósito de agarrar a essência do lugar e fixar a sua qualidade em uma imagem característica..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 45).



FIGURA 8.13: Interferência no settlement: Rua em Brügges, Bélgica (Foto: Flavio Carsalade) e o Instituto do Mundo Árabe, Paris, França, arquiteto Jean Nouvel, 1987: tentativas de manutenção do espírito do lugar. A primeira exagera nas proporções, enquanto a segunda mentem a escala e as definições da morfologia urbana parisiense.

O *espaço urbano* revela as dimensões existenciais do encontro e da escolha<sup>73</sup>, em suma: o *compartilhamento*. Estes conceitos são importantes para a questão patrimonial pois sugerem a relação entre o individual e o coletivo, o modo próprio e o impróprio. A paisagem urbana é o encontro de individualidades que interagem em um modo social. Ela é o resultado do *encontro* desses indivíduos que, conjuntamente, escolhem uma forma da cidade se apresentar fazendo, então, que paisagem urbana seja única para cada lugar. Esses significados impregnados na paisagem urbana constituem o “*urban gathering*” como uma interpretação do *genius local* (que por sua vez é como o homem visualiza o mundo e o constrói na sua particularidade)<sup>74</sup>. Atuar na paisagem urbana significa reconhecer o caráter de cada lugar e, embora essa ação seja localizada na maior parte das vezes por iniciativas individuais, ela se dá na perspectiva do todo. No *modo espaço urbano*, intervir quanto à *tipologia* significa reconhecer a imagem da cidade. Quanto à *morfologia*, atuar aí significa identificar a sucessão dos vários temas urbanos, a continuidade das “paredes” que proporciona a silhueta urbana, a hierarquia de seus espaços<sup>75</sup>. Na *morfologia*, alguns pontos se destacam como “cruzamentos”<sup>76</sup> e

<sup>73</sup> “Encontro e escolha são, portanto, as dimensões existenciais da cidade. Através do encontro e da escolha nós ganhamos o mundo e, lembrando as palavras de Wittgenstein: ‘Eu sou o mundo’. Quando nós temos um mundo, nós habitamos no sentido do que ganhamos uma identidade individual dentro de um companheirismo complexo e frequentemente contraditório.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 51).

<sup>74</sup> “Em geral, podemos dizer que os significados que são conferidos por um lugar constituem seu *genius loci*” (NORBERG-SCHULZ, 1994, p. 170).

<sup>75</sup> “Densidade, variedade e continuidade são propriedades gerais. Para entender a forma urbana, eles devem estar relacionados aos tipos primordiais de espaços urbanos, os quais, baseados no que foi dito

“praças”, estas, muitas vezes, recolhendo os significados que dão personalidade à cidade<sup>77</sup>. Os limites da *morfologia* do espaço urbano são o céu (superior) , as paredes (limites verticais representados pelo casario) e o chão (limite inferior representado pelo pavimento das ruas). Quanto à *topologia*, seus elementos são a sucessão de micro-cosmos (as coisas que, em série, se nos apresentam) e de marcos urbanos (conforme já detectava Kevin Lynch). Nos termos da *Gestalt*, o domínio é em princípio um domínio (*cluster*), a rua uma seqüência (*row*) e a quadra um fechamento (*enclosure*) (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 66)<sup>78</sup>.

---

## PARALELO 8.2: DIRETRIZES DE PROTEÇÃO DOS CONJUNTOS URBANOS TOMBADOS DE BELO HORIZONTE

(Trabalho realizado pela PRAXIS Projetos e Consultoria Ltda., com consultoria de Flávio de Lemos Carsalade)

### A) METODOLOGIA

A metodologia adotada para a definição de mecanismos de proteção dos conjuntos urbanos tombados de Belo Horizonte buscou reconhecer as suas características materiais e imateriais, de maneira a balizar a sua dinâmica através de diretrizes de proteção. Quanto aos elementos físicos foram observados, por exemplo: a altimetria dos imóveis existentes, afastamentos frontais e laterais e os usos neles instalados. Quanto à imagem urbana, foram registrados os elementos notáveis da paisagem em cada conjunto, tais como eixos, visadas e perspectivas, marcos referenciais e âncoras, sendo estes últimos caracterizados pelo seu poder de polarização exercido sobre a população em geral e de outros aspectos diferenciais que lhe conferem identidade. Quanto aos elementos imateriais: foram identificadas as diferentes formas de apropriação dos espaços e de unidades espaciais definidas pela prática coletiva de seus usuários (“pedaços, manchas, pórticos e trajetos”), baseada em uma leitura antropológica do espaço urbano (conforme o Professor José Guilherme Cantor Magnani).

Com base nas informações coletadas, os conjuntos urbanos foram caracterizados quanto ao uso, ocupação, imagem urbana e apropriação dos espaços. Identificadas as principais características que conferem identidade a cada um deles, definiu-se o que se convencionou chamar “argumento do conjunto”, reunindo elementos considerados fundamentais para a constituição do patrimônio cultural a ser protegido e valorizado.

A definição de diretrizes e escolha dos instrumentos adequados a cada um dos conjuntos urbanos deu-se, ainda, a partir da confecção de um mapa síntese no qual todos os condicionantes para a proteção aos bens tombados e de interesse cultural foram cruzados com situações consolidadas e tendências de uso e ocupação do solo, aspectos mercadológicos e legais, dentre outros fatores que concorrem para a formação do espaço construído da cidade.

### B) EXEMPLO: CONJUNTO URBANO DA RUA DOS CAETÉS

---

sobre centro e caminho no primeiro capítulo, podem ser definidos como *praças e ruas*.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 55).

<sup>76</sup> “A interseção de ruas, ou cruzamento, é de particular interesse no espaço urbano. Primeiramente ela implica numa possível mudança de direção, isto é, um tipo de escolha mais geral. Depois, ele amortece o movimento contínuo da rua..” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 60).

<sup>77</sup> “Em qualquer caso a praça preenche a função caracterizadora do assentamento. Ela representa o significado de estar juntos, fato que é provado pela raiz comum das palavras inglesas ‘town’ e ‘tun’, esta última denotando o pátio de uma fazenda nas línguas escandinavas .” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 61).

<sup>78</sup> “Todos reconhecemos neste ambiente urbano um alto grau de congruência formal, apesar de tratar-se de um cenário com intervenções individualizadas e distanciadas entre si historicamente. Todas apresentam, todavia, a aceitação da lógica superior do contexto.” (GRACIA, 1996, p. 80).

Estes quarteirões correspondem em quase sua totalidade à zona concebida no plano original de Aarão Reis como área de concentração de atividades comerciais, sendo uma das primeiras regiões da cidade a serem ocupadas e consolidadas. O conjunto destaca-se pela grande variedade de tipologias de edificações comerciais e de serviços cujas soluções e estilos arquitetônicos testemunham diferentes fases da evolução urbana de Belo Horizonte (a grande maioria constituída por edifícios de até quatro pavimentos, construídos nas décadas de trinta e quarenta, de inspiração *art-déco* e neoplasticista). Em meio à altimetria predominantemente horizontal que caracteriza o conjunto destacam-se também exemplares dos primeiros prédios comerciais verticais, tendo em comum com os anteriores o uso comercial no andar térreo e salas nos demais pavimentos.

Apesar de a diversidade tipológica ser uma das características marcantes deste conjunto, tendemos a percebê-lo como predominantemente homogêneo. Esta homogeneidade que lhe é atribuída deve-se principalmente aos seguintes aspectos:

- Concentração de usos comercial e de serviços, com predominância de estabelecimentos de comércio popular e de miudezas;
- Concentração de estabelecimentos de hospedagem, bares e restaurantes populares justificados pela proximidade das Estações Rodoviária e Ferroviária do centro comercial tradicional da cidade, fazendo da região local preferencial tanto para pessoas vindas do interior para compras e outros serviços quanto para populações de bairros da periferia em busca de lazer e diversão;
- Apropriação dos espaços predominantemente por população de baixa renda com destaque para usuários de transporte coletivo. O grande número de transeuntes, vendedores ambulantes, pontos de ônibus e mercadorias expostas nas calçadas conferem ao conjunto caráter de mercado;
- Volumetria horizontal do conjunto marcado pela predominância de construções de até quatro pavimentos, desprovidas de recuos frontais e laterais e com altas taxas de ocupação (em torno de 80% dos lotes);

São seus principais “pedaços”:

- Pedaço da Rodoviária: localizado nos primeiros quarteirões da Avenida Oiapoque e ao longo da Rua Curitiba, concentra atividades e transeuntes polarizados pela estação rodoviária;
- Pedaço da Rua Guaicurus: desenvolve-se ao longo desta via e de suas transversais principalmente a partir da Rua Rio de Janeiro. Neste trecho convive o comércio atacadista, funcionando em galpões e em andares térreos e edificações utilizadas como casas de prostituição, e hotéis de alta rotatividade nos pavimentos superiores;
- Pedaço da Avenida Santos Dumont: além dos estabelecimentos comerciais típicos da Rua dos Caetés que se estendem ao longo desta via e transversais, destaca-se a grande concentração de pontos de ônibus e camelôs agravando o congestionamento das calçadas;
- Pedaço das ruas Tupinambás e Rio de Janeiro: estas ruas, nos trechos correspondentes ao conjunto, tiveram seu espaço quase totalmente apropriado por pedestres, o que é possível devido ao trânsito restrito ao nível local. À noite, devido à ausência de usos que propiciem alguma animação, tornam-se locais desertos e propícios à marginalidade;
- Pedaço da Avenida Amazonas: esta avenida constitui-se numa das principais vias de aproximação da Praça da Estação, sendo, à noite, apropriada por usuários de bares, com mesinhas transbordando para além do espaço das calçadas.

Além destes “pedaços” o conjunto é também caracterizado pela presença de eixos notáveis que além de terem sido concebidos como elementos marcantes do traçado original de Aarão Reis, oferecendo perspectivas diferenciadas que devem ser valorizadas e recuperadas, constituem-se de trajetos preferenciais, tanto de veículos como de pedestres

Considerando-se as características gerais do conjunto descritas no item anterior, pode-se concluir que sua identidade deve-se fundamentalmente: aos usos de comércio e serviço tradicionalmente instalados na região, sua intensa utilização por populações das classes média e baixa e à manutenção de seu patrimônio construído, cujos exemplares de Arquitetura para fins comerciais de várias épocas convivem harmonicamente segundo uma altimetria predominantemente horizontal. Estes aspectos constituem, portanto, a razão de ser ou o argumento do conjunto, o qual justifica as seguintes diretrizes de proteção:

- Desenvolver junto a proprietários de imóveis e usuários da área sentimento de valorização do patrimônio cultural da Rua dos Caetés e adjacências;
- Criar novas alternativas para o pleno desenvolvimento da vocação comercial e de serviços da área, privilegiando atividades que propiciem o funcionamento dos estabelecimentos também em horário noturno, tais como hotéis, bares e restaurantes;

- Promover a despolição visual das fachadas das edificações através da adoção de normas para a veiculação publicitária;
- Melhorar as condições de conforto para os pedestres e disciplinar a utilização das calçadas por ambulantes, pontos de ônibus e instalação de mobiliário urbano;
- Promover a recuperação, a restauração e a valorização das edificações tombadas e demais imóveis de interesse cultural;
- Manter as características volumétricas do conjunto como forma de evitar a descaracterização de sua imagem urbana;
- Restaurar e valorizar os eixos e visadas notáveis existentes.

A partir dessas considerações, foram definidos como algumas ações e instrumentos de proteção:

- Definição de modelo de assentamento básico para o conjunto com as seguintes características: obrigatoriedade de afastamentos frontais e laterais nulos para volumes com altura máxima definida pelo mapeamento cultural; obrigatoriedade de utilização de marquise projetada sobre o passeio com altura máxima de 4,5 metros; possibilidade de verticalização no miolo dos quarteirões, concentrando-se o potencial construtivo na parte posterior do lote segundo alturas máximas definidas pelo mapeamento cultural;
- Incentivo à criação de galerias comerciais com acesso para mais de um logradouro, através do desconto das áreas de circulação do cálculo do coeficiente de aproveitamento previsto para a área;
- Incentivo à instalação de hotéis, restaurantes e equipamentos culturais através da concessão de Bônus Cultural seja na forma de redução das alíquotas do “Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza” ou da liberação da restrição imposta pela altimetria básica, possibilitando o aumento do potencial construtivo originalmente definido para o lote;
- Tratamento diferenciado da Rua dos Caetés contemplando: a melhoria das condições de conforto nas calçadas, através da recuperação física do piso e de ampliação do espaço destinado à circulação dos pedestres. Para isto sugere-se a criação de áreas para o comércio ambulante nos locais hoje ocupados por estacionamentos. Denominadas “faixas verdes”, em substituição ao “faixa azul”, permitirão a localização de barracas de camelôs cadastrados ao longo do meio fio, fora do espaço dos passeios; a transferência dos atuais pontos de ônibus localizados ao longo da via para a Rua Guaicurus, onde deverão ser criadas estações de transbordo; a implantação de paisagismo e mobiliário urbano compatível com a escala das edificações e exiguidade de espaço disponível para a circulação de pedestres; a implantação de um projeto de iluminação especial que valorize a Arquitetura local.

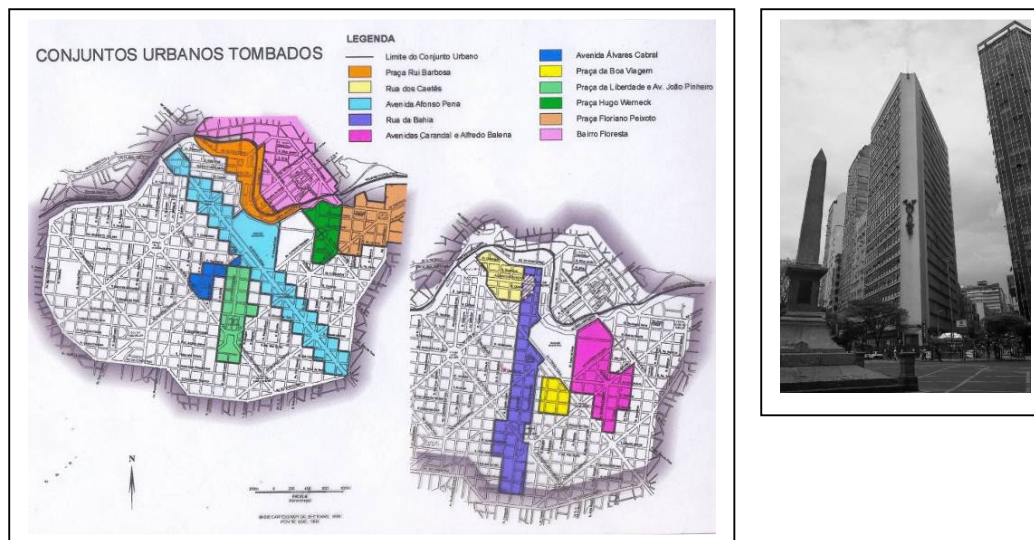


FIGURA 8.14: Conjuntos urbanos tombados de Belo Horizonte (Fonte: “Concurso Ruas da Cidade”) e a verticalidade “orgulhosa” da Avenida Afonso Pena (Foto: Flavio Carsalade)

O termo *instituição* compreende os prédios públicos ou os que sediam o trabalho e o lazer. Por pontuar a cidade, um prédio público não é um símbolo abstrato, mas participa do seu cotidiano. A sua utilização ou o seu reconhecimento não são neutros, pois também participam da “construção” de seus significados urbanos, na medida em que eles são tanto o lugar da *vita activa* quanto da *vita contemplativa*<sup>79</sup>. Este aspecto formador da *instituição* o liga enormemente ao *modo* patrimônio, pois o edifício institucional referencia o nosso mundo tornando possível a nossa orientação e identificação. A sua destruição ou descaracterização significam uma perda do *espaço urbano* e do nosso próprio mundo de referências. *Tipologicamente*, preservar a *instituição* é preservar a sua significação que se dá através da sua *morfologia* e da sua própria *tipologia* (seus tipos compositivos) e topologia interna. *Topologicamente*, preservar a *instituição* é preservar sua pontuação na paisagem urbana, os campos interativos que ela cria e o mundo habitado.

A *casa* apresenta dois compromissos importantes, um com o mundo pessoal e outro com o mundo coletivo. A tarefa inicial da *casa* é materializar nosso mundo pessoal<sup>80</sup> e para tanto foram concebidas sua *tipologia*, *morfologia* e *topologia*. Quanto a esse aspecto, o grande problema contemporâneo da restauração do ponto de vista existencial é que, na maior parte das vezes que nelas se intervêm, elas se tornam uma *instituição*. Se for assim, o que significa *preservar* uma casa? A questão pode ser abordada sob vários aspectos. Um primeiro deles se refere ao compromisso coletivo da casa individual na composição da paisagem habitada e na manutenção do *genius loci*. Outro aspecto, também relacionado ao *genius loci*, é que, ao ser criada, a própria casa já manifestava a compreensão do mundo circundante que o homem fazia desse lugar e este é também importante fator a ser preservado. Quanto ao aspecto da intervenção na casa em si, o diálogo com a *tipologia* (aqui entendida com relação aos tipos compositivos), com a sua *morfologia* e com a sua *topologia* pré-existentes pode resultar em uma “*integração pétrea entre o antes e o agora*” que preserve o reconhecimento da sua materialidade anterior através da transparência do novo uso. Talvez seja este também o princípio que faz com que consigamos fazer persistir o habitar, apesar das diferenças da

---

<sup>79</sup> “O edifício público portanto está relacionado tanto com a *vita activa* quanto com a *vita contemplativa*; ele é uma imagem integral e, como tal, tanto uma meta quanto um ponto de partida. Aqui o homem descobre a inspiração necessária para desenvolver suas ações com um sentido de propósito e significado.” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 71).

habitação no passado (que ensejaram esse determinado tipo arquitetônico) e na contemporaneidade (que enseja adaptações e novos modos de morar).

A abordagem existencial do restauro, portanto, nos oferece uma possibilidade de superar as questões meramente visuais ou as ambigüidades históricas para resgatar a autonomia da Arquitetura e inseri-la na dinâmica da vida, missão para a qual ela, afinal, existe. A abordagem existencial aponta para uma necessária contextualização, a qual pode ser definida como sendo:

aquela que, sem utilizar os recursos da mimesis superficial nem a analogia direta, estabelece uma rara simbiose com o contexto; prolongando-o ou revalorizando-o mediante um esforço de indagação formal orientado a partir do contexto mesmo; tratando de salvar o conflito entre a individualidade dos objetos e as leis estabelecidas na construção da cidade. (GRACIA, 1996, p. 309-310).

## 6. Conclusão

Considerando que o problema do restauro e da intervenção em paisagens notáveis feitas pelo homem é um problema filosófico, procuramos usar o ferramental da fenomenologia para investigar a questão. Assim, procuramos explorar os conceitos nela envolvidos (Arquitetura, patrimônio, preservação, restauração) para investigarmos a sua natureza fenomenológica e os seus limites de aplicação.

Em uma primeira investigação do fenômeno Arquitetura (nesse momento ainda despida de sua legitimação social como “patrimônio”) tivemos que ela se distingue ôntica e ontologicamente das outras artes visuais. Ela é espaço articulado para o “habitar” (aqui entendido de modo amplo, nas suas vertentes simbólicas e funcionais). Assim, dissemos que a Arquitetura nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual (que também é o tema de “*Construir, Habitar, Pensar*” de Heidegger) e que os espaços criados pelo homem têm significado próprio e, para serem experienciados, necessitam de serem articulados. Arquitetura seria, portanto, o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. É assim que

---

<sup>80</sup> “‘Antes de ser jogado no mundo’, Bachelar escreve ‘o homem é colocado no berço de uma casa.’” (NORBERG-SCHULZ, 1993, p. 89).

a Arquitetura materializa um domínio étnico (LANGER) e incorpora um espaço existencial (NORBERG-SCHULZ), materializa as instituições e dá corpo ao incomensurável (KAHN), o fazendo em um determinado local e criando uma ligação indelével entre instituição e lugar. Como obra de arte, portanto, a Arquitetura “institui um mundo”, cria uma ordem espacial onde a vida acontece. Portanto condensa significados a partir de sua coisicidade e de sua fisicidade (sua materialidade e lugar). Em resumo, a Arquitetura:

- Possui um triplo caráter revelado pela tríade vitruviana;
- Institui um “lugar” dentro do mundo real, humano e de um contexto físico concreto;
- Por sua espacialidade cria uma interioridade sinestésica;
- Condensação seus significados de forma própria decorrente dessas três particularidades acima.

Face à essa especificidade da Arquitetura, se entendermos a função básica do restauro como sendo a recuperação da *integridade* da obra, à qual “*nada se pode acrescentar retirar ou alterar sem torna-la pior*” (Alberti), teremos graves problemas metodológicos no processo de restauro, especialmente se entendermos por integridade estética, a recuperação da imagem e por integridade histórica, o congelamento da matéria. É impossível ao fato arquitetônico se comportar como uma forma fechada, levando ao fato inexorável de que os princípios teóricos e metodológicos do restauro arquitetônico devem se basear no fato de *que ele é realizado sobre uma obra de arte em transformação, dentro da relatividade diferenciação de valores das culturas*.

A partir desse entendimento, compreendemos que a questão do restauro/ intervenção do bem arquitetônico não se restringe apenas à imagem e à matéria, mas também a dois eixos fundamentais: *à dimensão imaterial articulada pela matéria e às dimensões específicas do fenômeno arquitetural*. Quanto a essas dimensões temos:

- O *uso*, o qual não se restringe apenas aos aspectos funcionais, pois a arquitetura conforma uma poética e uma expressão simbólica ao uso, ao *propiciar* a vida;



- O *espaço*, o qual não é percebido como um “nada”, mas, ao contrário, *articula* o movimento e a vida, possui uma ordem e uma linguagem próprias e particulares;
- O *lugar*, o qual diferencia o *continuum* espacial e que situa geograficamente a instituição, está sempre inserido em um contexto (o qual propicia relações específicas e irrepetíveis). Ou seja, a arquitetura, se dá em um lugar, ela institui um lugar e, com a mudança dos tempos e dos fruidores, esse lugar é sempre outro;
- A *tríade vitruviana*, onde “restauro” deve incidir de forma ampla: seja no uso (*utilitas*), nos materiais e na sua técnica construtiva (*firmitas*) ou na sua plástica/simbologia (*venustas*). Como a arquitetura é a síntese dos três, também não há como intervir em uma dimensão apenas sem interferir nas outras. O restauro tradicional, imiscuído com o restauro de outras formas de expressão artística, tem o seu alcance reduzido quando se refere à arquitetura porque atua fundamentalmente na *venustas* e mesmo aí de maneira reduzida, pois despreza as dimensões da topologia e da tipologia para se concentrar apenas na morfologia e, mesmo nela, de forma idealista, centrada na imagem. Quando se refere à *firmitas*, o restauro tradicional também se restringe à matéria considerada histórica e não em toda a dimensão que ela tem para o fenômeno da manifestação arquitetural.

Dessas considerações, pudemos começar a delinear aquilo que, em restauro, é específico da arquitetura, ou melhor, do que realmente se “restaura” em arquitetura. Começamos por dois princípios explicitados por GADAMER quanto à arquitetura no tempo: o primeiro, *a tarefa arquitetônica* e o segundo, a mediação entre passado e presente.

Complementando a contribuição da hermenêutica, utilizamos também a base *existencial* proposta por NORBERG-SCHULZ, onde:

- Se considera a estrutura psico-física do ser humano e a natureza do *da-sein* heideggeriano;
- Se considera a existencialidade do homem em um lugar geográfico particular e em uma condição cultural específica;
- Se reconhece a questão da tradição e da relatividade cultural dos valores no momento do restauro;
- Não se desvincula a materialidade dos significados (dimensão imaterial);

- Se reconhece que a arquitetura no *modo* patrimônio é marco e formadora do ambiente, portanto propiciadora do “nosso” lugar e do nosso movimento nos três níveis existenciais (centro, caminho e domínio). Como marco (*landmark*) diferencia o cotidiano do espaço-tempo, se apresentando como um lugar de reconhecimento e de diferenciação, um campo aberto de significados. Como formadora do ambiente, ela forma o lugar onde me reconheço e onde habito.
- Atua sobre o lugar, o caminho e a envolvimento, considerando elementos topológicos, morfológicos e tipológicos;
- Tem especificidades quanto ao modo de habitar (assentamentos, espaços urbanos, instituições e casas).

Heidegger ressalta que: “permanecer com as coisas é a única maneira pela qual, em qualquer momento, se realiza a permanência do quaterno [...]”. Quando o homem permanece com as coisas à moda do quaterno, ele “salva a terra, recebe o céu, espera pelos divinos e inicia os mortais” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 468).

É assim que, de certa maneira, permanecer com as coisas é salvar o mundo. A preservação do patrimônio arquitetônico é, portanto tarefa nobre e necessária para o nosso ser-no-mundo. A preservação conecta nossos modos de existência, pessoal e impessoal, coloca o nosso ser individual na perspectiva do coletivo e nos traz a terra, dando-nos raízes. Por outro lado, simultaneamente, nos lança no tempo e nos remete à nossa historicidade, resgatando o nosso passado em sua força presente e nos propondo nosso destino. Preservar o patrimônio arquitetural é preservar a nossa maneira particular de habitar no mundo.

Mas preservar o patrimônio é, sobretudo, um exercício de ética, fundado no respeito à pré-existência e através dele, um respeito ao futuro, na nossa capacidade de ser, mas também de possibilitar as várias existências. Significa, portanto, o respeito à alteridade e à mudança, mas sem nunca perder de vista os aspectos relacional e contextual fundados na pré-existência e na coletividade que a consciência hermenêutica nos mostra como inseparável da condição humana.

Piaget entende que a mudança demasiada faz tender ao egocentrismo e, a partir daí, Christian Norberg-Schulz acredita que a alienação contemporânea tem a ver com a

muda aceitação à mudança preferencialmente. A preservação nos aponta o caminho do equilíbrio entre ser e tempo, indivíduo e cultura/ sociedade, permanência e mudança. Os bens arquitetônicos são onde a vida encontra seu terreno propício e onde nos reconhecemos. As suas perdas excessivas e o mau uso da preservação dos bens arquitetônicos através da sua banalização remetem igualmente a uma “perda do lugar” e a uma “perda da história” <sup>81</sup>. Cabe a nós, arquitetos interessados na preservação e restauradores, entendermos com clareza nosso papel e, através da Teoria da Arquitetura e da profunda reflexão crítica, contribuirmos também para essa tarefa coletiva de “salvar o mundo”, a qual acontece a cada momento, por todo o tempo.

---

<sup>81</sup> “Mais que tudo, o conceito de lugar une a arquitetura moderna com o passado. ‘Em ambas, acima e abaixo da superfície do século, há uma nova demanda para a continuidade. Torna-se claro novamente que a vida humana não é limitada pelo período de uma única vida’ (Giedion). Quando nós vemos a arquitetura desse ponto de vista, nós ganhamos uma compreensão maior e uma direção para o nosso trabalho. Esta direção não é ditada pela política ou pela ciência, mas está existencialmente enraizada na nossa vida cotidiana no mundo. Seu propósito é nos libertar das abstrações e da alienação e nos trazer de volta às coisas. [...] somente quando compreendemos nosso lugar nós podemos ser capazes de participar criativamente e contribuir com sua história.” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p. 201-202).



## BIBLIOGRAFIA BÁSICA

BRANDI, Cesare. *Teoría de la Restauración*. Madri: Alianza Forma, 1988. 150 p.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003. 71 p.

\_\_\_\_\_. *Verdade e Método I*. Petrópolis: Vozes, 2004. 631 p.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Volume I. Petrópolis: Vozes, 2004. 262 p.

\_\_\_\_\_. *Ser e Tempo*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 2004. 325 p.

\_\_\_\_\_. “A Origem da Obra de Arte” in *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Publishers, 1975. p. 17-87.

\_\_\_\_\_. “Construir, Habitar, Pensar” in *Ensaaios e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

\_\_\_\_\_. *Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. 260 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. 145 p.

\_\_\_\_\_. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979. 240 p.

\_\_\_\_\_. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1984. 213 p.

\_\_\_\_\_. *Louis I Khan: idea y imagen*. Madrid: Xarait Ediciones, 1981. 133 p.

\_\_\_\_\_. *The concept of dwelling*. New York: Electa/ Rizzoli, 1993. 140 p.

\_\_\_\_\_. O Pensamento de Heidegger sobre Arquitetura. In: NESBITT, Kate (Org.): *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006. p. 461-473.

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983. 358 p.  
 \_\_\_\_\_ . *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. 186 p.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987. 99 p.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2003.  
 205 p.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 30-45.

AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS JAPAN. *Administration of Cultural affairs in Japan/ Fiscal 2003*.

AMORIM, Luis Manuel do Eirado; LOUREIRO, Claudia. O Espaço da arquitetura como objeto de conservação e restauro. In: XVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. Goiânia: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. 264 p.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp, 1980. 504 p.  
 \_\_\_\_\_ . *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978. 230 p.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s/d. p.177.

BAKER, Geoffrey H. *Analisis de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

BARDESCHI, Marco Dezzi. *Restauro: punta e da capo*. Milano: Stampa, 2000. 230 p.

\_\_\_\_\_. *Conservazioni e metamorfosi, cosmogonie, bestiari, architettura 1978-1988*. Firenze: Alinea, 1990.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Org.). *A Filosofia de Walter Benjamin: Destruição e Experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. 303 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Ulpiano. Patrimônio: Identidade cultural e valor econômico. In: XVII CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 2003.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. S/L: Publ. Europa-América, 1974.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 168 p.

BOLTSHAUSER, João. *História da Arquitetura*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UFMG, 1969. v.V. 1420 p.

BONELLI, Renato. Restauro (Il restauro architettonico). In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. Venezia-Roma, 1963. vol. XI.

BOOMER, Kent C.; MOORE, Charles Willard. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*. Madrid: Gustavo Gili, 1982.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: *Cultura brasileira: tradição/ contradição*. Texto esparso.

BOSI, Eclea. *Lembranças de Velhos*. São Paulo: EDUSP, 1983. 402 p.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 113-123, jul-dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Arquitetura e Elétron. In: CARSALADE, Flavio de Lemos. *Arquitetura: Interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001. p.11-16.

\_\_\_\_\_. Monumentalidade e Cotidiano. MDC. MÍNIMO DIVISOR COMUM, 2006, Belo Horizonte, Oficina3 Consultores Associados, 2006.

\_\_\_\_\_. Arquitetura e Filosofia, Eupalinos contra Sócrates. *Suplemento Cultural*, Belo Horizonte, n. 1286, p. 3-8, jan 2006.

\_\_\_\_\_. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 375 p.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 192 p.

CALDEIRA, Altino Barbosa. *A Igreja do Carmo de Mariana*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq027>>

CAMPOS, Márcio C. *Novas arquiteturas sobre a cidade antiga. O caso de Viena, Austria*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>>

CARBONARA, Giovanni. *La Reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni Editore, 1976. 213 p.

CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes. *Ideologia x Políticas de Preservação Cultural*. Salvador: UFBA, 2004. Mimeografado.

CARNEIRO, Ana Rita de Sá et al. The Economically and Ecologically Sustainable City. In ZANCHETTI, Silvio (Org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: A Theoretical Framework*. Recife: CECI, 1999. p.33-40.



CARSALADE, Flavio de Lemos. Interdisciplinaridade da pesquisa e os projetos institucionais na área do barroco. In: *O território do barroco no século XXI*. Ouro Preto/ Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2000. p.475-488.

\_\_\_\_\_. *Arquitetura: Interfaces*. Belo Horizonte: AP Cultural, 2001. 110 p.

\_\_\_\_\_. Culture as a methodological key. In: ZANCHETI, Sílvia Mendes et al. *Interfaces on the integrated urban conservation: bridging disciplines and cooperative action*. Recife : Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada CECI, 2004. Gravado em disco rígido.

\_\_\_\_\_. *Ensino de Projeto de Arquitetura: Uma visão construtivista*. 279 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

\_\_\_\_\_. A Sede da Arquitetura. In: CARSALADE et al. *A Alma da Pedra. Anotações sobre os assentamentos humanos para o terceiro milênio*. Belo Horizonte: Oficina Mineira de Edições, 1991. p.21-27.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Alternativas contemporâneas para políticas de preservação. *Topos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 134-138, jul-dez. 1999.

\_\_\_\_\_. Nas encruzilhadas do desenvolvimento: a trajetória da preservação do patrimônio em Ouro Preto. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Urbanização brasileira: redescobertas*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003. p. 186-219.

CAUQUELIN, Anne. “Paisagem, retórica e patrimônio”. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, p. 24-27, jul-dez. 2003.

CESCHI, Carlo. *Teoria e Storia del Restauro*. Roma: Mario Bulzoni, 1970. 226 p.

CHAGAS, Mário. A memória da política e a política da memória. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 141-171.

\_\_\_\_\_. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 95-108.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é Ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 125 p.
- \_\_\_\_\_. Merleau-Ponty: vida e obra. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos Seleccionados*. Rio de Janeiro: Abril, 1984. (Coleção Os Pensadores) p. VI-XV.
- CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gilli, 1982. 397 p.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001. 283 p.
- \_\_\_\_\_. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 333 p.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São paulo: Perspectiva, 1979. 178 p.
- CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). *Nossa diversidade criadora*. Campinas, SP: Papirus, Brasília: Unesco, 1997. 416 p.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: editora 34, 1992. 279 p.
- DEPARTMENT OF CITY PLANNING, THE. *The Urban Design Plan: The comprehensive plan of San Francisco*. San Francisco: The Department of City Planning, 1971. 155 p.
- DOURADO SILVA, Odete. *História do Restauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Notas de Aula.
- \_\_\_\_\_. *História do Restauro*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 2005. Notas de Aula.
- \_\_\_\_\_. Preservação: a ética das intervenções. In: IEPHA/MG. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. p. 43-59.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. Texto II. In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). *Produzindo O Passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23-33.

ECO, Umberto (org.). *A história da beleza*. São Paulo: Record, 2004. 438 p.

\_\_\_\_\_. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lúmen, 2000.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane*. USA: Harcourt, Brace & World, 1959. 256 p.

ENGLISH HERITAGE. *Sustaining the Historic Environment: New Perspectives on the Future: An English Heritage Discussion Document*. London: English Heritage, 1997. 11 p.

FATHY, Hassan. *Construindo com o povo*. São Paulo: Salamandra, 1973. 235 p.

FEFERMAN, Milton Vitis. *Transferências imagéticas na arquitetura*. <Disponível em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br).>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 1781 p.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 254 p.

FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 156 p.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1997.

\_\_\_\_\_. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 56-76.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GALEFFI, Dante Augusto. *Hermenêutica do restauro (Uma leitura heideggeriana como restauração da questão esquecida: o restauro como “cura”)*. 1994. 242 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

GAZZOLA, Piero. "Restoring Monuments: Historical Background" In UNESCO. *Preserving and Restoring Monuments and Historic Buildings*. Paris: Unesco, 1972. p. 15-30.

GIEDION, Sigfried. *Constance, Change and Architecture*. 1961.

GIOENI, Laura. *Genealogia e Progetto: Per una riflessione filosofica sul problema del restauro*. Napoli: La Buona Stampa, 2002. 158 p.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. 125 p.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ IPHAN, 1996.

\_\_\_\_\_. Patrimônio como categoria do pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 21-29.

GHYKA, Matila C. *Estética de las proporciones en la natureza e en las artes*. Barcelona: Poseidon, 1977.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido*. Madri: Nerea, 1996. 322 p.

GUADET, Julien. *Elements et Theorie de l'Architecture*. Paris: Librairie de la Construction Moderne, 1909.

GUÁQUETA, Mônica Cruz. *O olhar: imagem e significado*. <Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>.>

HLADIK, Murielle. Une architecture de 'l'impermanence'. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 338, Jan-Fev, 2002, p. 78/79.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: AEROPLANO, 2000. 116 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. 208 p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Cartas Patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 1995. 343 p.

JEUDY, Henri Pierre. O processo de reflexividade. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 28.

\_\_\_\_\_. *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 157 p.

JOKILEHTO, Jukka. *Considerations on authenticity and integrity in world heritage context*. City & Time 2 (1). < Disponível em URL: <http://www.ct.ceci-br.org>>

\_\_\_\_\_. Management of Sustainable Change in Historic Urban Áreas. In: ZANCHETI, Silvio Mendes (Org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: a Theoretical Framework*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999. p. 61-68.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. 316 p.

\_\_\_\_\_. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 360 p.

KAPP, Silke. Contra a integridade. *mínimo denominador comum – Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte: Oficina 3, 2006. n. 2. p. 8-11.

KHOLSDORF, Maria Elaine. *A apreensão da forma na cidade*. Brasília: UNB, 1996. 253 p.

KROEBER, A. L.; KLUCHOLN, Clyde. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Mass: Harvard, 1952.

KROEBER, A. L.; PARSONS, Talcott. *The Concept of Culture and of Social System*. American Sociological Review, 1958. v.23.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002. 322 p.

LA REGINA, Adriano. *Preservação e Revitalização do Patrimônio Cultural na Itália*. São Paulo: FAUUSP, 1982.

LA REGINA, Francesco. *Restaurare o Conservare*. Napoli: Edizioni Clean, 1984. 191 p.

LACERDA, Norma. Os valores das estruturas ambientais urbanas: considerações teóricas. In: ZANCHETTI, Silvio et al. *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: Editora universitária UFPE, 2002. p. 59-64.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 116 p.

LE CORBUSIER. *Por Uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LE DUC, Viollet. *Restauração*. Cotia/ SP: Ateliê Editorial, 2000. 70 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Unicamp, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978. 93 p.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação*. <Disponível em [http:// www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp323.asp).>

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. 123 p.

MACHADO, Jurema de Souza. Preservação: A ética das intervenções. In: INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Preservação: a ética das intervenções*. Belo Horizonte: IEPHA/ MG, 1997. p. 13-29.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. O lugar da diferença. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 64-73.

MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MALARD, Maria Lucia. *As aparências em arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 143 p.

MARCONI, Paolo. *Antico e nuovo in architettura: ricostruzioni recenti e future di edifici monumentali in Europa*. <Disponível em [www.iuav.it/anticoenuovo](http://www.iuav.it/anticoenuovo)>

\_\_\_\_\_. *Perché, cosa, come si restaura*. Trieste: Museo Revoltella, 2004.

MARIANI, Anna. *Pinturas e Platibandas*. São Paulo: Mundo Cultural, 1987. 240 p.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 355 p.

MENICONI, Rodrigo Otávio de Marco. *A questão do patrimônio: arquitetura, memória e gestão da cidade*. In: XXIX Simpósio Nacional de História, maio 1997.

MERK, Elizabeth. Halle/Saale a case study about poetry and participation. In: ZANCHETTI, Sílvia Mendes et al. *Interfaces on the integrated urban conservation: bridging disciplines and cooperative action*. Recife : Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada CECI, 2004. Gravado em disco rígido.

MILET, Vera. *A teimosia das pedras*. Olinda; Prefeitura de Olinda, 1988. 241 p.

MONTES, Maria Lúcia. Arte pública e cultura brasileira. In: SESC (org.): *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 274-289.

NEUMANN, Erich. *História da Origem da Consciência*. São Paulo: Cultrix, 1968. 323 p.

NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978. 54 p.

NUNES, Benedito e CAMPOS, Maria José (Org.). *Hermenêutica e Poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 181 p.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Atica, 2000. 128 p.

PAIXÃO, Fernando, *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 103 p.

PARSONS, Talcott . *Societies*. Londres: Prentice-Hall, 1967.

PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. *Preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: IPP/ Prefeitura de Juiz de Fora, 1983.

PESSOA, Fernando. *Seleção poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1971. 288 p.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno*. Rio de Janeiro: Ulisseia, 1989.

PIAGET, Jean. *Psicologia da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de cultura, 1967.

PONTUAL, Virgínia. “A Referência Cultural e o Planejamento da Conservação Integrada” in ZANCHETI, Silvio (Org.). *Gestão do Patrimônio Cultural Integrado*. Recife: CECI, 2002. p. 99-104.

RAHULA, Walpola. *What the Buddha taught*. New York: Grove Press, 1974. 151 p.

RAJA, Rafaele. *Arquitetura pós-industrial*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RAPOPORT, Amos. *Vivenda y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

READ, Herbert. *A Redenção do Robô*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. 155 p.



\_\_\_\_\_. *A Educação pela Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 396 p.

\_\_\_\_\_. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 202 p.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 309 p.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: Safian, 1955.

RYKWERT, Joseph. *A Casa de Adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 255 p.

SANT'ANA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 46-55.

\_\_\_\_\_. A recuperação do centro histórico de Salvador: origens, sentidos e resultados. *Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, v.1, n. 8, jul-dez. 2003. p. 44-59.

SANTANA, Mariely. *Bonfim: Alma e festa de uma cidade*. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. Gravado em disco rígido.

SERAGELDIN, Ismail et al. *Historic cities and sacred sites*. Washington: The World Bank, 2001. 420 p.

SETTE, Maria Piero. *Il restauro in Architettura: Quadro Storico*. Milano: Utet Libreria, 2001. 222 p.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In: SESC (org.): *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 155 p.

TARRAGÓ, Salvador e INZALSA, Elsa. *Notas sobre as obras de ampliação do Museu Picasso de Barcelona*. <Disponível in: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos>>

TEIXEIRA COELHO. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TOKORO, Isao. The grand shrine of Ise: Preservation by removal and renewal. In: SERAGELDIN, Ismail et al. (Org.). *Historic Cities And Sacred Sites*. Washington: The World Bank, 2001. p. 22-29.

TOURRAINE, Alain. *Como sair do liberalismo*. Bauru: EDUSC, 1999. 159 p.

TYLOR, E. B. Primitive Culture. In KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: Edusc, 2002. 322 p.

UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World heritage Committee and World Heritage Centre, 2005.

UNESCO, ICCROM e ICOMOS. *Carta de Nara*. Nara, 1-6 de novembro de 1994.

VAN HOLTHE, Jan Maurício. *Quintais urbanos de Salvador- realidades, usos e vivências do século XIX*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VIOLLET LE DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000. 70 p.

VITRUVIUS. *The ten books on architecture*. New York: Dover Publications, 1960.

WICK, Rainer. *A Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZANCHETI, Silvio Mendes (org.). *Conservation and Urban Sustainable Development: a theoretical framework*. Recife: Editora Universitária UFPe, 1999.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. 219 p.

## FONTES

Arquivos de projetos das seguintes instituições:

GEPH - Gerência de Patrimônio Histórico da Prefeitura de Belo Horizonte

IEPHA/ MG - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em Minas Gerais