

Flavio Carsalade  
**O Passado Presente:  
Problemas epistemológicos  
do restauro arquitetônico**



A noção de Patrimônio Cultural contemporânea é muito mais ampla do que aquela que se fazia há poucas décadas atrás, quando ela se estabelecia apenas sobre os pilares da história e da arte, época em que a excepcionalidade artística ainda tutelava o reconhecimento histórico. Os tempos mudaram, mas as raízes de formação do pensamento patrimonial ainda definem com bastante intensidade o tratamento que é dado aos bens patrimoniais, o que acaba por gerar uma crise epistemológica no campo de conhecimento onde se localiza o Restauro Arquitetônico.

### 1. Visão de mundo: princípios correntes de preservação

Ao analisarmos a História do Restauro, ou seja, da intervenção consciente em contextos materiais históricos reconhecidos como documentos importantes para a humanidade, temos que seus primórdios como “ciência” remontam ao século XIX, período marcado pela maioria dos historiadores como fundante, sendo consolidado como campo de conhecimento ao longo do século XX, através de sucessivas contribuições de teóricos e das “cartas internacionais”, as quais funcionaram como *corpus* teórico disciplinar. Foi na metade desse século que Cesare Brandi (1906-1988), consolidou uma teoria que se mantém até hoje como a mais importante referência na área. A sua teoria se estabeleceu sobre dois pilares, a história e a arte, levando-o a discorrer sobre uma instância histórica e uma instância artística aplicáveis aos objetos a serem restaurados. Dois conceitos fundamentais para o entendimento contemporâneo do patrimônio – a cultura e a memória – não foram explorados, mas apesar disso, a prática contemporânea aplica a teoria brandiana indiscriminadamente a todos os bens a serem preservados, desconhecendo que toda ela foi estabelecida apenas com relação às obras de arte, hoje apenas uma parcela de nosso vasto patrimônio. Além disso, a separação entre uma instância histórica (na maior parte das vezes relacionada à matéria) e artística (na teoria brandiana associada à imagem) possibilita também uma separação entre imagem e matéria, a qual muitas vezes 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, desconhecendo envolventes da memória e da cultura.

A partir das distinções entre instância histórica e instância artística, imagem e matéria, podemos apontar duas direções para se repensar a questão epistemológica aqui envolvida. A primeira direção aponta para três paradigmas, quais sejam o *objetivismo histórico* (a matéria como prova inequívoca do passado), a *imanência da arte* (a imagem dotada de uma aura única e reveladora, imutável) e a *estabilidade da cultura* (a identidade e os costumes como padrões imutáveis caracterizadores de um determinado povo). Quanto à segunda direção de visão, esta aponta para certa confusão do que seja a *natureza da Arquitetura*, esta aqui entendida de forma ampla, como todo e qualquer agenciamento espacial feito pelo homem, englobando, portanto, a paisagem, a cidade e o edifício, se é que é possível separá-los assim.

## 2. A direção dos paradigmas

Passemos ao exame crítico dos três paradigmas que fundamentam a Teoria clássica da Restauração. O primeiro deles, o *objetivismo histórico* pode ser abordado sob dois ângulos. O primeiro diz respeito à epistemologia da própria disciplina da História e o segundo relativo ao par autenticidade/ verdade, o qual documentaria inequivocamente a historiografia. Quanto às questões epistemológicas, embora a História contemporânea questione a ideia “objetiva” de verdade histórica, ela está tão arraigada no senso comum e na patrimonialidade “agregada” aos objetos que elas se confundem com a impossível busca de recuperar os fatos passados como eles realmente aconteceram, contrariando a constatação de que o discurso histórico é essencialmente dedutivo e as suas explicações são antes “avaliações” que “demonstrações”.

Quanto às questões relacionadas ao par autenticidade/ verdade, podemos rapidamente dizer que muitas vezes esses conceitos também partem de uma ilusão sobre um suposto “documento histórico”, objetivo, palpável, como se também ele não fosse sujeito a manipulações e desvios e sobre os quais só temos acesso a certas partes de sua própria história. Assim, temos que a prática tem muitas vezes colocado a sua atenção mais no *objeto* de estudo e esquecido do *sujeito* que o estuda, como se a “verdade” ou “autenticidade” de um documento ou de um patrimônio não dependesse fundamentalmente da interação entre o que é observado e quem o observa.

O ponto de vista da *imanência artística* entende a obra de arte como provida de uma “aura” ou de uma expressão metafísica que automaticamente se revelaria à humanidade com toda a expressividade nela contida, como uma “epifania”, segundo os dizeres de Cesare Brandi (1988). Sem querer desmerecer a clara expressividade da obra de arte e a sua consistência própria ou a sua coerência de totalidade, devemos nos lembrar, no entanto, que as questões de restauração se aplicam *sobre a recuperação* da obra de arte e aí entram vários outros fatores “externos” à obra, tais como seu grau de deterioração, a importância desta para a cultura dos diferentes grupos sociais em tempos diversos, a legibilidade da obra em função do deterioro e das diferenças culturais e de formas de legibilidade desejáveis, diferentes formas de tratamento de lacunas, isto tudo sem falar das vertentes arquiteturais, onde esses problemas se mostram ainda mais complexos, conforme veremos adiante.

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

culturais mostraria como um mesmo povo em diferentes épocas valoriza ou vê de forma diferente o mesmo bem cultural.

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

### 3. A natureza da Arquitetura

Quando se discute a *natureza da Arquitetura* sob esse arcabouço paradigmático, os problemas se tornam ainda mais complexos. Profundamente influenciadas pela noção de restauro da obra de arte, as questões de restauro arquitetônico foram trabalhadas como se a Arquitetura fosse uma arte visual e desde um ponto de vista relativo a um conceito de integridade visual, onde a obra seria um todo fechado do qual nada se poderia retirar ou acrescentar, o que para a desejável sobrevivência dos artefatos arquitetônicos seria uma tarefa impossível. A aplicação dos métodos de restauro da obra de arte na arquitetura tem levado a distorções, à criação de híbridos descaracterizados e até mesmo a ações de restauro tipológico, estes falsos tanto quanto á história, quanto à arte. Há que se reconhecer, portanto que os princípios adequados às intervenções arquiteturais não podem se confundir com os preceitos adotados para as artes visuais e, embora se possa compartilhar alguns deles, a Arquitetura deve desenvolver seus próprios princípios de restauro em função de sua natureza peculiar.

Para entendermos melhor a especificidade da Arquitetura como arte e ciência, cabe reconhecer alguns pontos básicos, quais sejam que ela nasce para o homem como uma necessidade funcional e espiritual e que os espaços criados por este mesmo homem têm significado próprio os quais, para serem experienciados, necessitam serem articulados. Assim, poderíamos dizer que Arquitetura seria o espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. É assim que a Arquitetura materializa um domínio étnico (Langer, 1980) e incorpora um espaço existencial (Norberg-Schulz, 1975), 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*”, portanto condensa significados a partir de sua *coisidade* e de sua *fisicidade* (sua materialidade e lugar). Daí podemos também compreender 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. Essa revisão conceitual é importante porque, 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.

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 avida e institui uma “paisagem habitada”*. Esses quatro fundamentos do fenômeno arquitetural configuram a base de uma teoria existencial das intervenções em objetos arquitetônicos no modo *patrimônio*.

#### **4. A crítica aos princípios de restauro**

É sobre esses paradoxos e buscando o entendimento da natureza do objeto de preservação que se constitui a contemporânea crítica renovadora da Teoria do Restauro Arquitetônico. Em primeiro lugar, podemos trazer à tona a dúvida da eficácia de se considerar a dimensão material desapegada da sua dimensão imaterial, baseada na constatação que fizemos anteriormente da indissociabilidade entre matéria e sujeito. Parece-nos que não há como atuar no material sem atuar no imaterial e que a transformações do bem necessariamente não concorrem para a perda de seu significado, mas muitas vezes o reforçam.

Em segundo lugar, é importante reforçarmos a crítica quanto ao pressuposto da cidade como obra de arte, um pouco como fez Aldo Rossi (1995), que a entendia como artefato cultural sempre em transformação. Para ele, a cidade pode ser uma obra de arte, pois confere sentido e condensa significados, mas sua natureza seria diferente das outras obras de arte, pois calcada em um processo de transformação contínuo. A cidade seria, então, *função do espaço e do tempo*, o resultado da dialética entre permanência e transformação dentro do jogo da história.

A terceira crítica importante seria àquela da recomposição da integridade da obra de arte, o que tantas vezes tem levado a uma conservação estilística ou mesmo a uma inadequação à vida moderna, cujo custo é, muitas vezes, a própria morte do bem ou sua deterioração por inservível ou por perda de significado. Henri Pierre Jeudy (2005) tem nos alertado que nossas práticas quanto à gestão patrimonial, tem nos levado a uma uniformização dos bens, resultando em uma museificação (no sentido de perda de presença na vida atual e isolamento) e uma conseqüente redução de seu potencial simbólico. Tudo isso, ainda segundo Jeudy, levaria a um “totalitarismo patrimonial” baseado na aniquilação da alteridade ao tentar assimila-la e reinseri-la, “tratada”, na vida social.

Ao mudar a cultura, transformam-se os valores e transformam-se, também, é claro, as atitudes quanto ao patrimônio. Assim, parece que

o que se preserva, na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de manter significação junto com as mudanças socioculturais. Essa concepção se choca com a aceção de imutabilidade do bem a ser preservado, pois também ele, como a tradição e a cultura, está em constante transformação. Não há, portanto, como buscar a essência do objeto de restauro em uma ideia imutável de “objeto” que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, 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 estar inserido na história. Mesmo a ideia de uma transmissão “neutra”, independente da cultura e da tradição não se sustenta ainda mais que sabemos que as palavras “tradição” e “traição” têm a mesma raiz etimológica.

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

Assim, para examinar com consciência o 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 ideia 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. 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 precípua de superar a destruição causada na transmissão daquele bem que, sem a ação do restauro, perderia totalmente o seu potencial de significação. 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 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.

Assim, o que se preserva não é:

- O bem “intocado”, pois se o não tocarmos ele se degrada e, ao nele tocarmos, acabamos por modificá-lo;
- A matéria “original”, como aparece no paradoxo da Nau de Teseu;
- A forma “congelada” do bem, posto que é impossível parar a ação do tempo e de cada geração sobre o bem;
- Uma suposta “verdade” histórica, posto que esta não existe objetivamente;
- O seu momento “original” de criação, posto que esse já passou e só poderia ser acessado por uma suposta congenialidade, esta também impossível;
- A intervenção apenas na matéria, sem com isso intervir na dimensão imaterial;
- A redução de seus significados ou de sua complexidade;
- E nem se dá 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.

A partir disso, entendemos que, na realidade, o que se preserva é:

- A “existência” do bem patrimonial, na sua capacidade de se fazer presente;
- A sua capacidade de pontuar a existência, referenciando-a, a sua especialidade no espaço e no tempo;
- A sua capacidade de nos atrair e possibilitar uma elaboração sobre ele;
- 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.

### **5. Por um restauro condizente à natureza da arquitetura**

Entendida dessa maneira, na realidade, o que fazemos na maior parte das vezes em contextos edificados pré-existentes são intervenções que vão muito além do Restauro *tout court*. Realizamos, na verdade, segundo Gadamer (2003), uma ação de *transposição de contextos*. Essa transposição de contextos nos mostra que uma obra de Arquitetura ou uma obra de arte, não possuem uma verdade única presa no passado, mas sim uma capacidade permanente de *abertura de verdades*. Decorre daí que 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.

Há que se acrescer, no entanto, dentro desta matriz existencial, que a preservação da dimensão imaterial dos assentamentos humanos evita a artificialização do lugar (as cidades como corpos embalsamados, sujeita ao gosto turístico dominante) e garantindo a continuidade da vida (inserida na história). A nosso ver, a dimensão imaterial faz parte do *Stimmung* (ambiência local) e do patrimônio material não se descola. Não se trata, portanto, de apenas manter as características “visuais” e tipológicas dos assentamentos.

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. Entendemos que esta é a grande chave de um Restauro que podemos chamar de “existencial”: descobrir, na *gestalt* local, o mundo que ela abre.

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.

A arquitetura não se divorcia da vida. O passado só tem sentido no presente.

#### Bibliografia

Brandi, C. (1988). *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma.

—  
Carsalade, F. L. (2014). *A Pedra e o Tempo: Arquitetura como Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

—  
Gonçalves, J. R. S. (1996). *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN.

—  
Gadamer, H-G. (2003). *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Gracia, F. (1996). *Construir en lo construido*. Madrid: Nerea.

—  
Jeudy, H. P. (2005). *Espelho das Cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

—  
Langer, S. (1980). *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva.

—  
Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume.

Norberg-Schulz, C. (1981). *Louis I Kahn: idea y imagen*. Madrid: Xarait Ediciones.

—  
Norberg-Schulz, C. (1993). *The concept of dwelling*. New York: Electa/Rizzoli.

—  
Rossi, A. (1995). *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

—  
Solá-Morales, I. (2006). *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili.