

# Preservação do patrimônio cultural

JOSÉ LIBERAL DE CASTRO\*

A preservação de bens culturais constitui tema que vem despertando amplo interesse nos dias atuais. A destruição incontida e sistemática de diferentes testemunhos da nossa herança cultural tem promovido justa e necessária reação aos desmandos, praticados de modo agressivo e inconseqüente por integrantes das mais diversas camadas sociais.

Afortunadamente, há algum tempo, o assunto tem merecido cuidados especiais, apesar de confinados a determinados círculos. Na realidade, conviria porém lembrar que, em sua quase totalidade, os estudos continuam cingidos às edificações e às obras de arte, fato explicativo para as velhas ligações de arquitetos e profissionais afins com a matéria. Outros bens culturais, de numerosas e diversificadas modalidades, ainda tentam obter menções mais frequentes.

Em quaisquer circunstâncias, vêm-se notando atitudes mais concretas a favor da preservação de bens culturais. Julga-o assim o próprio autor, (arquiteto de ofício) em vista de solicitações que tem recebido para ministrar palestras e comparecer a debates pertinentes ao tema, convites, com certa surpresa, formulados por setores universitários não vinculados à Arquitetura e ao Urbanismo.<sup>1</sup>

---

\* Sócio efetivo do Instituto do Ceará.

<sup>1</sup> O autor tem desenvolvido o tema principalmente em cursos de pós-graduação em Direito, setor universitário empenhado em conhecer, de modo objetivo, o significado e o valor de determinados bens culturais, cuja preservação é defendida por legislação pertinente. Como se sabe, os estudos de aplicação das leis que regem a matéria, envolvem, por competência profissional, docentes e discentes daqueles cursos.

A fim de atender aos pedidos, decidiu, pois, organizar a explanação de seus pontos de vista, apresentando-os por via de processos de comunicação visual, cuja linguagem requer frases reduzidas, quase telegráficas, suplementadas com imagens e apreciações orais. O desejo de divulgar a matéria de maneira mais ampla estimulou o autor a publicá-la na *Revista do Instituto do Ceará*, embora com exposição concisa e sem o devido aprofundamento, além de despojada das ilustrações comprobatórias das asserções expendidas.

Em decorrência de sua formação profissional, o autor considerou preferencialmente a problemática da preservação de obras de arquitetura, isoladas ou em conjuntos urbanos, embora não se tenha esquivado de tecer ligeiros comentários sobre outras modalidades de bens culturais. Sempre que possível, reflexões paralelas, enxertadas nas palestras com o intuito de enriquecê-las, foram remetidas neste artigo para notas de rodapé.

## Patrimônio

*Patrimonium*, -i - subst. n. – patrimônio, conjunto e haveres do *pater familias*; herança [paterna]. (FARIA, 1943: 251).<sup>2</sup>

Por patrimônio, entendem-se hoje todos os bens pertencentes a uma pessoa, a uma família, a um grupo de pessoas, a uma firma, a um município, a um estado, a uma nação e à própria humanidade. Geralmente, a referência é feita a bens materiais, mas também se ouve dizer patrimônio cultural, moral, político, intelectual etc.

Como patrimônio, para os romanos, também significava herança (paterna), a expressão “patrimônio cultural” subentende “herança” cultural. Eis por que em língua inglesa, o termo aparece referido como *cultural heritage*.

O “patrimônio” ora em estudo divide-se em:

---

<sup>2</sup> O *pater familias* era figura jurídica, social e religiosa básica da Roma antiga, com poder e posição incomparavelmente superiores ao “pai de família” dos dias atuais. A expressão procede de: *pater*, -*tris* – subst. m. (latim) – pai. De *pater* - pai, vêm padre, compadre, compadrio, paterno, paternal, paternidade, pátria, pátrio, patriarca, patricio, patriota, patriotismo, patrimônio, patrão, patrono, patrocínio, patrocinador, patronímico.

- patrimônio natural – aquele criado pela natureza
- patrimônio cultural – aquele criado pelo homem<sup>3</sup>

## 1 Patrimônio Cultural

O adjetivo *cultural* vem do substantivo *cultura*, o qual, por sua vez, procede de idêntico vocábulo latino – *cultura*. Rápida incursão no terreno da etimologia pode oferecer compreensão mais abrangente do significado da palavra.<sup>4</sup>

Na Roma antiga, a par da origem do vocábulo, correlacionado com o trato da terra, com o campo, também já se admitia a *cultura do espírito*. Assim, o patrimônio cultural se compõe do acervo de bens produzidos pelo engenho humano, criados pela mente, podendo ser dividido em patrimônio imaterial e patrimônio material.

### 1.1 Patrimônio imaterial

O patrimônio imaterial começou a despertar atenção no século XIX. Seu estudo, desde cedo, abraçou aspectos amplos da cultura popular, particularmente, no âmbito das manifestações ditas folclóricas. No Brasil, as primeiras pesquisas enfocavam o romanceiro nacional e foram publicadas em jornais pernambucanos pelo maranhense Celso de Magalhães (1849-1879), em 1873, todavia, reunidas no livro *A poesia popular brasileira* somente um século depois. Manifestações culturais relativas ao folclore e à antropologia cultural foram investigadas no Ceará com declarado empenho por José Carvalho, Juvenal Galeno, João Nogueira, Leonardo Mota, Pompeu Sobrinho, Martinz de Aguiar, Josa Magalhães, Florival Seraine, Eduardo Campos, Zélia Camurça,

<sup>3</sup> A preservação do patrimônio natural brasileiro cabe ao Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). A preservação do patrimônio cultural é tarefa atribuída ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

<sup>4</sup> Assinala Ernesto Faria: “Cultura, -ae (subst. f.), significa cultura, no sentido físico e moral. [Vem do verbo] colo, *colis*, -ui, *cultum*, *colere* = habitar, morar e daí, cultivar, sentido físico e moral, e daí, cuidar de, proteger, querer, e enfim, por extensão, honrar, cultivar” (1943: 60-1). Ainda segundo Faria, também procedem do mesmo verbo: “*Cultus*, *us* - Cultura, mais comum o sentido moral, educação, civilização (...)” e “*cultor*, *oris* – subs. masc. habitante, agricultor, lavrador e, em sentido moral, cultor”. (1943: 60-1).

Valdelice Girão, todos membros do Instituto do Ceará. O tema, vale acrescentar, tem sido visitado com assiduidade por outros conhecidos nomes da intelectualidade cearense.<sup>5</sup>

Hoje, em maior parte e por consequência, as investigações relativas ao patrimônio cultural imaterial aparecem imbricadas em trabalhos atinentes ao campo da antropologia cultural. No Ceará, sob este aspecto, deve-se lamentar o encerramento das atividades do antigo Instituto de Antropologia da Universidade Federal do Ceará, dirigido por Thomaz Pompeu Sobrinho, medida que redundou em evidente prejuízo cultural, interrompendo o variado programa de investigações, então em curso. Os valiosos artigos publicados no *Boletim de Antropologia*, extinto no seu quinto número, em 1961, dimensionam a perda deplorável.

A sistematização e o alargamento do campo de estudos das várias modalidades de patrimônios imateriais procedem, entretanto, de proposições bem mais recentes, posto que obtiveram chancela internacional somente quando a UNESCO patrocinou a realização da *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural e Natural Mundial*, em 1972. Posteriormente, em 1989, publicaram-se as *Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional*, nas quais foram estabelecidas bases para ativar os esforços a favor de preservar o desde então denominado "patrimônio cultural imaterial".

No Brasil, o assunto mereceu amparo na Constituição de 1988, abrindo caminho para a sanção presidencial da Lei nº. 9.649, de 17 de maio de 1998, que criou o *Registro de Bens Culturais Imateriais* pertencentes ao patrimônio cultural brasileiro.

Foram então instituídos os respectivos *Livros de Registro*:

1. *Livro dos Saberes*, para registro dos saberes e dos *modi facien-di* enraizados no cotidiano nacional;

2. *Livro das Celebrações*, para registro dos festivais, dos rituais que imprimiram sua marca na vida coletiva, nos trabalhos, na religiosidade, nos entretenimentos e outras práticas sociais;

---

<sup>5</sup> Em termos cearenses, o interesse pela matéria é antigo. Basta lembrar que, em 1873, quando, durante todo o ano, esteve pela última vez em sua terra natal, José de Alencar se interessou em pesquisar histórias populares do ciclo regional do gado, escrevendo o *Rabicho da Geralda*, logo em seguida.

3. *Livro das Formas de Expressão*, para registro das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e dos divertimentos;

4. *Livro dos Lugares*, para inscrição de espaços tais como praças, largos, feiras e santuários, onde se concentram práticas culturais coletivas.<sup>6</sup>

O reconhecimento oficial de determinados bens culturais como patrimônio cultural imaterial brasileiro verifica-se, pois, por meio das inscrições desses bens nos respectivos *Livros de Registros* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Os *registros* arrolam bens culturais de comprovada autenticidade, criações anônimas que tenham continuidade histórica e portem relevância nacional para a memória, para a identidade e para a formação da sociedade brasileira.<sup>7</sup>

A preservação dos bens integrantes do patrimônio imaterial enfrenta dificuldades, tanto por sua própria dinâmica, que os modifica com o passar do tempo, como por não serem admissíveis intervenções externas, artificiais, que desvirtuem o processo. A preservação se exerce de modo indireto, por força do reconhecimento, da valorização, do estímulo. Em vista das compreensíveis mutações observadas nos bens imateriais, recomenda-se que, a cada dez anos, os registros sejam reavaliados.

---

<sup>6</sup> Os velhos “lugares” fortalezenses por assim dizer desapareceram em decorrência do recente desmonte físico da cidade antiga, cuja área de ocupação, compacta e restrita, corresponderia aproximadamente ao atual centro comercial. O *genius loci*, que os velava, emigrou para sempre. Práticas sociais coletivas, ainda correntes não faz muito em tantos “lugares” da Cidade, também se esvaeceram, substituídas por um hedonismo comportamental generalizado, induzido por apelos comerciais, vassalos do consumo. Não há, pois, como conectar a memória pessoal (o autor fala por si) nem, muito menos, a memória coletiva, com espaços urbanos (e também com edificações) hoje totalmente descaracterizados, modificados, envilecidos, destruídos. Nada resta, salvo recorrer à fotografia na busca de reencontrar o passado em imagens retidas por meios mecânicos de preservação. Lamentavelmente, o drama da destruição física se repete em todas as cidades brasileiras, em particular, nas metrópoles. *São Paulo – três cidades em um século*, avulta como título amargo e autoexplicativo de um livro de Benedito de Toledo (1981, 2004), em que a capital paulista figura como se fosse um palimpsesto urbano, apagado e seguidamente reescrito. Diante de tantas reflexões acerbas, vale admitir que as considerações expendidas por Halbwachs em obra conhecida (1968: 131-160), no capítulo dedicado às relações entre memória coletiva e espaços urbanos, parecem ter ou tiveram validade unicamente européia...

<sup>7</sup> Sobre a matéria, ver *Registro do Patrimônio Imaterial*. Brasília: IPHAN, 2002.

## 1.2 Patrimônio material

O patrimônio material e sua preservação despertaram interesse oficial já bem mais antigo, tanto no plano internacional como no contexto nacional. Em consequência, discussões, métodos de ação, projetos de preservação e intervenções técnicas formam ponderável acervo de conhecimentos sobre o assunto, debatido de modo amplo e aprofundado por organismos internacionais e brasileiros.

- A preservação oficial do patrimônio material

De acordo com uma conceituação alargada, pode-se dizer que o patrimônio material compõe-se de *bens móveis* e *bens imóveis*, estes muitas vezes mencionados como *patrimônio construído*.

Os *bens móveis* são o mobiliário, as pinturas, as esculturas, os objetos artísticos e utilitários, os artefatos, em geral. A esta relação devem-se acrescentar os documentos de origem diversa, os livros, o material cartográfico, iconográfico, arqueológico etc.

Os *bens imóveis* são constituídos praticamente por *obras construídas* (obras de arquitetura, isoladas ou em conjuntos urbanos e cidades) e os sítios arqueológicos. Também participam desta categoria as *obras integradas*, isto é, pinturas, esculturas, mobiliário, enfim, todas aquelas aplicadas nos edifícios, irremovíveis, sob pena de descaracterização espacial ou estética do bem cultural construído.

- Fluidez de certos conceitos de materialidade e imaterialidade

As ruínas arquitetônicas, bem como os sítios arqueológicos, constituem bens imóveis, embora os achados arqueológicos possam constituir objetos arroláveis entre os bens materiais móveis. As epígrafias líticas constituem caso particular, visto poderem integrar ambos os grupos.

Os “lugares”, *lato sensu*, até por decorrência de certa ambigüidade, podem ser considerados simultaneamente bens materiais e imateriais. Convém todavia fazer distinção entre os “saberes” e os objetos produzidos pelos “saberes”. *Saber fazer* uma peça de renda de bilros é atividade que se inscreve entre os *bens culturais imateriais*, enquanto a peça de renda produzida participa do acervo dos *bens materiais móveis*.

No momento, vem prosperando o reconhecimento das chamadas *paisagens culturais*, matéria ainda não perfeitamente definida, pelo menos no Brasil.

## **2 Patrimônio construído**

No amplíssimo elenco de bens culturais brasileiros, por várias razões, quer no entendimento popular, quer também em setores ilustrados, somente se compreende, como patrimônio cultural do País, o patrimônio construído. Conquanto esta acepção, pelo menos em parte, proceda do desconhecimento das demais modalidades de patrimônio cultural, na realidade, também decorre do alto poder simbólico das obras de arquitetura, poder ao qual se somam os vínculos afetivos das populações que com elas convivem, porque as encontram nos espaços públicos, postas à vista de todos, permanente e gratuitamente. Diante de tal quadro, o envolvimento intelectual ou sentimental, estimulado por contatos sensoriais e reforçado pela memória pessoal ou coletiva, desencadeia preocupações e provoca reações ante a perspectiva de destruição das obras arquitetônicas.

Os meios técnicos de preservação do patrimônio construído vêm despertando, por sua vez, atenção cada vez mais evidente, de sorte que os cursos de graduação em arquitetura hoje ministram disciplinas curriculares específicas, dedicadas a estudos propedêuticos de preservação, conservação, prospecção e restauração de obras arquitetônicas de interesse cultural (os estudos avançados somente se realizam em cursos de pós-graduação).

### **2.1 Destruição das obras arquitetônicas**

Pode-se afirmar que a destruição, natural ou provocada, das obras arquitetônicas, em última instância, decorre da sua própria materialidade. Na busca de enfrentar a intempérie, de adiar um fim inexorável, desde a mais remota antiguidade patenteou-se o propósito do emprego de materiais e técnicas de construção que pudessem encarar os percalços do tempo. Ainda assim, ao contrário do que se pode presumir e como se pode demonstrar, o desaparecimento das obras de arquitetura mais se deve à intervenção humana do que à ação dos fenômenos naturais.

Marcos Vitrúvio Pólion, arquiteto romano contemporâneo de Cristo, entre várias considerações expostas em seu famoso tratado *Os dez livros de arquitetura* (Architectura Libri Decem), assinalava que uma obra de arquitetura possui, como características fundamentais, três condicionantes: a *Firmitas* - a estabilidade física, a *Utilitas* - a utilidade (social) e a *Venustas*, a beleza. (1787: cap. III, p. 14).

A observação de ocorrências verificadas no passado faz perceber que a *utilitas*, isto é, o uso, constituiu o fator preponderante na preservação das obras antigas, e não apenas a *firmitas*, como talvez se suponha à primeira vista. Inumerável lista de exemplos pode ser inventariada como comprovação dos fatos. O desaparecimento das obras de arquitetura também pode decorrer de mudanças no gosto, quer dizer, da modificação dos conceitos de *venustas*, de beleza.

A opinião de Vitruvius sobrevive meio abalada nestes tempos ditos pós-modernos, quando as edificações têm obsolescência programada, integram os círculos de avidez de consumo e procedem da opção pelo mau gosto premeditado. De qualquer modo, os conceitos vitruvianos ainda prevalecem, e até se revigoram, quando as análises se apóiam em perquirições racionais.

## **2.2 Destruição de bens arquitetônicos pela perda da *utilitas***

Conquanto a qualidade material, a *firmitas*, promettesse permanência física às obras de arquitetura, quase todas conheceram destruição em decorrência da perda da *utilitas*. Como exemplo, basta referir a portentosa Roma imperial, cidade que, por volta do terceiro século d.C., contava com um milhão e duzentos mil habitantes, cifra fantástica, numa época quando não havia transportes motorizados nem telecomunicações. Entretanto, nos primeiros séculos do 2º. milênio da era cristã, Roma não possuiria, 40 mil moradores, embora boa parte do acervo arquitetônico antigo ainda se mantivesse de pé, apesar de arruinado. Após os papas retornarem de Avinhão, em torno do último quartel do século XV, a cidade, então praticamente reconstruída, expandiu-se de modo rápido. Na época, as velhas edificações, abandonadas e sem uso, transformaram-se em verdadeiros depósitos de materiais de construção, nos quais a população romana, em crescimento, buscava abastecimento para a remontagem da cidade.

Na Europa, obras antigas conheceram preservação por meio de *adaptação a usos novos*, apesar de comprometidas com descaracterizações. Muralhas de inúmeras cidades não foram desmontadas no século XIX porque a população delas se havia apropriado, transformando-as em morada ou comércio (em Portugal, lembrem-se os exemplos das cidades do Porto e de Guimarães).

Outras obras, perdidas as funções primitivas, foram salvas por meio de intervenções eruditas, entretanto, sem qualquer preocupação de manter as marcas originais. Em Roma, cite-se como exemplo o tratamento dispensado às partes remanescentes das termas de Deocleciano, obra grandiosa do século IV d.C. Em 1561, por ordem do papa Pio IV, os restos da edificação foram convertidos por Michelangelo, já muito idoso, na igreja de Santa Maria dos Anjos. Trecho do antigo *frigidarium* das termas tornou-se a capela-mor da igreja, o *tepidarium* transformou-se em nave, sob forma de transepto, e o antigo *laconicum* passou a funcionar como o vestíbulo do templo. O edifício, seguidamente alterado em dias posteriores, foi reordenado por Luigi Vanvitelli nos anos centrais dos setecentos, tal como hoje se apresenta. Em fins do século XIX, a edificação ganhou novos usos, pois, desde então, o conjunto recomposto abriga o Museu Nacional Romano. Os antigos jardins e espaços externos das termas tornaram-se jardins e áreas públicas da cidade de Roma, entre as quais avulta a ampla Piazza della Repubblica, outrora, a êxedra (das termas).

### **2.3 Destruição de bens arquitetônicos pela variação dos conceitos de *venustas***

As destruições sempre se verificaram, não apenas pela perda de uso, mas também em função das *mudanças no gosto*, quer dizer, em decorrência das variações dos conceitos de *venustas*. As asserções ficam facilmente confirmadas com exemplos de substituição de obras antigas por realizações novas ou da montagem de conjuntos arquitetônicos, formados por obras agregadas ao longo do tempo, com variadas mutações estéticas.

Exemplo canônico envolve o desaparecimento da primitiva Basílica de São Pedro, erguida no quarto século, em plano basilical,<sup>8</sup> por Constantino<sup>9</sup>. No começo do século XVI, o papa Júlio II decidiu erguer um suntuoso túmulo para si, idéia a qual, reconsiderada, resultou na demolição da vasta igreja antiga, construindo-se, em seu lugar, obra nova, edificação, na verdade, não muito maior do que a anterior. No concurso de projetos realizado por Júlio II, venceu o plano oferecido por Donato Bramante, em cruz grega, posteriormente ampliado e modificado consoante intervenções sucessivas, que resultaram na edificação gigantesca, sede da cristandade. Os trabalhos de construção da igreja, patrocinados por vários papas e postos a cargo de grandes arquitetos de seguidas gerações (Michelangelo, Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Domenico Fontana, Lorenzo Bernini) consumiram 120 anos. Os fatos explicam porque a Basílica de São Pedro agrega trechos elaborados consoante o gosto das épocas respectivas, com partes criadas sob o rigor do classicismo renascentista, outras concebidas de acordo com o intelectualismo maneirista e, mais outras, marcadas pela força dinâmica do barroco.

Exemplos como o de São Pedro ou melhor, do Vaticano, formam um todo, objeto unificado de preservação. Na verdade, além da igreja, o conjunto compõe-se de um grupo de edificações de significativo valor, como a Sacristia, a Scala Regia, a Capela Sistina, a Villa Pia, o Palácio e os Jardins Pontifícios, as *Stanze*, os pátios do Belvedere e da Pinha (museus), enfim, um notável complexo arquitetônico, enriquecido com obras magníficas de pintura e de escultura integradas.

---

<sup>8</sup> Plano basilical subentende aquele semelhante ao das antigas basílicas romanas, edificações destinadas às atividades judiciais. Quando o cristianismo foi reconhecido oficialmente, as primeiras igrejas construídas se apropriaram da organização espacial das basílicas, quase sempre compostas por um amplo salão, dividido por duas filas paralelas de colunas, com o que se formavam uma nave central, bastante larga, e duas alas laterais, mais estreitas. A mesa do juiz transformou-se em altar e as tribunas dos advogados tornaram-se os púlpitos. A título de ilustração, registre-se que a maior parte das igrejas cearenses do século XIX, e ainda no século XX, recorreu a soluções de plano basilical. Basílica, vale lembrar, vem de *basileus/éos*, que em grego significa rei.

<sup>9</sup> O plano da igreja de Constantino foi repetido em igrejas romanas construídas pouco depois. A igreja de São Paulo Fora dos Muros, de fins do século IV, por suas dimensões e por se ter mantido com relativa integridade espacial, talvez seja aquela com interiores que melhor reproduzem a igreja antiga, cujos restos dos alicerces e partes inferiores ainda podem, aliás, ser vistos na cripta da atual igreja de São Pedro.

O mesmo se pode dizer do conjunto monumental de Versalhes, hoje visitado por milhões de turistas, cujas origens remontam a um pequeno pavilhão de caça adquirido e logo adaptado com acréscimos pelo rei Luís XIII. Seu filho, Luís XIV, decidiu transformar o pavilhão em palácio, já parcialmente habitável três anos depois do início das grandes obras em 1661. Na época, a gleba pouco atraente foi submetida a uma total reformulação ambiental, alcançada por meio de aterros, desmontes, drenagens, implantação de amplíssimos jardins ornamentados com estatuária profusa e valiosa, jatos d'água e imensos parques cortados por canais. Os trabalhos, continuados pelo próprio rei em seu longo reinado, e por seus sucessores, prosseguiram com intervenções em curso durante ainda meados do século XIX, na época de Napoleão III. O atual conjunto resulta, assim, de construções, demolições, reconstruções, acréscimos, recobrimentos de partes construídas, enfim, de obras em andamento por três séculos, cada parte elaborada conforme o gosto vigente nas respectivas épocas.

Claras mutações nos conceitos de *venustas* também se verificaram no mundo lusitano, na reconstrução da cidade de Lisboa, em boa parte destruída por um terremoto em 1755. Na ocasião, os projetistas apresentaram ao Marquês de Pombal cinco “dissertações” para recuperação do desastre. Uma aconselhava a mudança do sítio urbano, enquanto outras tentavam restabelecer o antigo traçado espontâneo. Outra mais propunha uma malha ortogonal, o que facilitava o emprego de edificações resolvidas conforme determinados padrões construtivos (as “gaiolas”), técnica e esteticamente novos, morfologicamente despojados, de rápida execução e preparados para resistir aos sismos. As concepções urbanísticas e arquitetônicas desta última “dissertação”, aliás, logo aceitas por Pombal, correspondiam aos anseios de um racionalismo de procedência iluminista, então em voga. A opção eleita, riscada em retícula, seria minimamente reproduzida por Antônio José da Silva Paulet na pequena vila da Fortaleza da Assunção, meio século depois.

Os exemplos assinalados, do Vaticano e de Versalhes, indicam, pois, haver prevalecido o conceito da noção de *conjunto arquitetônico*, tanto composto por edificações diversificadas como por obras erguidas com diferentes opções estéticas ao longo de períodos prolongados. Por tais razões, grandes obras de arquitetura se constituíram por via de *acrécimos*, convertendo-se em *conjuntos de unidades integradas*,

como a igreja de São Pedro ou o palácio de Versalhes<sup>10</sup>, ambas ora mencionadas porque figuram como obras de expressão universal.

O desconhecimento de conceitos e de fatos como estes, correntes na História da Arquitetura, norteou a quase total demolição do Palácio da Luz, em Fortaleza, verificada em 1962. A destruição dos *acréscimos integrados* à edificação original (pátios, instalações de morada, corpo da guarda, antigas cavaliarias etc) consumou equívoco injustificável, uma vez que os mentores dos trabalhos estavam empenhados apenas em manter o que lhes parecia corresponder à primitiva morada dos governadores.<sup>11</sup>

Em 1936, por decorrência do desejo de atualizações estéticas, o Teatro José de Alencar por pouco não foi radicalmente despojado das suas referências características de arquitetura eclética e de suas citações *art nouveau*. Havia manifesta intenção oficial de vesti-lo com roupagem nova, desenhada segundo o figurino *art déco*, a qual recobriria totalmente a edificação, inclusive a magnífica fachada interna em estrutura metálica!... A proverbial falta de verbas felizmente favoreceu a preservação do teatro.

## 2.4 A destruição por motivos ideológicos

Como foi visto, o desaparecimento de obras de arquitetura antiga decorreu do próprio natural desgaste das edificações, mas também se verificou por mudança do gosto e, principalmente, por perda do uso.

Durante a Revolução Francesa, a devastação arquitetônica efetuou-se todavia consoante novos propósitos, visto que inúmeros bens culturais materiais, em particular, igrejas, palácios, mobiliário, livros e

---

<sup>10</sup> Apenas em termos de acervo francês, como exemplos semelhantes, de agregações e demolições de partes, citem-se obras por demais conhecidas, como o Louvre, o palácio de Fontainebleau e os castelos de Blois e Chenonceau.

<sup>11</sup> A proposta lembraria algo como destruir o conjunto de Versalhes, a fim de restabelecer o pequeno pavilhão de caça adquirido por Luís XIII. Assim, portanto, remanescentes da primitiva morada dos governadores da Capitania, casa de aparência chã, dos inícios do século XIX, já muito alterada e transformada em ala de despachos do Palácio da Luz, foram recompostos na ocasião sem coerência arquitetônica. Examinados os fatos na distância dos anos, o autor relembra o engano lamentável mas já não recrimina, como outrora, a decisão tomada na época por dois altos administradores estaduais, cultos e respeitados, figuras de sua admiração e de cuja intimidade intelectual, é pena, somente veio a privar posteriormente.

arquivos foram destruídos por exacerbação política de procedência ideológica. Os revolucionários escolhiam, como alvo, propriedades pertencentes à aristocracia e às altas esferas da Igreja, entidades tidas como símbolos dos poderes contestados. Tratava-se de atitude irracional, pois aqueles bens haviam passado a integrar o patrimônio material e cultural do povo francês, de modo tal que, uma vez assim considerados, não havia qualquer justificativa para destruí-los.<sup>12</sup>

### **3 Novas idéias sobre preservação**

O interesse pela preservação de bens culturais, embora envolvido com novos objetivos, já se vinha manifestando na ação dos antiquários, desde meados do século XVIII, ou até antes.

#### **3.1 Os antiquários**

Antiquários era a denominação conferida a colecionadores de obras de arte, os quais procuravam selecioná-las, analisando-as, porém, segundo novos critérios históricos e estéticos. Conquanto não se voltassem propriamente para obras de arquitetura, certos métodos específicos, que empregavam, serviriam de apoio aos trabalhos de preservação postos em prática nos inícios do século XIX. Na ocasião, paralelamente à atividade dos antiquários, passam a ganhar força os conceitos de História da Arte, que começavam a defini-la como disciplina nova, independente dos estudos de História Geral, com metodologia e epistemologia próprias, oferecendo novos caminhos para exame das obras de arte.

---

<sup>12</sup> De certo modo, semelhantemente, devem-se incluir problemas que conduziram à desfiguração de bens artísticos por rejeição religiosa. Assim, vale registrar a destruição de obras de arte greco-romanas e cristãs ocorrida quando da difusão inicial do islamismo, aliás, repetida séculos depois, por ocasião das arremetidas dos turcos seljúcidas convertidos. Acrescentem-se a ação dos iconoclastas, na Europa Oriental, e da reforma protestante, em muitas partes da Europa Ocidental. No século XVIII e no século XIX, a expropriação de bens religiosos redundou em ampla devastação, particularmente no Império Austríaco e numa Alemanha ainda não unificada.

### 3.2 Bens arquitetônicos e “monumentos históricos”

A destruição de bens culturais materiais por motivos ideológicos teve forte impacto em muitos espíritos sensíveis, porque manifesta exatamente num instante em que as obras de arte começavam a ganhar novos significados. No contexto confuso da Revolução Francesa surgiram, pois, as primeiras manifestações a favor da preservação sistemática e oficial de bens culturais materiais, designadamente das obras de arquitetura. As considerações imbricavam-se no conceito de *monumento histórico*, divulgado na França em fins dos setecentos.<sup>13</sup>

As tentativas de salvaguarda dos monumentos históricos franceses em meio à tormentosa situação revolucionária receberam atenção de uns poucos interessados. Françoise Choay oferece valiosa contribuição ao analisar a matéria, quando destaca o nome de Félix Vicq d’Azyr (1746-1794), “um dos criadores da anatomia comparada”, sucessor de Buffon na Academia Francesa, médico e anatomista que procurou transferir “para o domínio dos monumentos históricos a terminologia bem como os métodos descritivos e taxionômicos, que o haviam tornado célebre em sua disciplina. Igualmente pôs a serviço da proteção do patrimônio nacional seu saber pedagógico e a experiência de quadriculação territorial [tipo de mapeamento] da França, desenvolvida nas suas pesquisas sobre episoótias” (1992: 90). Também cita o abade Henry Gregoire (1750-1831), por suas vigorosas denúncias na Convenção e por postular com veemência, em seus *Rapports*, a preservação dos monumentos históricos, cuja responsabilidade cabia ao poder público, monumentos ameaçados por efeito do “vandalismo”, palavra por ele criada

---

<sup>13</sup> A propósito da palavra *monumento*, Faria esclarece-lhe a etimologia latina: “*Monumentum*, -i - subs. n. (Cic., Del. 40). O que faz lembrar alguma coisa, lembrança, recordação; daí – túmulo, estátua, inscrição, lápide, templo, monumento especialmente para lembrar um morto. / Vem de *Moneo*, *monere* – fazer pensar, lembrar. Posteriormente, chamar a atenção, advertir.” (Op. cit., 207). Na acepção popular e também em alguns setores eruditos, são consideradas monumentos apenas as estátuas das praças públicas, enquanto o adjetivo *monumental* significa algo enorme. Incontestavelmente, as estátuas são monumentos, porque erguidas para lembrar as figuras que representam. Inúmeras outras criações humanas, todavia, também constituem monumentos, visto haverem sido realizadas com o mesmo objetivo de memorar fatos e pessoas.

para definir a destruição indiscriminada em curso. (1992: 76). Françoise Choay refere ainda que “o inventor do termo monumento histórico parece haver sido o antiquário naturalista Aubin Louis Millin, empregado em sua obra *Antiquités Nationales ou Recueil de Monuments*, apresentada à Assembléia Nacional Francesa em 11 de dezembro de 1790”. (1992: 77).<sup>14</sup>

Na realidade, o conceito de monumento histórico, criado na ocasião, designava obras de arquitetura medieval, consideradas como testemunhos da própria formação da França, incontestáveis comprovantes físicos da História. Constituíam lembrança, memória materializada de um passado secular glorioso, alicerce das concepções nacionalistas defendidas pela burguesia vitoriosa. Explica-se, deste modo, a escolha inicial de determinadas realizações do período final da Idade Média, isto é, antigas muralhas urbanas e igrejas medievais, como as primeiras obras escolhidas para receberem os benefícios da preservação oficial.

### 3.3 A França: o Estado e a preservação do acervo construído

Na segunda metade do século XVIII, como foi mencionado, já se fizera sentir a ação dos *antiquários*, colecionadores atraídos pela preservação de obras de arte antiga, inventariando-as, classificando-as, identificando-as por suas características materiais. Napoleão Bonaparte interessou-se por arte, criando o Museu do Louvre, destinado a abrigar obras de pintura e esculturas de valia artística, agora expostas à visitação pública.<sup>15</sup>

Após a destituição do Imperador, em 1815, as tentativas de reorganização do Estado francês impuseram novas e conseqüentes formula-

---

<sup>14</sup> Ver, em *L'Allégorie du Patrimoine*, o capítulo III – La Révolution Française (CHOAY, 1992: 76-95). Millin, textualmente, alude ações “en détruisant les produits du génie et des monuments historiques qu’il serait intéressant de conserver” (1992: 77).

<sup>15</sup> Até então, rara e excepcionalmente, as coleções eram exibidas ao público. Os acervos de obras de arte pertenciam à realeza, à aristocracia, à Igreja e a seus altos dignatários, a par de alguns bens de propriedade burguesa. Quando da Revolução Francesa, boa parte dos bens culturais ficou abandonada por nobres e burgueses ricos, os “emigrados”, que fugiram do país na ocasião, dirigindo-se preferencialmente para a Inglaterra.

ções políticas, embora muitos aspectos das reformas administrativas napoleônicas fossem mantidos. Nesse período de transição ocorreram, pois, os primeiros passos em busca da valorização dos “monumentos históricos”, com ênfase nas obras tidas como documentos representativos, velhos testemunhos imbricados na história da formação da França.

As primeiras medidas objetivas tomadas oficialmente em benefício da preservação do patrimônio construído ocorreram, portanto, na França, todavia, já no segundo quartel do século XIX. Em 1830, foi criada por François Guizot (1787-1874), então ministro do Interior, a *Comissão dos Monumentos*, empenhada em recuperá-los por meio da ação dos *inspetores dos monumentos históricos*.<sup>16</sup>

De modo geral, as edificações selecionadas pela Comissão se encontravam em precário estado de conservação, modificadas por via de acréscimos e subtrações, o que suscitou discussões teóricas relativas à percepção e ao entendimento das questões concernentes à preservação de bens construídos, aos poucos orientadas por critérios oferecidos pelos estudos de História da Arquitetura e de Arqueologia. Por outro lado, os desejos de estabelecer, ou não, a integridade original dos monumentos históricos alterados, quer dizer, tentativas de recuperação de “documentos rasurados”, abriram, desde então, os debates sobre a problemática da restauração arquitetônica.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Os serviços da Comissão dos Monumentos foram dirigidos inicialmente por Ludovic Vitet (1802-1873), político e teatrólogo, substituído por Prosper Mérimée (1803-1870), também interessado em teatro, historiador, arqueólogo, tradutor e autor da novela *Carmen* (1845), tragédia romântica, cuja ação transcorre em ambiente exótico, na Andaluzia. Em 1875, *Carmen* foi transformada no libreto de famosa ópera homônima, composta por Georges Bizet (1838-1875).

<sup>17</sup> Ações e trabalhos mais significativos, pertinentes à preservação de bens culturais no século XIX, são franceses. À parte o espírito britânico, cauteloso em matéria de intervenção do Estado, a Itália e Alemanha tiveram participação tardia nos debates, visto que apenas se unificaram territorialmente na segunda metade do século XIX. Esse fato histórico retardou o exame amplo dos problemas e o preparo de legislação pertinente, de abrangência nacional. Na Alemanha, o interesse pela preservação ocorreu bem cedo, todavia, com manifestações de caráter regional. A proteção dos monumentos em amplitude nacional somente se verificou em 1919, quando da aprovação da constituição de Weimar, aliás, mudada após a guerra de 1939-1945, quando foi concedida aos Länder larga autonomia cultural. A *Carta del Restauro* da Itália data de 1972.

### 3.4 A organização de serviços técnicos franceses de recuperação

Os arquitetos convocados para os trabalhos de restauração de-  
frontaram-se com tarefas novas, que exigiam o estabelecimento de cri-  
térios de intervenção em obras antigas, muitas delas em total ruína.  
Assim, travaram-se discussões e foram oferecidas proposições, por ve-  
zes conflitantes, concernentes à recuperação e à restauração dos edifi-  
cios antigos, matéria até hoje pomo de discórdia.

### 3.5 Restauradores e antagonistas

No campo das atividades daqueles empenhados em trabalhos de  
restauração ou dos que se opunham a tais intentos, distinguiram-se au-  
tores de propostas expressivas, ora aceitas ora rejeitadas mas, de qual-  
quer modo, mantidas em debate durante o século XIX e também no sé-  
culo XX. Pela importância de suas contribuições, citam-se três figuras  
de renome, sobre as quais se tecem ligeiros comentários:

#### • Viollet-le-Duc

*Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* (1814-1879) – francês. Arqui-  
teto, para quem a restauração constituía uma recriação do monumento,  
interpretada por conhecimentos técnicos específicos e pelas concepções  
estéticas do restaurador. Iniciou suas atividades em 1836, nas obras de  
restauração da Sainte Chapelle, em Paris, como auxiliar de arquitetos  
de prestígio à época, entre os quais Jean Baptiste-Antoine Lassus (1807-  
1857), com quem dividiria futuras tarefas.

O interesse em trabalhos de restauração, realizados em meados do  
século XIX, nos chamados monumentos históricos franceses, isto é, em  
obras de arquitetura medieval, colidiam com o ensino ministrado na École  
de Beaux Arts e na École Polytechnique, instituições estas, cada qual a  
seu modo, fortemente impregnadas de valores da estética neoclássica em  
voga. Assim, na época, as igrejas, então genericamente denominadas  
“góticas”, afiguravam-se confusos amontoados de pedras, cujos constru-  
tores ou ignoravam ou não obedeciam às regras das proporções greco-ro-  
manas. Constituía absurdos arquitetônicos, repudiados, e cujo estudo  
era interdito nos cursos oficiais de ensino de arquitetura.

Teorizador culto e homem do canteiro de obras, Viollet-le-Duc inscreve-se entre aqueles que resgataram, não apenas o sentido estético, mas, principalmente, os valores construtivos das catedrais góticas, exaltadas como exercício superior de soluções de problemas estáticos, nas quais, cada componente, de audaciosa esbeltez, desempenhava claramente suas respectivas funções no sistema de equilíbrio estrutural do conjunto. Por tais e tantas razões, Viollet-le-Duc figura como um dos predecessores do racionalismo arquitetônico, apanágio característico da arquitetura internacional de grande parte do século XX.

Violet-le-Duc restaurou vários castelos e igrejas medievais, como a igreja de Saint Semin, em Toulouse, o conjunto fortificado de Carcassone, a catedral de Notre Dame em Paris e também o castelo d'Eu, na Normandia, propriedade de família integrante da casa imperial brasileira. Escreveu vigorosa obra conceitual, em que avultam o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, o *Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français*, os *Entretiens sur l'Architcture* e a *Histoire de la habitation humaine*.

Viollet-le-Duc “concebia um sistema ideal de correspondência entre forma, estrutura e função, formando um sistema lógico, perfeito e fechado em si”. (KÜHL, B. M., 2000: 17). Por tal razão, procurava “corrigir os erros” dos projetos antigos, amparado nos seus seguros conhecimentos das técnicas de construção medievais. Em tal instância, permitia-se, *sponte sua*, “concluir” catedrais, cujas obras haviam sido interrompidas, amparando-se, como referência, nos sumários desenhos distribuídos pelo *magister operis* aos seus colaboradores.<sup>18</sup>

Essa atitude, aceita por numerosos seguidores, recebeu duras críticas, de sorte que o pensamento de Viollet-le-Duc, no qual a invenção desempenhava papel evidente, conheceu posterior revisão no campo da restauração arquitetônica. Admitida ou recusada, a atuação do arquiteto permanece, sem dúvida, por sua inquestionável contribuição às teorias e ao debate da matéria, com significativa repercussão no século XIX.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Em vários países europeus, inúmeras catedrais góticas foram “concluídas” na segunda metade do século XIX, de modo tal que, ao vê-las, dificilmente se consegue distinguir o novo do antigo.

<sup>19</sup> O trecho inicial do longo verbete *Restauração* (20 páginas!), inserido por Viollet-le-Duc em seu *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française* e ora traduzido, explica o entendimento dos conceitos defendidos pelo arquiteto: *RESTAURAÇÃO, s. f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é recuperá-lo, repará-lo ou refazê-lo, mas restabelecê-lo em um estado completo que pode nunca ter existido em um dado momento.* (1858, v. 8: 14-34).

## • John Ruskin

*John Ruskin* (1819-1900) – inglês. Pintor, teórico, conferencista, seguro crítico de arte, verberava o fim do artesanato de vertente artística, gradativamente substituído pela produção industrial massificada. Entendia a arquitetura de modo abrangente, valorizando as criações vernáculas e populares, o que o coloca como antecessor dos projetos de preservação de conjuntos urbanos. Romântico, defendia o culto do pitoresco, a “piedade” pelas ruínas. Não aceitava a restauração, tida na conta de destruição. Seu pensamento influenciou o ambiente artístico britânico de fins do século XIX, exposto e aceito nas associações a que pertencia, em particular, o grupo *Arts and Crafts*, liderado por William Morris.

Entre os escritos de Ruskin, destacam-se os livros *Stones of Venice* e *Seven Lamps of Architecture*. As “sete lâmpadas” são o sacrifício, a verdade, o poder, a beleza, a vida, a memória e a obediência. Na *Lâmpada da Memória*, Ruskin expõe seus pontos de vista sobre preservação, verberando a restauração de edifícios, vista como irrealizável pela técnica e interdita pela ética. Acreditava que as obras de arquitetura deviam seguir a rota natural das criações humanas, arruinadas gradativamente, até a extinção. Para melhor se apreciar o pensamento de Ruskin, apresentam-se alguns trechos de suas considerações:

*AFORISMA. 31. Restauração, assim dita, é a pior maneira de destruição.*

*XVIII. [...] Nem o público nem aqueles que são responsáveis pelos monumentos entendem o verdadeiro significado da palavra restauração. Ela denota a mais completa destruição que um edifício pode sofrer; destruição da qual nenhum vestígio pode ser recolhido; destruição acompanhada de falsas descrições da coisa destruída. Não nos iludamos neste assunto importante. Do mesmo modo como é impossível fazer um morto levantar-se, também é impossível restaurar-se algo que foi grande e belo em arquitetura [...].*

*Insisto em que (...) não há como reconvocar a marca do talento pessoal [spirit], imposta a uma obra pela mão e pelo olho de um artesão. Pode até novamente ser solicitada, mas surgirá então um novo edifício. A marca do talento de um artesão morto não pode ser invocada para dirigir outras mãos e outros pensamentos. (RUSKIN, 1925: p, 353).*

*XIX. Não falemos pois em restauração, que é uma mentira, do começo ao fim. (ID.IB.: 355).*

*XX. Se é, ou não, conveniente preservar os edifícios, trata-se de verdade que não devo deixar de demonstrar. Não temos o direito de tocar neles. Pertencem ao passado, tanto aos que os construíram, como, parcialmente, às gerações que nos seguirão. Os mortos têm direitos sobre os seus edifícios [...] Desfrutamos a liberdade de destruir apenas aquilo que construímos. (ID.IB.:358). (Tradução do autor).*

Em suas considerações, na verdade, Ruskin fala em *spirit*, ora traduzido livremente como *marca do talento pessoal*. Com efeito, no texto, o substantivo *spirit* (empregado mais de uma vez) assume sentido que lembra proposições formuladas segundo a doutrina espírita.

Os conceitos radicais de Ruskin assumem validade particularmente quando se observam cenas urbanas brasileiras, hoje “restauradas”. A alusão recai em obras realizadas mais por interesse político, as quais, a seu modo, tentam forçar o curso natural da História. Atendem a objetivos disfarçados em programas de assepsia social, envolvendo áreas postas à disposição de turistas, ávidos de consumo do novo, fantasiado de antigo.<sup>20</sup>

### • Camilo Boito

*Camilo Boito* (1836-1914) – arquiteto italiano. Professor, restaurador, crítico de arte, tornou-se conhecido pelos conceitos desenvolvidos em seus escritos, principalmente em uma conferência realizada em 1884, em que defendia fosse mantida a distinção entre o novo e o antigo nos trabalhos de restauração. Esse modo de compreensão do problema, de certo modo intermediário entre as posições extremadas de Viollet-le-

<sup>20</sup> As atuais áreas “restauradas” com efeitos evidentes de cenografia urbana reproduzem-se em diferentes cidades brasileiras de modo cansativamente idêntico. Nada têm a ver com aquela aparência pobre, decaída socialmente, mas arquitetonicamente autêntica e humana, que o autor conheceu há décadas. Pouco importa que então revelassem, na vida social, aspecto por certo bem diferente dos dias faustosos dos anos centrais do século XIX, quando foram montadas e ocupadas por grupos conspícuos das classes dirigentes locais. Estas reflexões remetem principalmente ao Pelourinho, na Bahia, e à Praia Grande, em São Luis do Maranhão. O Sítio do Físico, nesta última cidade, mantido como ruína “ruskiniana” por quase dois séculos, mas hoje recuperado, também provocou as mesmas reflexões no autor.

Duc e Ruskin, serviu de base para o desenvolvimento dos conceitos de restauração desenvolvidos no século XX, em particular na Carta de Veneza (1964).

As proposições de Boito constituem matéria vasta e complexa. Consideram a continuidade da História, acatam as agregações integradas aos edifícios com o passar do tempo, aceitam as mudanças de uso e concordam com o emprego de técnicas antigas e de técnicas novas, bem como admitem recuperações executadas por via de pesquisas proporcionadas pela ciência moderna. Acolhem as transformações correntes no transcurso do tempo, uma vez que fiquem perceptíveis, desde que não haja embustes.<sup>21</sup>

\*\*\*

A citação dos nomes de Viollet-le-Duc, Ruskin e Boito decorre da soma abrangente dos pontos de vista defendidos, já que contemplam a restauração entendida como recriação, a restauração elaborada cautelosamente com critérios específicos e a rejeição integral aos trabalhos de restauração. Cumpre, entretanto, esclarecer que a mesma matéria foi tratada consoante outros conceitos por diferentes autores, em boa parte, italianos, principalmente já no século XX. A brevidade desta notícia não enseja considerações mais prolongadas sobre valiosas contribuições ora omitidas.

### 3.6. Restauração e invenção

Na Europa oitocentista, o interesse pela arte medieval levou a distingui-la em dois períodos, ou melhor, em dois blocos formais, conhecidos por arte românica (i.e., contemporânea da formação das línguas românicas) e arte gótica, a fase posterior. O vocábulo *gótico* integrou-se à nomenclatura corrente nos estudos de História da Arte, embora tivesse origem pejorativa, difundida na Renascença para identificar obras construídas pelos godos, quer dizer, por povos bárbaros, estra-

---

<sup>21</sup> Camillo Boito procedia de meio familiar culto. Seu irmão, Arrigo Boito (1842-1918), poeta e libretista, foi consagrado compositor de óperas, das quais *Mefistófeles* é a mais solicitada.

nhos à estética greco-romana. Na verdade, havia duplo equívoco, tanto cronológico quanto pelo fato de que os godos não se distinguiram pela realização de obras arquitetônicas de vulto.

### **Um parêntese: o neogoticismo**

A restauração e a “conclusão” de velhas catedrais no século XIX conduziram a uma admiração extremada pela arquitetura gótica, altamente considerada por criar formas e espaços ascencionais, gerando concepções que atendiam a interpretações místicas, provocadas pelo fervor religioso.<sup>22</sup> Assim, projetaram-se então obras novas que imitavam as antigas e, ante a impossibilidade de reprodução do passado, surgiram adaptações arquitetônicas, muitas vezes realizadas com materiais e processos construtivos contemporâneos, como o uso de estruturas metálicas. O apreço pela arquitetura gótica proporcionou, pois, a difusão do chamado neogoticismo, transcrição de formas e soluções antigas efetuadas conforme as circunstâncias, na verdade, repositório de elementos decorativos (vitrais, pináculos, arcos quebrados, platibandas respaldadas por merlões e ameias, arremates em flecha), empregados, não apenas em edificações religiosas, mas também em obras públicas e nas mais diversas realizações arquitetônicas comerciais, residenciais, universitárias e funerárias.

Conquanto a Idade Média tenha sido um período histórico unicamente europeu, o neogoticismo, *revival* artístico de uma época passada, encontrou franca aceitação nas Américas.

Nos Estados Unidos, firmou-se como movimento arquitetônico, por assim dizer, oficial das edificações universitárias de fins dos oitocentos.

---

<sup>22</sup> Riegl, escrevendo na entrada do século XX (1903), oferece explicações para a escolha: *Desde o surgimento do romantismo, quer dizer, desde que o culto do valor histórico entrou em sua última, maior e decisiva etapa, os estilos medievais ganharam destacada primazia na arte religiosa, especialmente o gótico, bem conhecido por seus inumeráveis monumentos. Cabe apenas duvidar qual a razão do fato: percebendo o distanciamento que se generalizou recentemente entre arte religiosa e arte profana, a arte religiosa tem buscado apoio nos estilos daquelas épocas nas quais não existia divisão entre arte profana e arte religiosa* (1999: p. 97).

No Brasil, o neogoticismo chegou em meados do século XIX, infiltrando-se nas cidades maiores. Manifestou-se inicialmente em obras de arquitetura funerária importada, quase sempre, edificações de pedra, remontadas nos locais de destino. Logo, porém, granjeou divulgação em ambientes urbanos conspícuos, nas mais das vezes em igrejas levantadas por ordens religiosas estrangeiras.

Na década de 1870, vale destacar, numa Fortaleza em evidente progresso material, já assomava a presença de elementos neogóticos nas fachadas de casas e edifícios comerciais, designadamente, vergas de arcos quebrados. No fim do século, ocorreria aceitação generalizada daqueles elementos, aliás, ampliada com o uso insistente de platibandas rasgadas em ameias. Ponto alto e prestigioso do período, a elegante igreja do Pequeno Grande (1897-1903), das Irmãs de Caridade, francesas, testemunha as relações da Cidade com o neogoticismo.<sup>23</sup>

Anos depois, na Cidade já na década de 1930, o neogoticismo ainda atraía adeptos, conforme o atestam a igreja do Cristo-Rei<sup>24</sup> e a nova Catedral. Na construção desta última, perpetuou-se equívoco lamentável, de que resultou a demolição da velha Sé, erguida entre 1823 e 1854, substituída por igreja de vulto bem maior, desproporcional ao espaço da praça circundante.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> O emprego de materiais importados, a estrutura metálica belga, imagens, vitrais e ladrilhos franceses, bem como o pinho de Riga nos retábulos e no púlpito, tudo se congregou na igreja do Pequeno Grande, consumando, do ponto de vista formal, anseios estéticos atualizados, pelo menos se apreciados em termos europeus.

<sup>24</sup> A igreja do Cristo-Rei, erguida pela construtora baiana Norberto Odebrecht, segundo projeto de autor desconhecido, recorreria ao concreto armado e à alvenaria de tijolos, com paramentos rebocados. Sem possibilidade de êxito, tentava imitar, nos interiores, as soluções em pedra das igrejas góticas (pilares fasciculados, abóbadas de arestas). Como houvesse problemas quando da elevação da torre ou das torres, a pendência ficou resolvida com a ajuda local de José Barros Maia, o qual, segundo suas próprias declarações ao autor deste trabalho, desenhou a torre, construída na ocasião, transcrevendo-a da fotografia de uma igreja belga.

<sup>25</sup> O projeto da Catedral, concebido segundo uma versão neogótica fornecida por Joseph Monier, desenhista francês, à época radicado em Pernambuco, resumia-se a uma planta geral da igreja e a uma perspectiva. Estas indicações gráficas não foram compreendidas pelos construtores, o que resultou no abastardamento da proposta, a qual, por si, já se apresentava esteticamente anacrônica... Monier, eclético, aproveitou a visita à Cidade para elaborar o projeto do Palácio do Comércio, em versão *art déco*, empreendimento de instituição não governamental, erguido numa praça pública.

## O *médiévisme* e as cidades

O interesse pelo *médiévisme* não se restringiu à arquitetura gótica e artes integradas, mas incitou o estudo da organização física das cidades medievais, cujo espaço fragmentado e aconchegante ganhou admiradores, em particular aqueles a quem desagradavam as amplas e extensas avenidas postas em moda por influência das intervenções de Haussmann em Paris. Pela difusão de seu pensamento, impõe-se nomear o arquiteto austríaco Camillo Sitte (1848-1903), preocupado com as transformações urbanísticas preconizadas para a cidade de Viena, em fins do século XIX, medidas contra as quais se insurgiu, oferecendo propostas específicas e conceitos gerais ainda hoje discutidos.

### 3.7 Transição para o século XX: Aloïs Riegl e os conceitos de monumento histórico

Nas mutações de conceitos verificadas nos anos finais do século XIX e nos dias de abertura do novo século, ganha realce a contribuição do austríaco Aloïs Riegl (1858-1905). Teórico, professor universitário, pesquisador, historiador da arte, filósofo, conservador do Museu de Artes Decorativas de Viena, foi autor de várias obras valiosas, entre as quais se destaca *Questões de Estilo* (Stilfragen), em que defende o princípio de “vontade artística” (Kunstwollen) como fonte de criação. Em sua obra escrita, aparecem com destaque *Arte industrial tardo-romana* e *O retrato holandês de grupo*, às quais se devem acrescentar valiosas contribuições publicadas postumamente.

Quando presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, incumbida de preparar uma nova legislação sobre conservação, Riegl externou seu pensamento em um pequeno livro *O culto moderno aos monumentos. Caracteres e origem* (Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung), trabalho essencial ao debate sobre a preservação de monumentos arquitetônicos e de que se originaram muitos dos modos de conceituar os monumentos históricos, correntes no século XX, com rebatimento nas teorias e nos métodos de restauração. (1999: *pássim*.)

O pensamento abrangente de Aloïs Riegl não pode ser examinado com ênfase neste artigo. Para esclarecimentos mínimos, reproduzem-se

apenas os títulos dos capítulos do livro, seguidos de eventuais comentários. (1999: p. 9).

1. Os valores monumentais e sua evolução histórica
  2. Os valores rememorativos em relação com o culto aos monumentos
    - a. O valor de antiguidade
    - b. O valor histórico
    - c. O valor rememorativo intencionado
  3. Os valores de contemporaneidade com relação ao culto dos monumentos
    - a. O valor instrumental
    - b. O valor artístico
- A. O valor de novidade  
B. Valor artístico relativo

Como se percebe, Riegl divide as suas teorias em dois grupos. Um grupo congrega os valores rememorativos e o outro, os valores de contemporaneidade. Discute o enunciado dos títulos, comentando os variados modos com que, ao seu ver, a matéria se apresenta. A transcrição de breves trechos dos comentários de Riegl oferece idéia sucinta do seu pensamento.<sup>27</sup>

Sobre o grupo dos valores rememorativos:

2a . *O valor de antiguidade de um monumento se descobre à primeira vista por sua aparência não moderna.* (1999: 49). (...) *O valor de antiguidade de um monumento reside, por conseguinte, na clara percepção das marcas do tempo.* (1999:50). [Deve-se] *impedir de modo categórico, do ponto de vista do valor de antiguidade, a intervenção arbitrária da mão humana no estado em que se encontre o monumento, pois este não deve sofrer adição, nem subtração nem restituição do que*

<sup>27</sup> “Alois Riegl (...) é o primeiro historiador a interpretar a conservação dos monumentos antigos por uma teoria de valores.” (CHOAY, 2000: p. 91).

*as forças naturais destruíram no correr do tempo, nem eliminação do que, pelas mesmas causas, se incorporou ao monumento, alterando assim sua forma original. (1999: 52-3).*

2b. *O valor histórico de um monumento será tanto maior quanto menor seja a alteração sofrida em seu estado original (...). Para o valor histórico, as deformações e deteriorações parciais são um fator acessório, incômodo e desagradável. Isto é aplicável, em igual medida, tanto ao valor histórico artístico como a qualquer valor histórico cultural e, por certo, de modo especial, ao valor cronológico. (...) O trabalho do historiador [da arquitetura] é preencher de novo, com os meios auxiliares a seu alcance, os vazios que as influências da natureza produziram na forma original durante o transcurso do tempo. (1999: 57).*

2c. *O valor rememorativo intencionado, desde o princípio, isto é, desde que o monumento foi erigido, tem, de certo modo, o firme propósito de não permitir que esse momento se converta em passado, que se mantenha sempre presente e vivo na consciência da posteridade. Esta terceira categoria de valores rememorativos constitui, pois, um claro trânsito para os valores de contemporaneidade. (1999: 67). (...) O postulado fundamental dos monumentos intencionados é, pois, a restauração. (1999: p. 68).*

Sobre o grupo do valor de contemporaneidade, com relação ao culto dos monumentos:

3a. *O valor instrumental [ocorre quando] outras necessidades podem sobrepor-se à preservação, como o perigo de um desmoronamento, por exemplo, que leva a renunciar à preservação do monumento. (1999: 74).*

3b. *O valor artístico deve ser distinguido do elementar valor de novidade, enquanto o valor artístico relativo se baseia na coincidência do gosto artístico contemporâneo. (1999: 71-2).*

A. *O valor de novidade sempre tem sido o valor artístico das grandes massas, dos que possuem pouca ou nenhuma cultura. Boa parte da conservação no século XIX se realizou segundo a concepção tradicional de uma íntima fusão do valor de novidade com o valor histórico. (1999: 80).*

B. O valor artístico relativo [verifica-se] quando aceitamos o lema de haver uma arte para cada época. (1999: p. 92)<sup>28</sup> [e optamos pelas] qualidades de concepção, forma e cor da vontade artística moderna. (1999: 92-3).<sup>29</sup>

*Frente ao valor de antiguidade, que valoriza o passado exclusivamente por si mesmo, o valor histórico já havia mostrado a tendência de tomar, do passado, um momento de sua história evolutiva e apresentá-lo ante nossa vista com tanta claridade como se pertencesse ao presente.* (1999: p. 67).

Rápida observação da teoria de valores de Riegl faz perceber que o valor de antiguidade corresponde aos postulados de Ruskin.<sup>30</sup> O valor histórico e de novidade foram cultivados por Viollet-le-Duc, enquanto a Carta de Atenas, elaborada pelo 4º. CIAM, em 1933, defendia o valor instrumental. A opção pelo valor artístico relativo aparece nas modificações radicais ou atenuadas das cores, ocorridas em intervenções efetuadas em muitos interiores brasileiros de fins do século XIX.<sup>31</sup> O valor

<sup>28</sup> O conceito de que cada época tem sua arte, como o testemunha a História, responde pelas mutações formais ocorridas ao longo do tempo, favorecendo a justaposição de arquiteturas de idades e aparências diversas em muitos ambientes urbanos antigos. Esse fato vem incentivando os debates a favor da chamada *contextualização arquitetônica* ambiental, quer dizer, a inclusão de obras novas em áreas antigas, tombadas, desde que mantidas certas medidas de integração, como as alturas, os volumes, os ritmos, o emprego de elementos de realce assemelhados, embora contemporâneos. O que se teme, pelo menos no Brasil, é a burla às normas, para atendimento aos reclamos da especulação imobiliária.

<sup>29</sup> O programa dito do *Corredor Cultural*, adotado no Rio de Janeiro, admite a realidade física de arquiteturas justapostas, mas não propriamente contextualizadas. Como se reconhecesse que, uma vez perdidos os anéis, se salvem os dedos, esquece a presença impositiva e intercalada de obras novas, os arranha-céus, em procura de preservar pequenos conjuntos arquitetônicos contíguos, formados por construções de fins do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

<sup>30</sup> *A conservação eterna não é possível em absoluto, pois as forças naturais são, em última instância, mais poderosas que o engenho humano e, o próprio homem, enfrentando a natureza como indivíduo, é aniquilado por ela.* (RIEGL, 2004: 64). *Os partidários mais radicais do valor de antiguidade hoje [1903] ainda pertencem fundamentalmente às classes cultivadas* (ID., 2004: 59).

<sup>31</sup> Em termos fortalezenses, a última intervenção efetuada no Teatro José de Alencar, em alguns pontos, pautou-se nos critérios de valor artístico relativo. A alteração de cores e formas originais de esquadrias, e até de espaços, foi executada por decisão dos responsáveis pelos trabalhos. Os vitrais da fachada interna, todos novos, também ficaram recompostos

*artístico* se manifesta, até certo ponto, no uso de soluções cromáticas de exteriores, pintados a bel-prazer dos encarregados dos trabalhos de recuperação, segundo este ou daquele critério estético.<sup>32</sup> O *valor de novidade* aparece nas “restaurações” das fachadas de conjuntos urbanos, cuja pintura foi patrocinada por empresas que as transformam em mostruários de produtos à venda.<sup>33</sup>

#### 4 A preservação no século XX

O interesse pela preservação de bens materiais, na realidade, adquiriu dimensão vasta e manifesto empenho no século XX, após as duas grandes guerras, em especial depois da última. Debates e valorização do tema amadureceram-se após a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), ou melhor, de sua extensão cultural, a UNESCO (sigla inglesa referente à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), patrocinadora da realização de inúmeros congressos internacionais. Das discussões, resultaram seguidas *Cartas e Recomendações* específicas, efetivadas em encontros marcados pela atenção dispensada ao aprofundamento dos estudos dos problemas, reexaminados em cada nova reunião. Diferentemente, pois, dos anos oitocentos,

---

segundo critérios pessoais. Muitas peças primitivas estavam quebradas, outras desaparecidas, mas, por meio de velhas fotografias, havia condição de manter, pelo menos parcialmente, o “leque” de vitrais antigos e de repor as peças perdidas nas cores originais. Nos trabalhos, houve ainda inserções de valor instrumental ou, melhor, de posicionamento pragmático, no caso do emprego de instalações de ar-condicionado, necessárias, mas que deturparam a proposta original de um *teatro de jardim*, caracterizado por varandas, janelas e portas, simultaneamente abertas para o exterior e para o interior.

<sup>32</sup> Tem sido este o caso das pinturas externas de conjuntos urbanos tombados pelo IPHAN, cujas cores (e até formas arquitetônicas) foram escolhidas pelos restauradores consoante deliberação pessoal. Esse modo de entendimento do problema procura atender à modernização ou à atualização do gosto estético, muitas vezes induzidas pela “novidade”. Não se trata, porém, de inovação brasileira, pois a solução mostra abrangência internacional, conhecida em países de língua inglesa como *facadism* (fachadismo).

<sup>33</sup> Não faz muito, uma empresa multinacional, fabricante de tintas, patrocinou, em pontos diversos do País, uma campanha de “restauração” das “cores da cidade”, na verdade, operação executada com tintas e pintura oferecidas gratuitamente, porém, de acordo com os padrões industriais e cromáticos de sua cartela... A capital cearense participou desses empreendimentos.

no transcorrer do século XX, debates e trabalhos de preservação de bens culturais materiais adquiriram amplitude internacional.

O primeiro congresso internacional de interessados em preservação cultural ocorreu em Atenas, em 1931, patrocinado pela Sociedade das Nações. Na ocasião, foi redigida a Carta de Atenas, preocupada com doutrina, princípios gerais, legislação, educação, valorização, deterioração, conservação, materiais e técnicas de restauração dos monumentos históricos. O documento também incentivava e valorizava a colaboração internacional

Essa carta, vale lembrar, não deve ser confundida com a célebre Carta de Atenas, datada de 1933, elaborada com outros objetivos, por ocasião do 4º. Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, o IV CIAM. A Carta de Atenas, de 1933, que define as chamadas funções urbanas - habitação, lazer, trabalho e circulação, dedica um capítulo ao *Patrimônio histórico das cidades* (itens 65/70). Sem dúvida, respeita a preservação do patrimônio histórico urbano, cujos valores arquitetônicos devem ser salvaguardados (edifícios isolados e conjuntos urbanos), mas a considera sob condições especiais, subordinada aos “elementos vitais de circulação”. Admite a conservação de obras antigas desde que tal “não acarrete o sacrifício de populações mantidas em condições insalubres” e opõe-se declaradamente ao emprego de “estilos do passado”.

Essa posição aparece nas teorias de valores propostas por Riegl, quando, em 1903, já discutia o *valor instrumental*:

[...] *as exigências negativas do valor instrumental aparecem quando dadas considerações correlacionadas com as necessidades materiais dos homens exigem que não se conserve um monumento (uma torre sob ameaça de ruir) porque faz perigar a vida humana. Ponderações sobre o bem-estar físico acabarão prevalecendo de modo inquestionável sobre toda a possível consideração da necessidade ideal do valor de antiguidade* (1999: p. 74).

O Brasil, cumpre ressaltar, não se fez presente nesses dois encontros internacionais.

#### **4.1 As cartas internacionais da 2a. metade do século XX**

Como já se assinalou, as Cartas e as Recomendações internacionais pertinentes à preservação de bens culturais ganharam valor novo

em decorrência da criação da UNESCO, braço cultural da Organização das Nações Unidas. A fundação do ICOMOS (International Committee on Monuments and Sites), associação de direito privado, sem fins lucrativos, patrocinada pelo UNESCO, permitiu a realização de uma seqüência de encontros internacionais, nos quais têm sido discutidas as mais diversas facetas dos problemas de preservação de bens culturais.

No que se relaciona com este artigo, entre as várias cartas elaboradas, mostram especial valia a Carta de Veneza e a Carta de Burra, as quais, por tal razão, ora são comentadas com destaque.

## 4.2 A Carta de Veneza

*A Carta de Veneza / Carta internacional sobre conservação e restauração*, foi redigida por ocasião do *II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos*, realizado em Veneza, entre 25 e 31 de maio de 1964. Procurou unificar vários modos de entendimento da problemática, então dispersos, além de constar como o primeiro texto abrangente, proposto e aprovado por interessados diretamente na matéria. Conquanto curto e conciso, formula definições básicas, pertinentes ao esclarecimento do que significam monumento histórico, conservação e restauração. Em vista da atenção que despertam, transcrevem-se alguns artigos da Carta de Veneza, cuja leitura, por si, esclarece cabalmente a matéria.

*Art. 1º. A noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular; de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que também adquiriram com o tempo uma significação cultural.*

*Art. 3º. A conservação e a restauração dos monumentos visam a salvaguardar tanto a obra de arte como o testemunho histórico.*

*Art. 6º. A conservação de um monumento implica a preservação de uma ambiência em sua escala. Enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e serão proibidas toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as relações de volumes e de cores.*

*Art. 9º. A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjeturais. Todo trabalho complementar reconhecido como indispensável, por razões estéticas ou técnicas, destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.*

*Art. 10º. Quando as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação do monumento poderá ser assegurada com o emprego de todas as técnicas modernas de conservação e construção cuja eficácia tenha sido demonstrada por dados científicos e comprovada pela experiência.*

*Art. 11º. As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração. Quando o edifício comporta várias etapas de construção superpostas, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material revelado porta grande valor histórico, arqueológico e estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto.*

*Art. 12º. Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmonicamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte ou de história.*

*Art. 13º. Os acréscimos só podem ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente.<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> Os artigos 9º. a 13º., alusivos a restauração, foram transcritos na íntegra. Nas decisões do Congresso, percebe-se claramente uma concordância sutil às considerações de Ruskin (no art. 9º.) bem como uma total aceitação dos conceitos emitidos por Camillo Boito. Vale porém lembrar que entre o fim do século XIX e a data da elaboração da Carta de Veneza, os problemas atinentes a preservação e restauração, foram discutidos, em várias ocasiões, por inúmeros interessados, em particular na Itália.

### 4.3 A Carta de Burra

A Carta de Burra<sup>35</sup>, conquanto redigida por ocasião de um encontro da secção australiana do ICOMOS em 1980, obteve ampla aceitação internacional. Preocupada essencialmente com definições, busca eliminar variações de significados, a fim de evitar que muitas intervenções tenham seus objetivos mal entendidos e, portanto, mal orientados.

Eis algumas definições de interesse, constantes da Carta de Burra (2000: p. 247):

*Art. 1º – Para os fins das presentes orientações:*

- *o termo bem designará um local, uma zona, um edifício ou outra obra construída, conjuntos de edificações ou outras obras que possuam uma significação cultural, compreendidos, em cada caso, o conteúdo e o entorno a que pertence;*
- *a expressão significação cultural designará o valor estético, histórico, científico ou social de um bem para as gerações passadas, presentes e futuras;*
- *substância será o conjunto de materiais que fisicamente constituem o bem;*
- *o termo conservação designará os cuidados a serem dispensados a um bem para preservar-lhe as características que apresentem uma significação cultural. De acordo com as circunstâncias, a conservação implicará ou não a preservação ou a restauração, além da manutenção; ela poderá, igualmente, compreender obras mínimas de restauração ou adaptação que atendem às necessidades e exigências práticas;*
- *o termo manutenção designará a proteção contínua da substância, do conteúdo e do entorno de um bem e não deve ser confundido com o termo reparação. A reparação implica a restauração e a reconstrução, e assim será considerada;*
- *preservação será a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada;*

---

<sup>35</sup> Burra é o nome de um balneário localizado na província da Austrália Meridional, não muito distante da cidade de Adelaide.

- restauração *será o restabelecimento da substância de um bem em um estado anterior conhecido;*
- reconstrução *será o restabelecimento, com o máximo de exatidão, de um estado anterior conhecido; ela se distingue pela introdução de materiais diferentes na substância existente, sejam novos ou antigos. A reconstrução não deve ser confundida nem com a criação, nem com a reconstrução hipotética, ambas excluídas do domínio regulamentado pelas presentes orientações;*
- adaptação *será o agenciamento de um bem a uma nova destinação, sem a destruição de sua significação cultural;*
- a expressão uso compatível *designará uma utilização que não implique a mudança na significação cultural da substância, modificações que sejam substancialmente reversíveis ou que requeiram um impacto mínimo.* (2000: p. 247-248).

#### 4.4 Ligeiros comentários sobre as definições da Carta de Burra

Conforme entendimento rigoroso da definição constante da Carta de Burra, a restauração de uma obra antiga é empreendimento bastante complexo, raras vezes com possibilidades de ser ultimado de modo cabal. Entretanto, por insciência ou por mero deslumbramento lexical, trabalhos de simples recomposição física de edifícios aparecem referidos como restauração, até em relatórios oficiais.<sup>36</sup>

A reconstrução não é aceita por inúmeros autores, entre os quais Cesare Brandi, adiante mencionado em tópico pertinente. Brandi recrimina as reconstruções do Campanile da Praça de São Marcos, em Veneza (ruiu em 1902), e da ponte da Santa Trinità, em Florença (bombardeada durante a última guerra), que procuraram imitar com exatidão as obras destruídas.

<sup>36</sup> Recentemente entrou em moda no Brasil dizer-se *restauero*, em vez de restauração. Trata-se de italianismo ou lusismo de procedência italiana, cujo emprego justifica-se em Portugal, a fim de evitar mal-entendidos, visto que a restauração de edifícios pode ser confundida com a restauração do trono português, ocorrida em 1640, após 60 anos de domínio espanhol. O episódio da restauração do governo lusitano assume, assim, importância histórica fundamental em terras portuguesas, referido com frequência e conhecido de todos, desde a infância, no ensino de curso primário. No Brasil, o fato desperta pouco interesse, mas não se pode esquecer de que a Restauração portuguesa e os tratados internacionais consequentes responderam pela imensa ampliação territorial do País.

Não são freqüentes os casos de reconstrução, entretanto, mais comuns em estruturas metálicas do século XIX, montáveis e desmontáveis. O Crystal Palace, erguido para a Great Exhibition de Londres, em 1851, foi transferido posteriormente para Sydenham, onde veio a se incendiar em 1935. O antigo Mercado da Carne, de 1897, fortalezense, também foi desmontado e remontado, todavia, bipartido em dois pontos diferentes da Cidade.

Como exemplo recente de reconstrução de obras famosas, não metálicas, cite-se o Pavilhão da Alemanha, erguido na Feira de Barcelona, em 1929, projetado por Mies Van der Hohe, mas demolido pouco depois. Por ocasião dos Jogos Olímpicos realizados naquela cidade em 1992, o pavilhão foi reconstruído no mesmo local. Aponte-se também a reconstrução da Frauenkirche, em Dresde, destruída por bombardeio na última guerra, com trabalhos concluídos após a reunificação da Alemanha.<sup>37</sup>

#### **4.5 Outras cartas**

Depois de elaborada a Carta de Veneza, foram aprovadas inúmeras outras cartas, declarações e recomendações de interesse direto da preservação de bens culturais materiais. Algumas tratam de paisagem cultural, outras, lidam com as cidades, com os jardins públicos, com a arqueologia em geral, com a arqueologia arquitetônica (ruínas, vestígios de edificações), com o patrimônio submerso (embarcações). Também acercam novos aspectos da matéria, enfocando a problemática das obras integradas à arquitetura e a saída de obras de arte públicas e privadas para o exterior.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Em termos de Brasil, lembre-se o Palácio Monroe, obra de alvenaria e trilhos de ferro, construído para funcionar como sede do pavilhão do Brasil na Exposição de Saint Louis, em 1903, nos Estados Unidos. Reconstruído no Rio de Janeiro, veio a abrigar o Senado por mais de meio século, sendo demolido para atender ao traçado de uma linha de metrô. Exemplo comovente de reconstrução, mais que de restauração, feita a pedido dos habitantes da cidade, verificou-se ainda há pouco na matriz de Pirenópolis, em Goiás, praticamente destruída por incêndio, mal se haviam encerrado os serviços de restauração da igreja primitiva. Infelizmente, não foi possível repor as pinturas de forro nem os altares originais, destruídos pelo fogo.

<sup>38</sup> Para exame mais detido do assunto, recomenda-se a leitura de publicações pertinentes, editadas pelo IPHAN (procurá-las nas Delegacias Regionais). Algumas constam das referências bibliográficas apensas ao texto.

Quanto às mutações verificadas nos conceitos de restauração, do século XIX às cartas atuais, um fato curioso vale ser mencionado, pois testemunha duas atitudes confrontantes, que devem ser entendidas conforme critérios adotados em épocas diferentes. Em 1789, os revolucionários franceses destruíram a picaretas o revestimento escultórico das partes inferiores das portadas da catedral de Notre Dame, em Paris. Quando dos trabalhos de restauração, Viollet Le Duc refez os trechos danificados com estátuas novas, concebidas na ocasião. Não há muito, porém, ao se executarem trabalhos de reconstrução de um edifício em Paris, as peças originais foram encontradas nas escavações. Despedaçadas, mas logo recompostas, estão guardadas no *tesouro* da igreja, enquanto as estátuas novas permanecem nas portadas, porque o tempo, de mais de um século transcorrido, já as integrou à aparência do monumento.

## 5 Ainda o século XX

Na segunda metade do século XX, em decorrência das discussões nacionais e internacionais do tema, a preservação ganhou novas dimensões. Além dos valores percebidos por Riegl, muitos projetos de restauração se pautaram por ações que prestigiam os valores estéticos, os valores sociais e os valores simbólicos.

### 5.1. Cesare Brandi

Por sua contribuição multiforme, deve ser ressaltado o nome do italiano Cesare Brandi (1906-1988), excepcional figura de intelectual. No campo da restauração, distinguiu-se quer como teorizador influente, quer como portador de comprovada experiência operativa, adquirida como diretor do Istituto Centrale del Restauro, em Roma, por vinte anos. Entre seus textos, avulta a *Teoria da Restauração*, obra fundamental. Filósofo, crítico e historiador da arte, Brandi considera a restauração como atividade previamente condicionada à estética, ao estudo crítico da obra de arte, o qual deve antecipar quaisquer outras iniciativas. Na obra de arte, o tempo, isto é, a história, aparece em função da estética, uma vez que a obra de arte, somente por ser obra de arte, é o objeto de restauração. Assim, afirma Brandi, que

*depois de se ter reconhecido a peculiar estrutura da obra de arte como unidade e de se haver explicitado como e até que ponto é possível a reconstituição da unidade potencial, que é o próprio imperativo da instância estética em relação ao restauro, deve-se aprofundar, em relação à instância histórica, o exame do tempo no que se refere à obra de arte (2004:53).*

Unidade e unidade potencial ganham percucientes considerações de Brandi, contudo, mais voltadas para a pintura. A fim de ser fazer idéia do seu pensamento no campo da restauração das obras de pintura, Brandi chama atenção para a diferença entre o inteiro e o total, pois este é uma soma de parcelas. Em determinadas situações, prefere que se deixem na tela lacunas dispersas, em vez de encobri-las, visto a percepção da imagem poder ficar facilmente completada por recurso à Gestalt. (2004: p. 41-51).

Para Brandi, “o tempo, além de ser estrutura de ritmo, está na obra de arte não mais sob o aspecto formal, mas fenomenológico, em três momentos diversos”. (2000: p. 53-4). O primeiro momento, dito *duração*, é o tempo transcorrido desde quando a obra foi elaborada; o segundo momento corresponde ao “*intervalo* inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza a obra de arte.” (2000: p. 54); enquanto o terceiro momento aparece como *átimo*, ou seja, a fração mínima de tempo “dessa fulguração da obra da arte na consciência”. (2000: p. 54). Assim, ao considerar o passado visto pelo presente, Brandi admite todas as agregações na obra de arte, desde que respeitado o quadro estético. E, mais ainda, aceita novas ou até futuras inclusões.

Conquanto mais dedicada à restauração de pintura e escultura, a obra de Brandi também envolve a arquitetura

*dado que também a arquitetura, se tal, é obra de arte e, como obra de arte, goza da dúplici e indivisível natureza de monumento histórico e de obra de arte, e o restauro arquitetônico recai também sobre a instância histórica e a instância estética. (2004: 131)*

Brandi acrescenta que se deve ter “presente em primeiríssimo lugar a estrutura formal da arquitetura, que difere daquela das obras de arte, entendidas na acepção empírica” (2004: p.132). As obras de arte

(pintura, escultura), aduz, não estão presas a um determinado lugar; ao contrário, pois, do que ocorre “na arquitetura [em que] a espacialidade própria do monumento é coexistente com o espaço ambiente em que o monumento foi construído” (2004:132), o que permite se estabeleçam, portanto, “relações entre o sítio histórico e o monumento e também do monumento como elemento desse sítio ambiente”. (2004: 135).

Esses conceitos também condicionam a posição restritiva de Brandi quanto às reconstruções, por parecerem falsificações. Uma vez desaparecida uma obra antiga, quando necessária, funcional ou espacialmente, deve ser substituída por obra nova, como já insistia Ruskin.<sup>39</sup> Embora não propriamente no campo das reconstruções, os conceitos e recomendações de Brandi, também incidem nas obras de ampliação de edificações.<sup>40</sup>

## 5.2 Valor simbólico

Os estudiosos consideram altamente significativo o valor simbólico dos bens culturais, pois entendem que esse tipo de qualificação presta evidente ajuda à preservação, tal a força do prestígio adquirido por certas edificações perante a população.

As obras de arquitetura, já se disse, portam valores simbólicos que não se sabe exatamente como surgiram, como foram atribuídos ou como se mantêm. Em termos fortalezenses, vale registrar um fato auspicioso. Quando se incendiou parcialmente o Palacete Ceará, localizado na Praça do Ferreira, prédio não tombado pelo governo federal nem

---

<sup>39</sup> A solução adotada na reconstrução da Coluna da Hora, na Praça do Ferreira, em Fortaleza, seguiu as proposições de Brandi, optando-se por obra nova, em aço, com o propósito de reconstituir simbolicamente referências formais, espaciais e funções antigas, porém deliberada e inconfundivelmente dessemelhantes da demolida coluna primitiva, levantada segundo padrões *art déco*, em alvenaria de tijolos e concreto armado.

<sup>40</sup> No âmbito fortalezense, deve ser mencionada a antiga casa de morada da família Gentil, enormemente aumentada e transformada por Martins Filho em sede da Reitoria da Universidade Federal do Ceará. A intervenção, tal como foi realizada, levanta dúvidas, pois faz supor que a casa original, elegante, mas relativamente pequena, possuía a forma e as dimensões ora vistas. Decisões semelhantes também se verificaram em outras edificações antigas da Cidade, como ocorreu no palacete Carvalho Mota (primeira sede do DNOCS, no centro da Cidade), no sobrado Fernandes Vieira (Arquivo Público do Estado), na sede da antiga Companhia União Cearense, no Passeio Público (propriedade atual do SESI).

pelo governo estadual, mas edificação amada como símbolo de uma *belle époque* da Cidade, a Caixa Econômica, proprietária do imóvel, decidiu demoli-lo. Campanha então liderada por um grupo de arquitetos, com geral apoio dos mais diversos estratos da população, fez revisar a decisão da entidade bancária, redundando na criteriosa preservação dos exteriores (apenas dos exteriores, esclareça-se, já que os interiores, haviam sido totalmente alterados havia muito).

O edifício da Reitoria da Universidade Federal do Ceará, já referido, é outro exemplo arquitetônico de expressivo valor simbólico na Cidade. Trata-se de uma antiga casa de chácara, realização conspícua de arquitetura eclética, cujas elegantes *travées rythmiques* do desenho original foram reproduzidas na vultosa ampliação que a transformou, em 1967, no atual palácio. As dimensões do edifício, a repetição da colunata da casa primitiva, períptera, de viés pompeiano, e mais, a localização no cruzamento de duas avenidas de maior movimento, a generosidade dos espaços de envoltura, a densa arborização, o afastamento da via pública, além de sede de uma instituição de alto poder cultural e forte peso na economia do Estado, contaram como fatores que, por certo, logo se congregaram a favor da valorização simbólica da edificação.<sup>41</sup>

### **5.3 Uso social dos bens restaurados: Bolonha**

Muitos arquitetos conferem alta valia ao uso social dos bens restaurados. Sob este aspecto, no campo das referências urbanas, merece citação a cidade italiana de Bolonha, prestigioso centro cultural, onde se encontra a mais antiga universidade européia em funcionamento. A requalificação do seu centro histórico, com forte cunho social, ocorreu depois da 2ª. Guerra Mundial, quando a cidade por longo tempo foi administrada pelo PCI. Na realidade, as ações programadas integravam o Plano Regulador, proposto com objetivos gerais de resgatar a zona central da cidade, abandonada e descaracterizada por intervenções físicas verificadas na época do fascismo. Importância básica foi, porém, conferida à recuperação social, em particular à habitação popular, re-inserida

---

<sup>41</sup> Se alguém tomar um táxi em distante ponto da Cidade e disser apenas “Leve-me à Reitoria”, indubitavelmente, chegará ao seu destino, sem que ocorra qualquer engano.

no centro da cidade. A administração pública aproveitou-se das fortes tradições de vida comunitária bolonhesa, desenvolvendo soluções aceitas pelos moradores, apoiadas em intensa propaganda educativa. Em termos de preservação, realizaram-se trabalhos de largo espectro, que abrangiam restaurações gerais, rigorosas ou parciais, intervenções conservativas, reconstruções, isto é, obras novas, contextualizadas, e demolições de obras irrecuperáveis, neste caso, em busca da obtenção de espaços de uso público.

A expressão *centro histórico*, mencionada acima, e hoje usada correntemente sem exame, não agrada a muitos arquitetos, entre os quais se inclui o autor. Termo de origem italiana, faz sentido nas cidades peninsulares, nas que mantêm um centro antigo mais ou menos preservado, o *centro storico*, junto ou próximo de um ou até mais centros comerciais modernos e ativos. Isto não ocorre no Brasil, onde o antigo ou o pseudo-antigo se misturam com o moderno ou com o pseudo-moderno. Na verdade, de acordo com uma visão crítica conseqüente, não se deve esquecer de que todas as partes da cidade são históricas, tal como, aliás, as próprias cidades, entendidas como um todo.<sup>42</sup>

## 6 Preservação oficial no Brasil

As primeiras demonstrações de interesse pela preservação de bens culturais materiais no Brasil datam do período colonial, embora ocasionais e pessoais.

No Ceará, a primeira manifestação oficial a favor da preservação arquitetônica provavelmente foi aquela que consta do relatório enviado à Assembléia Provincial pelo presidente João Silveira de Souza, em 1859, então preocupado com problemas de conservação da Fortaleza de

---

<sup>42</sup> Não há “centro histórico” em Fortaleza, como alguns referem, mas uma zona central de comércio, cuja expansão destruiu a antiga zona residencial circundante, por invasão, zona na qual, como em outras partes da Cidade, restaram algumas marcas do passado. Fato idêntico ocorreu praticamente em todas as cidades brasileiras maiores ou até no estrangeiro. O Rio de Janeiro e São Paulo também não possuem “centro histórico”, mas áreas com referências arquitetônicas antigas, dispersas e, quando muito, datadas de um século.

Nossa Senhora da Assunção, belicamente superada por seguir padrões de arquitetura militar do século XVIII.<sup>43</sup>

No Brasil, somente nas primeiras décadas do século XX, a matéria apareceu considerada de modo amplo, ainda assim, sob uma perspectiva tradicionalista, nas mais das vezes correlacionada à celebração de feitos e à valorização e exaltação de bens pertencentes a grupos familiares de relevo no cenário político-econômico nacional.

Na década de 1920 foram criadas inspetorias estaduais, destinadas a velar pelos monumentos históricos em Minas, Pernambuco e Bahia, estados de maior acervo de bens culturais. A Revolução de 1930 abriu novos caminhos, verificando-se a indicação de Ouro Preto como monumento nacional. No curto período constitucional, entre 1934 e 1937, o interesse pela preservação cultural tomou vulto, amparada pelo manifesto empenho do ministro da Educação, o mineiro Gustavo Capanema, instigado pelo grupo de intelectuais modernistas que o cercavam.

Durante sua rápida vigência, o governo constitucional aprovou a Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937, que criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, integrado ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

Na ocasião, Mário de Andrade, incumbido pelo ministro, havia preparado o texto básico de um projeto referente à preservação do “patrimônio artístico nacional”, encaminhado ao Congresso para o devido exame, oportunidade em que sofreu alterações. O golpe de 10 de novembro, de que resultou a instalação do Estado Novo, impediu a imediata aprovação presidencial. Deste modo, vinte dias depois, foi sancionado o Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937, que “organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”.

## **6.1 O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**

Como já se disse, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, repartição pública integrante do então Ministério da Educação

---

<sup>43</sup> Assim se manifestava aquela autoridade: “Esta fortaleza, porém fóra de todas as condições d’arte militar, na opinião dos entendidos, nunca será uma obra de fortificação e defeza; e se merece cuidado e as despesas com ella se tem feito e continua-se a fazer, é mais como monumento de aformoseamento da cidade do que sob aquella relação”. (1859: p. 18).

e Saúde, foi criado durante a vigência do governo constitucional pela Lei nº. 378, de 13 de janeiro de 1937, regulamentada pelo já referido Decreto-lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937, [com o qual se] *Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) constituiu, pois, o instrumento administrativo oficial de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, designadamente dos bens culturais inscritos em livros específicos, postos sob seus cuidados, na ocasião. Em 1946, foi transformado em Diretoria (DPHAN), esta, por sua vez, denominada Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1970, o IPHAN, sigla pela qual desde então se tornou conhecido.

A antiga DPHAN, há quase seis décadas, apresentava-se como uma repartição pública diminuta, se comparada com as tarefas que lhe eram atribuídas por lei. Instalada na então capital da República, na Esplanada do Castelo, no recém-inaugurado e já famoso edifício do Ministério da Educação, ocupava metade do 8º andar. Na sede, trabalhavam quando muito umas 30 pessoas e mais meia dúzia de funcionários em cada um dos Distritos, localizados em São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Recife.<sup>44</sup>

As tarefas, em boa parte, eram complementadas graciosamente pelos “amigos do Patrimônio”, quase todos jovens arquitetos e estudantes de arquitetura, entre os quais o autor se incluía honrosamente. Como retribuição cultural, os “amigos do Patrimônio” tinham livre acesso à DPHAN, em particular à biblioteca especializada e aos arquivos, desfrutando do agradável intercuro intelectual oferecido por um ambiente refinadamente culto e despretensioso.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Entre as personalidades de relevo na DPHAN, o autor relembra as figuras de Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1969), diretor da Casa por 30 anos, do arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), diretor técnico, futuro urbanista de Brasília, e do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), chefe do Arquivo, bem como mantém vivo na memória o grupo seleto de amigas e amigos, funcionários da repartição - arquitetos, historiadores da arte, restauradores, professores, servidores dos quadros técnicos e administrativos, auxiliares de serviço, quase todos hoje desaparecidos.

<sup>45</sup> A DPHAN constituía ponto de encontro semanal de nomes de destaque na intelectualidade do Rio de Janeiro, então Capital da República, reunidos por Rodrigo Mello Franco de Andrade em seu gabinete, numa roda de que o autor deste texto, jovem, participava no circuito externo, humilde, reverente e atento. Por consequência desse antigo relacionamento, tornou-se representante honorário da DPHAN/IPHAN no Ceará, entre 1957 e 1982, e atualmente é membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do IPHAN, na condição de representante do Conselho Superior do Instituto dos Arquitetos do Brasil.

No início da década de 1980, o IPHAN foi extinto e substituído por uma fundação e uma repartição pública, ambas interessadas em assuntos culturais, participantes do Ministério da Cultura, este criado na ocasião, pelo Decreto nº. 91.144, de 15 março de 1985. Como a bipartição administrativa deparasse problemas, foi restabelecido o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com atribuições mais amplas, e retomada a sigla IPHAN, já tradicional. Em 1982, as ações do IPHAN foram divididas e postas a cargo de Superintendências Regionais, estabelecendo-se uma presença abrangente da repartição em todo o território nacional (Fortaleza é sede da 4ª. SR).

## 6.2. O Decreto-lei nº. 25

O Decreto-Lei nº. 25, de 30 de novembro de 1937, como foi referido, regulamentou a Lei nº. 378, de 13 de janeiro daquele mesmo ano. No seu capítulo I, que trata *Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, o Decreto-Lei nº. 25 assim se expressa:

*Artigo 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.*

No capítulo II, o Decreto-Lei nº 25 trata *Do tombamento*, isto é, da inscrição dos bens culturais a preservar em livros para tal fim designados, os chamados *Livros de Tombo*<sup>46</sup>. Assim reza o Artigo 4º:

*Art. 4º – O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros de Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º. desta Lei, a saber:*

---

<sup>46</sup> O número de tombamentos concedidos pelo IPHAN tem crescido enormemente, nem sempre pautados pelo texto severo do art. 1º. do Decreto-lei nº. 25, instrumento legal sancionado há mais de sete décadas e que busca uma relativa imutabilidade física das obras. No entender do autor deste trabalho, deveria ser proposta uma legislação suplementar, que contemplasse situações intermediárias, situadas entre o tombamento, entendido rigorosamente conforme a lei, e os registros de “lugares”.

- 1) o Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º .
- 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita nacional e estrangeira;
- 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais e estrangeiras.

§ 1º Cada um dos Livros do Tombo poderá ter vários volumes.

§ 2º Os bens, que se incluem nas categorias enumeradas nas alíneas 1, 2, 3 e 4 do presente artigo, serão definidos e especificados no regulamento que for expedido para execução da presente Lei.

O tempo consagrou o vocábulo *tombamento* como o ato de inscrever um bem cultural nos respectivos e pertinentes livros do IPHAN. Em sua origem, o vocábulo se correlaciona com a velha Torre do Tombo, na qual os soberanos portugueses guardavam os documentos do Reino. Na acepção ora empregada, até certo ponto ambígua, trata-se de brasileiro, visto que, em outros países, inclusive em Portugal, em vez de tomar, tombamento, bem tombado, diz-se classificar, classificação, bem classificado.

O tombamento, no âmbito federal, pode ser solicitado por qualquer cidadão brasileiro. É concedido, entretanto, por via de processos de tramitação às vezes demorada, que percorrem os setores técnicos do IPHAN, quando são analisados criteriosamente. Remetidos, por fim, à consideração do Conselho Consultivo, recebem o parecer, aprobatório ou não, de um conselheiro relator. Em seguida, uma vez aceitos, os processos submetem-se a votação no colegiado, quando podem ser aprovados ou rejeitados. Se aprovados, sobem à sanção do Ministro da Cultura.

O tombamento de um bem imobiliário não afeta o direito de propriedade, embora restrinja os usos indevidos. Permite intervenções necessárias mas interdita alterações desfiguradoras. A fim de ressarcir certos efeitos do tombamento, há inúmeras contrapropostas oferecidas por alguns municípios como benefício compensatório, entre as quais a isenção de impostos e a transferência de direitos de construir para outras áreas urbanas, além de favorecimento da legislação urbana incidente sobre “solo criado” e outras concessões.

### 6.3 O Compromisso de Brasília

Ante a impossibilidade de longas e complexas listas de bens culturais de interesse regional serem inscritas nos Livros do Tombo do IPHAN, autoridades estaduais acordaram assinar o chamado *Compromisso de Brasília*, assumido em abril de 1970, quando do *1º Encontro dos governadores de Estado, secretários estaduais da área cultural, prefeitos de municípios interessados, presidentes e representantes de instituições culturais*. Por força do *Compromisso*, os governos estaduais se obrigaram a criar serviços dedicados à preservação cultural.

Em termos cearenses, o cumprimento do Compromisso de Brasília redundou na instalação de serviços estaduais de preservação de bens culturais, integrantes da Secretaria Estadual de Cultura, tais como o Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural (COEPA), bem como resultou em ações de incentivo financeiro, apoiadas por legislação pertinente à criação de fundos especiais, formados por renúncia fiscal.

### 7 Fim do monumento como documento histórico?

O conceito de monumento histórico, considerado como documento material, espécie de retrato do passado, vem deparando empecilhos.

Primeiro porque, em boa parte, as realizações de arquitetura poucas vezes foram expressamente construídas com propósitos de perpetuar a memória de pessoas ou de atos humanos, enfim, de comemorar feitos ou de consagrar vultos históricos à posteridade. Em sua totalidade, sem dúvida, sempre tiveram origem circunstancial e utilitária.

Por outro lado, desde o século XIX, os monumentos históricos, tidos *lato sensu* como documentos, notação material dos fatos, passaram a deparar concorrência em novos veículos de preservação da memória, tais como os registros da imprensa, em particular a fotografia. Perdiam, assim, valor como meio perene, até então viável, de registrar as ocorrências, preservando-as para o futuro. Na passagem para o século XX, Alois Riegl, com extraordinária visão, já percebia as transformações, como antevia:

*o crescente desenvolvimento dos meios de reprodução artístico-técnicos fazem confiar que, em um futuro previsível (especialmente com o descobrimento de uma fotografia com cores absolutamente convincentes e da combinação desta com cópias tipo fac-símile) poderemos encontrar substituições, as mais perfeitas possível, dos originais dos documentos* (1999: 65).

A situação, já observada no século XIX, conheceria agravamento no transcorrer do século XX, em face da participação cada vez mais intensa do cinema e da televisão, como assinala Françoise Choay:

*Um século e meio depois de expresso o elogio de Perrault<sup>46</sup>, Victor Hugo proferiu a oração fúnebre do monumento, condenado à morte pela invenção da imprensa. Sua intuição de visionário foi confirmada pela criação e aperfeiçoamento de novos modos de conservação do passado: memória das técnicas de registro da imagem e do som, que aprisionam e liberam o passado sob forma mais concreta, porque diretamente dirigida aos sentidos e à sensibilidade, “memórias” dos sistemas eletrônicos, mais abstratas e imateriais.* (1992: p. 18).

O emprego dessas conquistas tecnológicas a serviço da retenção da memória explica o abandono da elaboração de estátuas representativas de figuras humanas, principalmente daquelas que encimam grandes conjuntos escultóricos. Hoje, em muitas situações, as estátuas, quando implantadas, aparecem em vulto natural, dispersas nos espaços usuais do cotidiano das cidades. As figuras representadas surgem nas praças, sentadas em bancos, ora como se estivessem apreciando a paisagem, ora conversando com os passantes, ou de pé, como se caminhassem pelos jardins.

## 8 Considerações finais

Este artigo objetivou oferecer indicações correlacionadas unicamente com preservação de bens culturais materiais. Na verdade, preo-

---

<sup>47</sup> Claude Perrault (1613-1688), arquiteto, autor de várias obras, entre as quais a Colunata do Louvre (fachada leste). Seu irmão, Charles Perrault (1628-1703) foi literato de expressão, mais conhecido pelos contos infantis que escreveu.

cupou-se estritamente com arquitetura, ou seja, com trabalhos executados para atendimento a necessidades específicas e por meio de técnicas especializadas.

A preservação dos bens culturais, entretanto, pode ser apreciada de modo amplo, sob outras facetas, em particular, no campo do direito, da história, da educação, da manutenção da memória coletiva, do uso social das edificações e dos espaços urbanos. O autor também se eximiu de discutir as razões que justificam os tombamentos, mas acredita que ações de salvaguarda podem ser resumidas em quatro perguntas incitantes:

Por que preservar? (memória, valor artístico, econômico, uso social)

O que preservar? (inventário e seleção de bens)

Como preservar? (critérios e técnicas)

Por quanto preservar? (custos das obras de intervenção e de manutenção)

## 9 Adendo

Após décadas de envolvimento com preservação arquitetônica e mantida a mesma firmeza de propósito dos dias de mocidade, as reflexões pessoais do autor, contudo, já não são estimulantes, particularmente quando percebe muitos dos problemas de hoje serem os mesmos de dias longínquos, seculares, problemas nacionais e também de outras terras. Por tais razões, o autor se permitiu transcrever o texto desiludido e amargo de um resistente lusitano:

É importante ter em conta que a principal causa da deterioração do patrimônio não é, como geralmente se pensa, a ação do tempo nas suas diversas formas mas antes a atividade humana, sintetizada por Max Dvorak<sup>13</sup>, em 1918, em diversas categorias:

- negligência devida à ignorância ou ausência de interesse cultural;
- intenção deliberada de destruição;
- destruição provocada por interesses econômicos;
- intervenções incorretas, motivadas por confusão de valores [...].

*Note-se que é incorreta a associação exclusiva que em geral é feita entre este tipo de ações nefastas e a ausência de educação cívica e escolar. Neste domínio é sempre útil recordar as palavras de Alexandre Herculano<sup>15</sup> escritas em 1839:*

“apesar da ferocidade nervosa do vandalismo, não se cria, todavia, que ele é desalinhado na catadura, descomposto nos meneios. Nada disso. O vandalismo é aprimorado no traje, lhano e grave a um tempo, no porte, pontual na cortesia. [...] O vandalismo é culto, instruído, civil, afável.”

*Mais de um século e meio depois, estas palavras mantêm total atualidade.*

<sup>13</sup>. DVORÁK, Max. *Katechismus der Denkmalpflege*. Viena, Julius Bard, 1918.

<sup>15</sup>. HERCULANO, Alexandre. *Monumentos pátrios. Opúsculos*. Lisboa, Editorial Presença, 1982, v. 1.

(HENRIQUES, Fernando M. A., 2000: 95).<sup>48</sup>

## 10 Bibliografia

01. BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.
02. CARTAS Patrimoniais. Brasília: Edições do Patrimônio, 1<sup>a</sup>. ed. 1955 / 2. ed. 2000.
03. CHOAY, Françoise. *L'Allegorie du Patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.
04. COLETÂNEA de Leis sobre a Preservação do Patrimônio. Brasília: Edições do Patrimônio, 2006.
05. FARIA, Ernesto. *Vocabulário latino-português*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1943.
06. HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. 2. ed.
07. HENRIQUES, Fernando M. A. A conservação em Portugal: balanço e perspectivas. Lisboa. *Monumentos*. 12, mar. 2000: 90-5
08. INVENTÁRIO Nacional de Referências Culturais. Manual de Aplicação. Brasília: IPHAN, 2000.
09. KÜHL, Beatriz Mugayar. *Os restauradores*. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

<sup>48</sup> Max Dvorák (1874-1921), historiador da arte, austríaco de origem tcheca, entendia a História da Arte como a História do Espírito (*Kunstgeschichte als Geistgeschichte*), título de uma das suas obras mais consideradas. Foi o paladino do resgate do Maneirismo como categoria histórico-artística autônoma, respeitada e criativa. Alexandre Herculano (1810-1877), nome de alto prestígio na literatura e na historiografia portuguesas, participou, em primeira linha, das lutas a favor do constitucionalismo liberal, comandadas pelo rei D. Pedro IV, o nosso Imperador Pedro I. Após a vitória, Herculano recebeu a incumbência de organizar os bens culturais dos conventos masculinos, então nacionalizados, em especial, as bibliotecas. As palavras desalentadas do historiador datam desse período.

- \_\_\_ *Os restauradores. Camillo Boito*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
10. LOPES, Ana Elvira Barros Ferreira & SANTOS, Aline Nunes (org). *Cidadania Cultural*. Legislação v.1. São Luís: Estação Produção, 2003.
11. MAGALHÃES, Celso de Magalhães. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.
12. REGISTRO del Patrimonio Inmaterial, Brasília: IPHAN, 2002.
13. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999.
14. RUSKIN, John. *The Seven lamps of Architecture*. London: George Allen & Unwin, 1925.
15. SOUZA, João Silveira de. *Relatório que á Assembléa Legislativa Provincial apresentou no dia da abertura da sessão ordinaria de 1859 o Excelentissimo Senhor Dr. João Silveira de Souza* [Presidente da Província]. Fortaleza: Typographia Cearense, 1859.
16. SILVA, Fernando Fernandes da. *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural*. São Paulo: Petrópolis / EDUSP, 2003.
17. TOLEDO, Benedito de Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
18. UNES, Wolney; Sílvia. *Fênix / Restauro da Matriz de Pirenópolis*. Goiânia: ICBC, 2008
19. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.*. Paris: B. Dance, 1858, 10v., v.8.
- \_\_\_ *Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Paris: V<sup>e</sup>. A. Morel, 1875, 6 v.
- \_\_\_ *Histoire de l'habitation humaine; depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*. Paris: Bibliotheque d'Éducation et de Récréation, (s.d.)
20. VITRUVIO POLION, Marco. *Los Diez Libros de Architectura*. Trad. latim Joseph Ortiz y Sanz. Madrid: Imprenta Real, 1787.

### **Comentários sobre a Bibliografia, apresentados por ordem numérica.**

01. Foi citada a tradução brasileira. A obra original é de 1963.
02. Coletânea de *Cartas* internacionais e nacionais concernentes à preservação do Patrimônio Construído.
03. Há tradução brasileira.
04. Coletânea abrangente que relaciona artigos do Código Penal, Leis, Decretos-lei, Decretos, Portarias bem como Resoluções de Convenções Internacionais.

06. Há tradução brasileira
07. Revista semestral tecno-científica editada em Lisboa pela Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
08. Apresenta padrões para a solicitação de registros de bens imateriais e assuntos correlatos
09. Trata-se de prestimosa coleção de obras de divulgação – *Os Restauradores*, organizada pela arquiteta, professora doutora Beatriz Magayar Kühl, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. No livro respectivo, Beatriz Kühl traduziu o longo verbete *Restauração*, escrito por Viollet Le Duc. Também traduziu o livro *Teorias da Restauração*, de Cesare Brandi, acima citado.
10. Coletânea de Leis e Recomendações internacionais, nacionais e, em particular, da legislação estadual do Maranhão e municipal de São Luís sobre a matéria. Quanto ao último aspecto, seria interessante fosse publicada obra semelhante, referente ao Ceará e à sua capital.
11. Celso Magalhães (1849-1879), maranhense. Como ficou dito, os artigos de Magalhães sobre o romancero nacional foram publicados em jornal pernambucano, mas apenas reunidos em livro, pela Biblioteca Nacional, numa edição comemorativa, exatamente um século depois.
12. Publicação destinada a divulgar o patrimônio cultural imaterial brasileiro em países da América espanhola.
13. Pequeno livro pouco conhecido e de valor inestimável.
14. Ver o capítulo *A lâmpada da memória* (The Lamp of Memory), p. 320-60. O Setor de Obras Raras da Biblioteca do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará dispõe do livro *Stones of Venice*, de John Ruskin. Bibliotecas particulares locais contam com o livro *The Seven Lamps of Architecture*, mencionado no texto.
16. Na origem, trata-se de uma dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. O texto examina de modo circunstanciado a legislação internacional e nacional pertinente.
17. Há uma nova versão deste livro, editado por Cosac Naify / Duas cidades, 2004.
18. A par da memória descritiva dos trabalhos técnicos executados na Matriz de Pirenópolis, o livro, primorosamente ilustrado, apresenta sucinta mas abrangente lista de informações de interesse. Inclui um glossário técnico e uma relação de comprovantes das ações institucionais brasileiras no campo do patrimônio cultural, referindo pessoas, acontecimentos, além de um quadro sobre as teorias de restauração, mencionando obras e autores destacados. Estende comentários ao sítio urbano de Pirenópolis.
19. A Biblioteca do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará – Setor de Obras Raras possui as obras mais significativas de Viollet Le Duc, menos os *Entretiens sur l'Architecture*.

20. Como os códices da obra não se acompanhavam de referências gráficas, por certo, extraviadas, as sucessivas edições do livro, desde o Renascimento, incluíram desenhos interpretativos, executados ou mandados executar pelos tradutores. A Biblioteca do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará – Setor de Obras Raras possui prestigiosa tradução espanhola do tratado de Vitrúvio, publicada em 1787, da autoria de Ortiz y Sanz, da qual consta notável coleção de gravuras pertinentes ao texto.

\* \* \*

O arquiteto, professor doutor Augusto Carlos da Silva Telles, antigo Presidente do IPHAN, organizou uma bibliografia exaustiva sobre restauração e atividades correlatas. O autor deste trabalho foi apresentado com uma cópia mimeografada da bibliografia, infelizmente não publicada.

### **Correção**

O autor se penitencia do lapso de redação incorrido em artigo constante do tomo 121 da *Revista do Instituto do Ceará*, de 2007, página 55, linha 1. Ao mencionar a restauração do trono português, trocou o ano de 1640 pelo de 1580, este exatamente o de início da anexação. Certo da benevolência do leitor, solicita o obséquio da correção do engano.

### **SUMÁRIO**

Este artigo trata da preservação do patrimônio cultural brasileiro, com ênfase no patrimônio construído. Destaca passos históricos do processo de consolidação das atividades pertinentes, no exterior e no Brasil, anotando os respectivos instrumentos legais de amparo. Relaciona conceitos alusivos a preservação bem como técnicas de intervenção física nos monumentos.

### **ABSTRACT**

*This work intends to comment on the preservation of the Brazilian cultural heritage, especially of the built heritage. It emphasizes the historical development process of legal protection instruments creation in Brazil and in others countries, noting different forms of physical intervention in monuments.*