

Universidades Lusíada

Ribeiro, Luís Pedro de Freitas, 1984-

**Do tempo, da conservação à reconversão: um
olhar sobre o passado, o presente e o futuro**

<http://hdl.handle.net/11067/8686>

Metadados

Data de Publicação

2025

Resumo

Esta dissertação debruça-se sobre a prática da conservação e do restauro na vertente da Arquitectura, dissecando a dualidade destas abordagens universalmente reconhecidas que contribuíram e ainda contribuem para a formação da cultura moderna no entendimento do Património edificado. As linguagens utilizadas nesta prática têm evoluído continuamente para uma ou outra posição, perpetuamente antagónicas, convertendo-se num fervoroso debate ao longo dos tempos. Em simultâneo e sobretudo nas últimas d...

This dissertation examines the practice of conservation and restoration in architecture, dissecting the duality of these universally recognized approaches that have contributed, and continue to contribute, to the formation of modern culture in the understanding of built heritage. The languages used in this practice have continually evolved toward one or another, perpetually antagonistic position, becoming a fervent debate over time. At the same time, and especially in recent decades, driven by ...

Palavras Chave

Arquitectura - Conservação e restauro, Conventos - Reforma para outro uso - Espanha - Sampedor, Convento de Sant Francesc (Sampedor, Espanha), Sampedor (Espanha) - Edifícios, estruturas, etc.

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-30T01:43:58Z com
informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitetura

**Do tempo, da conservação à reconversão:
um olhar sobre o passado, o presente e o futuro**

Realizado por:
Luís Pedro de Freitas Ribeiro

Orientado por:
Professor Doutor Arquiteto Mário João Alves Chaves

Constituição do Júri:

Presidente:	Professora Doutora Arquiteta Helena Cristina Caeiro Botelho
Orientador:	Professor Doutor Arquiteto Mário João Alves Chaves
Arguente:	Professora Doutora Arquiteta Maria de Fátima Silva

Dissertação aprovada em: 19 de março de 2026



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

Do Tempo, da Conservação à Reconversão:
Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro

Luís Pedro de Freitas Ribeiro

Lisboa

Novembro 2025



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

**Do Tempo, da Conservação à Reconversão:
Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro**

Luís Pedro de Freitas Ribeiro

Lisboa

Novembro 2025

Luís Pedro de Freitas Ribeiro

Do Tempo, da Conservação à Reconversão: Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do grau
de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Professor Doutor Arqt. Mário João Alves
Chaves

Lisboa

Novembro 2025

FICHA TÉCNICA

Autor Luís Pedro de Freitas Ribeiro
Orientador Professor Doutor Arqt. Mário João Alves Chaves
Título Do Tempo, da Conservação à Reconversão: Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro
Local Lisboa
Ano 2025

CASA DO CONHECIMENTO DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

RIBEIRO, Luís Pedro de Freitas, 1984-

Do tempo, da conservação à reconversão : um olhar sobre o passado, o presente e o futuro / Luís Pedro de Freitas Ribeiro ; orientado por Mário João Alves Chaves. - Lisboa : [s.n.], 2025. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada.

I - CHAVES, Mário João Alves, 1965-

LCSH

1. Arquitetura - Conservação e restauro
2. Conventos - Reforma para outro uso - Espanha - Sampedor
3. Convento de Sant Francesc (Sampedor, Espanha)
4. Sampedor (Espanha) - Edifícios, estruturas, etc.
5. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
6. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architecture - Conservation and restoration
2. Convents - Remodeling for other use - Spain - Sampedor
3. Convento de Sant Francesc (Sampedor, Spain)
4. Sampedor (Spain) - Buildings, structures, etc.
5. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
6. Dissertations, academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA109.S7 R53 2025

AVISO LEGAL

O conteúdo desta dissertação reflete as perspectivas, o trabalho e as interpretações do autor no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto conceptuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela. Ao entregar esta dissertação, o autor declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. O autor declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

Do Tempo, da Conservação à Reconversão:

Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro

Reabilitar é,
preservar o passado,
viver no presente e
investir no futuro.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Arquitecto Mário Chaves, pelo incentivo incondicional e constante, mas também pelo rigor técnico, pela crítica construtiva e por todas as sugestões que enriqueceram este trabalho.

Dedicado aos meus Pais.

RESUMO

Do Tempo, da Conservação à Reconversão:

Um Olhar sobre o passado, o presente e o futuro

Luís Pedro de Freitas Ribeiro

Esta dissertação debruça-se sobre a prática da conservação e do restauro na vertente da Arquitectura, dissecando a dualidade destas abordagens universalmente reconhecidas que contribuíram e ainda contribuem para a formação da cultura moderna no entendimento do Património edificado. As linguagens utilizadas nesta prática têm evoluído continuamente para uma ou outra posição, perpetuamente antagónicas, convertendo-se num fervoroso debate ao longo dos tempos.

Em simultâneo e sobretudo nas últimas décadas, fruto de uma necessidade intrínseca de “criação” de espaço, a recuperação e reconversão de Património habitacional, industrial e até religioso desafetado da sua vocação funcional de origem, tem tido cada vez mais expressão, “criando” novos valores onde outrora existiria um objeto construído considerado desajustado, depreciado ou obsoleto. A reabilitação, como enunciado anteriormente, não só pressupõe uma recuperação cultural, como a prática em si, promoverá a reutilização de recursos cada vez mais escassos, convertendo-se numa atitude de gestão económica sustentável do ambiente construído, algo extremamente importante nos dias de hoje, e que terá, conforme temos conhecimento, um enorme impacto no futuro. Todavia depreende-se que nestas transformações, o conceito de simbiose entre o contexto histórico-cultural do passado e a necessidade funcional do presente serão o mote que trará sentido à intervenção, atribuindo-lhe um novo carácter, mas não se desvinculando da herança temporal da pré-existência.

Assim, pretende-se com esta dissertação entender os contextos e estratégias adotadas nesta forma de intervenção, procurando esclarecer a atitude implícita nestas novas dinâmicas de reapropriação do espaço e introdução de valores consentâneos para com a sua identificação com o tempo social e económico.

Palavras-chave: Conservação, Restauro, Reabilitação, Sustentabilidade

ABSTRACT

From Time, from Conservation to Reconversion:

A Look at the Past, the Present, and the Future

Luís Pedro de Freitas Ribeiro

This dissertation examines the practice of conservation and restoration in architecture, dissecting the duality of these universally recognized approaches that have contributed, and continue to contribute, to the formation of modern culture in the understanding of built heritage. The languages used in this practice have continually evolved toward one or another, perpetually antagonistic position, becoming a fervent debate over time.

At the same time, and especially in recent decades, driven by an intrinsic need to "create" space, the restoration and reconversion of residential, industrial, and even religious heritage, no longer used for its original purpose, has become increasingly prevalent, "creating" new values where a built object once considered inadequate, depreciated, or obsolete existed. Rehabilitation, as previously stated, not only presupposes cultural recovery, but the practice itself will promote the reuse of increasingly scarce resources, becoming an approach to sustainable economic management of the built environment—something extremely important today and, as we know, one that will have a huge impact in the future.

However, it can be inferred that in these transformations, the concept of symbiosis between the historical-cultural context of the past and the functional need of the present will be the motto that will bring meaning to the intervention, giving it a new character, but not separating it from the temporal heritage of pre-existence.

Thus, this dissertation aims to understand the contexts and strategies adopted in this form of intervention, seeking to clarify the implicit attitude in these new dynamics of reappropriation of space and introduction of values consistent with its identification with social and economic time.

Keywords: Conservation, Restoration, Rehabilitation, Sustainability

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Fórum de Roma, Itália	19
https://www.walksinsiderome.com/pt/blog/roman-forum-entrance/	
Ilustração 2: Anastilose na Acrópole de Atenas, Grécia	22
https://pt.wikipedia.org/wiki/Anastilose#cite_note-1	
Ilustração 3: Vista isométrica da catedral “ideal” de Notre Damme,, Viollet-le-Duc	27
https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Eugene-Emmanuel-Viollet-le-Duc/1119647/Vista-isom%C3%A9trica-da-catedral-ideal,-desenho-de-Eugene-Emmanuel-Viollet-le-Duc-%281814-1879%29-do-Dicion%C3%A1rio-de-Arquitectura-Francesa-do-S%C3%A9culo-XI-ao-S%C3%A9culo-XVI.html	
Ilustração 4: Abside do Duomo, Pisa, Itália	32
https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/John-Ruskin/208986/Abside-do-Duomo,-Pisa,-s%C3%A9c.-XIX-(l%C3%A1pis-e-wc-sobre-papel).html	
Ilustração 5: Arco do Tito, Roma, Itália	38
https://www.turismoroma.it/en/places/arch-titus	
Ilustração 6: A Igreja de Nossa Senhora, Dresden, Alemanha (esquerda), antes do bombardeamento, (centro) depois do bombardeamento, (direita) depois da reconstrução	44
https://observador.pt/especiais/dresden-bela-demais-para-ser-bombardeada/	
Ilustração 7: Igreja de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Paris, França	52
https://videenville.paris/galleries/la-tour-saint-jacques-et-les-enigmes-des-restaurations/	
Ilustração 8: Castelo San Michelle, Trentino, Itália	54
Revista Brasileira de Iniciação Científica (RBIC), Itapetininga, 2022	
Ilustração 9: Estátua equestre de Dominican-Nerva, Museu Arqueológico de Campi Phlegraei, Itália	58
https://www.cambridge.org/core/books/abs/civic-monuments-and-the-augustales-in-roman-italy/res-communis-augustalium-community-in-the-sacello-degli-augustali-at-misenum/E0A84F2A69CE175AF686100A51FBCFBA	
Ilustração 10: Imagem do projecto do novo piso retrátil para o Coliseu romano, Roma, Itália	61
https://blog.archtrends.com/coliseu-romano/	
Ilustração 11: Esquícios sobre o processo de reabilitação durante a intervenção do Convento de <i>Sant Francesc</i> , Barcelona, Espanha	74
(disponibilizada por David Closes)	

Ilustração 12: Fotos do interior do pátio do Convento de <i>Sant Francesc</i> , Barcelona, Espanha	76
https://www.monestirs.cat/monst/bages/cba31fran.htm	
Ilustração 13: Foto aérea da Igreja e ruínas do Convento de <i>Sant Francesc</i> , Barcelona, Espanha	77
https://www.totaldesign.it/lex-convento-francescano-trasformato-in-auditorium/	
Ilustração 14: Planta de Localização da Igreja e Convento de <i>Sant Francesc</i> , Barcelona, Espanha; sem escala	78
disponibilizada por David Closes	
Ilustração 15: À esquerda, fotografia da nave central pré-intervenção; à direita, fotografia de parte da nave lateral, pré-intervenção.	80
disponibilizada por David Closes	
Ilustração 16 : À esquerda, composição fotográfica do tecto da igreja, pré-intervenção; á direita, fotografia do teto da igreja, pós-reabilitação.	82
à esquerda; disponibilizada por David Closes	
à direita; https://wewastetime.wordpress.com/2012/10/22/convent-de-sant-francesc/	
Ilustração 17: Fotografia do alçado principal, pré-intervenção.	84
https://www.monestirs.cat/monst/bages/cba31fran.htm	
Ilustração 18: Fotografia do alçado principal, pós-reabilitação.	84
https://www.palaumusica.cat/es/proyecto-xarxa-coral-del-orfeo-catala_1160969	
Ilustração 19: Fotografia do alçado Sul, pré-intervenção.	85
https://www.monestirs.cat/monst/bages/cba31fran.htm	
Ilustração 20: Fotografia do alçado Sul, pós-reabilitação	85
https://www.monestirs.cat/monst/bages/cba31fran.htm	
Ilustração 21: Fotografia do interior do pátio, pós-reabilitação.	87
https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm	
Ilustração 22: Fotografia do alçado Norte, pós-reabilitação.....	88
https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm	
Ilustração 23: Fotografia do alçado principal, pós-reabilitação.	89
https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm	
Ilustração 24: Fotografia do interior na nave central da igreja, pós-reabilitação.	90
https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm	
Ilustração 25: De cima para baixo; Planta do Piso 0, Planta do Piso 1, Planta do Piso 2; sem escala	91
disponibilizada por David Closes	

Ilustração 26: Fotografia da escadaria principal, pormenor interior, pós-reabilitação. . 92
disponibilizada por David Closes

Ilustração 27: Fotografia na escadaria principal, pormenor exterior, pós-reabilitação . 93
<https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm>

Ilustração 28: Fotografia do alçado Nordeste, pós-reabilitação. 94
<https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm>

Ilustração 29: Fotografia interior das instalações sanitárias, pós-reabilitação. 95
<https://www.goood.cn/church-of-sant-francesc-convent-by-david-closes.htm>

Ilustração 30: Corte longitudinal do corpo principal; sem escala 96
disponibilizada por David Closes

Ilustração 31 : Vista do interior da nave lateral, para a nave central, pós-reabilitação. 98
<https://divisare.com/projects/202416-david-closes-jordi-surroca-auditorio-en-el-convento-de-sant-francesc>

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Conservar ; Restaurar ; Reabilitar	67
--	----

1. ÍNDICE

1. Introdução	16
1.1. Justificação da relevância e atualidade do tema escolhido	17
2. A origem da conservação e do restauro na arquitectura	18
2.1. A consciência da preservação	18
2.2. Do Renascimento ao Iluminismo	20
3. Três interpretações	24
3.1. O Restauro, segundo Viollet-le-Duc	25
3.2. A Conservação, segundo John Ruskin	30
3.3. A síntese, segundo Camillo Boito	34
3.3.1. O monumento da Antiguidade	37
3.3.2. Relativo a edifícios da Idade Média	39
3.3.3. Relativo a edifícios do Renascimento	40
4. A conservação, o restauro e a reutilização	43
4.1. Princípios e estratégias do Século XX	44
4.2. A economia circular, a sustentabilidade, a ecologia, a gestão de recursos	47
5. Três Abordagens distintas	49
5.1. Restauração idêntica	51
5.2. Conservação pura e absoluta	53
5.3. Restauração crítica e conservadora	56
6. História, autenticidade, identidade	60
6.1. Obra de arte e obra arquitectónica	60
6.2. História / Memória	62
6.3. Autenticidade / Integridade	63
6.4. Identidade / Tempo	64
7. Intervir no Património	65
7.1. Quando, como, porquê?	65
7.2. Conservação como preservação da integridade material	68
7.3. Restauro como permanência figurativa do estilo	69
7.4. Atualização como perpetuação da cultura	71
8. Caso de estudo: O convento de <i>Sant Francesc</i> , Barcelona	73
8.1. A atual cultura da preservação arquitectónica	73
8.2. Contexto Histórico	76
8.3. De igreja a centro cultural, adaptabilidade dos tempos; história vs estória	79
8.4. Considerações finais sobre o projecto de David Closes	97

9. Conclusão	99
9.1. Perpetuação ou desvinculação com o <i>Tempo</i> ?	99
10. Bibliografia	101

1. INTRODUÇÃO

O nascimento da cultura da conservação poderá ser visto como um produto de um mundo que rompe com a tradição, ou seja, com o seu passado. Esta rutura, fragiliza eventuais respostas consideradas absolutas, onde o observador, confrontado com a complexidade de intervir no Património construído, utilizará diferentes valores, que a sociedade e cultura no seu tempo, atribui ao *seu passado*.

Resumidamente, podemos recordar que desde o Renascimento, existia uma distinção entre a razão histórica e a razão estética e que esta pautava as intervenções sobre o Património. Note-se que, foi apenas no final do século XIX, que o restauro emergiu como uma disciplina por direito próprio, do qual apareceram dois pontos de vista de uma divisão marcante, uma divisão intervencionista que enaltece o valor estético, e por oposição, anti intervencionista, que promove o valor da antiguidade histórica (Choay, 2010). Esta dialética, preconizada por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin, contribuiu para o surgimento de duas abordagens distintas, uma restaurativa e outra conservadora. Esta distinção foi reinterpretada em meados do século XX por Boito sob a forma de uma dialética que engloba o problema de toda a restauração.

A teoria da conservação e do restauro assenta na particularidade da obra de arte, regida pela história ou pela estética, atitudes demonstradas nas intervenções restaurativas ou conservadoras, e assim, na dificuldade de estabelecer princípios claros em termos de conservação e restauro, não só de obras de arte, mas de tudo o que nos chega do passado (Boito, 2003).

Assim, os conceitos abordados nesta dissertação demonstrarão visões diferentes, por vezes contraditórias, na forma de compreender e interpretar o Património construído. Estas diferenças, em si aceitáveis, refletem as especificidades de cada tempo e cultura, e ainda hoje se perpetuam neste contexto de globalização.

Esta observação será a premissa deste trabalho, tentando compreender as abordagens atuais sobre o Património construído. No entanto, é preciso esclarecer que a questão fundamental desta dissertação, conservar ou restaurar, revelou-se como uma dúvida que tentaremos explicar como um facto.

1.1. JUSTIFICAÇÃO DA RELEVÂNCIA E ATUALIDADE DO TEMA ESCOLHIDO

A base desta investigação engloba a cultura da conservação e do restauro, pretendendo contribuir para o debate no sentido de reunir e discutir sobre as atuais abordagens da atuação sobre o Património construído.

Este é para mim um tema importante, não só por ter estudado Arquitectura, mas também pelo prazer que sinto em observar a cidade, os seus diferentes tempos, e de ter escolhido trabalhar na área da reabilitação, que me leva a aprofundar conhecimento e tentar observar formas de intervenção contemporâneas, e como estas acontecem sem que os edifícios percam, ou não, o seu propósito e a sua autenticidade. Esta questão, embora surja sempre que estamos perante uma obra do passado, manifestou-se em particular quando me deparei com uma obra de requalificação da igreja e convento de *Sant Francesc*, em Santpedor, na província de Barcelona. Após uma breve pesquisa, percebi que este edifício fora recuperado entre 2003 e 2011, com projecto de autoria do Arquitecto David Closes.¹

Ao observar o edifício, a pergunta foi automática, mas sem resposta óbvia, no que diz respeito às decisões tomadas na intervenção. Se conseguia observar um, dois, ou até mais *tempos* refletidos naquela construção, porque é que sentia naquele momento uma só sensação de espaço, de pertença, de absoluto? Que valores foram retirados, que momentos foram escolhidos para serem preservados, que soluções foram adotadas para que esta construção, tivesse, mais uma vez, um lugar no nosso tempo?

Numa primeira análise, uma comparação da obra sob a perspetiva de pesar a polaridade das instâncias históricas e estéticas (Cesare, 2006). À primeira vista, era difícil definir uma predominância em admitir que o valor histórico foi mais importante do que o valor estético, daí a questão desta investigação, o que é que fundamentalmente orienta as nossas intervenções? A partir daí, um passeio pelo debate histórico, tentando esclarecer as noções de conservação e restauro, mas sobretudo um momento de reflexão para repensar a própria natureza da obra arquitectónica, cujo reconhecimento não é atribuído tanto a instâncias históricas e estéticas, mas talvez, ao carácter memorial e identitário das obras e às suas relações indissociáveis com o tempo.

¹ **David Closes i Núñez** (1967-) Catalão, formou-se em arquitectura pela Escola de Arquitectura de Barcelona. Trabalhou principalmente em projectos de escala urbana, projectos de espaços públicos e propostas territoriais e paisagísticas para diversas instituições públicas.

2. A ORIGEM DA CONSERVAÇÃO E DO RESTAURO NA ARQUITECTURA

2.1. A CONSCIÊNCIA DA PRESERVAÇÃO

A essência desta questão remete-nos a um primeiro paradigma, da dialética entre o passado e o presente, essencial à concepção do tempo, e a uma consciência histórica que se expressa de forma diferente, ao longo dos tempos (Goff, 2000). Esta consciência do tempo raramente é neutra, pois dependerá da preferência de uma sociedade em abordar ou não, o seu respetivo passado.

Assim, o paradigma passado/presente remete-nos ao problema da consciência do tempo, que contribuiu para as nossas atitudes em relação ao Património, mas também às condições históricas em que se basearam as premissas da conservação e do restauro do Património construído.

O entendimento sobre esta matéria foi assim, da Antiguidade ao Renascimento, porque as sociedades da época concebiam o tempo entre, um antes próximo e um depois, muito próximo (Choay, 2010).

Ainda, segundo Choay² (2010), a conservação ou restauro, era apenas uma reutilização, pois existia uma grande indiferença em relação aos edifícios que haviam perdido o seu significado e a sua utilidade, dizendo que *“os grandes edifícios da Antiguidade eram desmantelados como pedreiras, ou recuperados e desfigurados, por diversas razões sobretudo económicas, com exceção de alguns edifícios reconhecidos como de importância religiosa. O interesse utilitário era, contudo, o principal obstáculo à demolição”* p.37.

E continua dizendo: *“Naquela época, tratava-se de manutenção, conservação e reparo. Os edifícios eram mantidos e reparados por razões utilitárias e, quando necessitavam de grandes alterações, estas eram realizadas de acordo com o gosto da época”* p.37.

² **Françoise Choay** (1925-2025) Foi uma historiadora francesa, e dedicou-se, entre outros assuntos, à historiografia das formas urbanas e arquitectónicas, destacando-se como professora de urbanismo, arte e arquitectura na *Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis*.

O historiador Jacques Goff³ (2000), recorda que Santo Agostinho (Aurélio Agostinho, 354/430 d.C.) foi o primeiro a exprimir a sua visão do tempo, como *distensio animi*, dizendo que vivemos apenas no presente, mas que este presente tem várias dimensões: "*o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras*" (Choay, 2010, p. 37). Tal conceção de tempo, onde não havia uma distância histórica real entre o passado e o presente, teve como consequência a desconsideração da preservação de objetos do passado.



Ilustração 1: Fórum de Roma, Itália

Poder-se-á então afirmar que, antes do Renascimento, a preocupação com a conservação ou restauro de edifícios, quando acontecia, era apenas vicissitude de uma necessidade de reabitar espaços devolutos e disponíveis, não se atribuindo um valor intrínseco ao objeto em si, nem as suas qualidades históricas ou estéticas, pois, em muitos casos, este Património foi perdido para o tempo.

³ **Jacques Le Goff** (1924-2014) Foi um historiador francês especialista em Idade Média. Autor de dezenas de livros e trabalhos, era membro da Escola dos Annales, pertencente a uma terceira geração de historiadores, especializou-se em antropologia histórica do ocidente medieval.

2.2. DO RENASCIMENTO AO ILUMINISMO

Uma nova consciência histórica emerge, juntamente com uma nova concepção do tempo, no Renascimento, onde o presente fora separado do passado, permitindo uma nova perspectiva sobre esses mesmos objetos. Este distanciamento proporciona então uma nova consciência, que não deverá ser atribuída apenas ao significado em si das obras do passado, mas à relação com o mundo, e acontece, sobretudo de uma transformação geral do pensamento ocidental (Gadamer, 1997).

É, de facto, do sentimento de rutura com o passado que nasce a consciência da modernidade e, para esclarecer as origens de tal rutura, devemos remontar ao Renascimento, aprisionado entre duas tendências contraditórias, entre um retorno à Antiguidade e o progresso no seu tempo (Goff, 2000).

Segundo Jokilehto⁴ (1999), poderemos considerar que, o primeiro passo nessa nova consciência moderna na Europa foi o Humanismo, reconhecendo a Antiguidade como uma era passada, mas potencialmente em si, um modelo ideal. Esse reconhecimento contribuiu para uma nova relação com o mundo, que teria nascido da objetivação da distância e do tempo.

A valorização da Antiguidade greco-romana durante o Renascimento como o modelo a ser imitado pelos humanistas será, portanto, o momento decisivo para uma consciência das obras do passado num presente, ou seja, um distanciamento histórico e, portanto, um pensamento oposto à prática até aquela data (Choay, 2010).

Choay (2010) apelida esta primeira fase de desenvolvimento de fase antiquizante, porque, *"o interesse pelos vestígios do passado enquanto tais, se concentra então apenas nos edifícios e obras de arte da Antiguidade, com exclusão de qualquer outra época."* p.45. Edifícios antigos adquiriram, assim, um novo valor, testemunhando a realidade de um passado que já passou. O *Quattrocento* (1420-1430), constituiu então, um período de grande revolução humanista, no conhecimento e nas mentalidades da época. Apesar do debate que desenvolveu uma paixão pelo conhecimento e um amor pela arte, os edifícios antigos eram percebidos apenas como testemunhos da história.

⁴ **Jukka Jokilehto** (1938-2023) Foi um arquitecto e urbanista finlandês. Licenciado pela Universidade Politécnica de Helsínquia em 1966, ingressou no ICCROM em 1972 como professor e coordenador do programa de conservação arquitectónica e urbana.

Este debate, levou à conscientização não só do valor histórico, mas artístico dos edifícios antigos, embora isso não se tenha traduzido numa conservação sistemática dos mesmos. Essa distinção de valor constituiria, à data, à forma nativa do monumento histórico.

Serão necessários mais de dois séculos para chegar à fase de consagração que, segundo Choay (2010), institucionalizará a conservação, estabelecendo uma jurisdição de proteção e tornando a restauração uma disciplina por direito próprio. Sobre este assunto, escreve:

O mesmo acontece com os objetos ou monumentos da Antiguidade: qualquer que seja o valor do saber dos que deles dispõem e o valor que lhes é atribuído, são diretamente assimilados e introduzidos no circuito das práticas cristãs, sem que tenha sido imposto em torno deles o distanciamento simbólico e as proibições que uma historização teria imposto. A alteridade de outra cultura não era assumível. [...] Móveis ou imóveis, as criações da Antiguidade não representam assim o papel de monumentos históricos. A sua preservação é, com efeito, uma reutilização. p.41.

Para encontrar as premissas conceptuais da conservação e restauro, é fundamental explicar a consciência das ruturas com o passado que levaram ao que chamamos de modernismo ou modernidade. O Renascimento, foi uma grande era de alteração de mentalidade, devido à sua relação ambígua com a Antiguidade, que era em si um modelo dos tempos passados, e em simultâneo, inspiradora.

Compreender este antagonismo é crucial, pois reflete as atitudes de indivíduos, sociedades e épocas em relação ao seu passado. O antagonismo é ambíguo porque foi no antigo que o Renascimento se baseou para criar a modernidade do século XVI.

Consequentemente, entre o final do século XVII e início do século XVIII, eclodiu a mais famosa disputa entre antigos e modernos, que durou praticamente todo o Século das Luzes, culminando no Romantismo e no facto de que os homens do Iluminismo substituiriam a ideia de um tempo cíclico, pela ideia de um progresso linear, que privilegiaria incondicionalmente o agora tempo moderno (Goff, 2000).

Foi somente no século XVIII, diante desta ideia de progresso, onde antigo passou a ser sinônimo de ultrapassado, e moderno de progressista, que a controvérsia em torno da oposição antigo/moderno manifestou uma tendência à reversão da valorização do passado (Goff, 2000). O Século das Luzes (1715-1789), foi fundamental nos conceitos de arte, história e Patrimônio, que fundamentam o movimento moderno de conservação.

Este século teria sido marcado pelo desenvolvimento de novos conceitos de história, por novas ideias de historiadores, arquitectos, filósofos, pintores, escultores...todas essas pessoas que contribuíram para a análise e valorização de obras antigas.

(Goff, 2000).

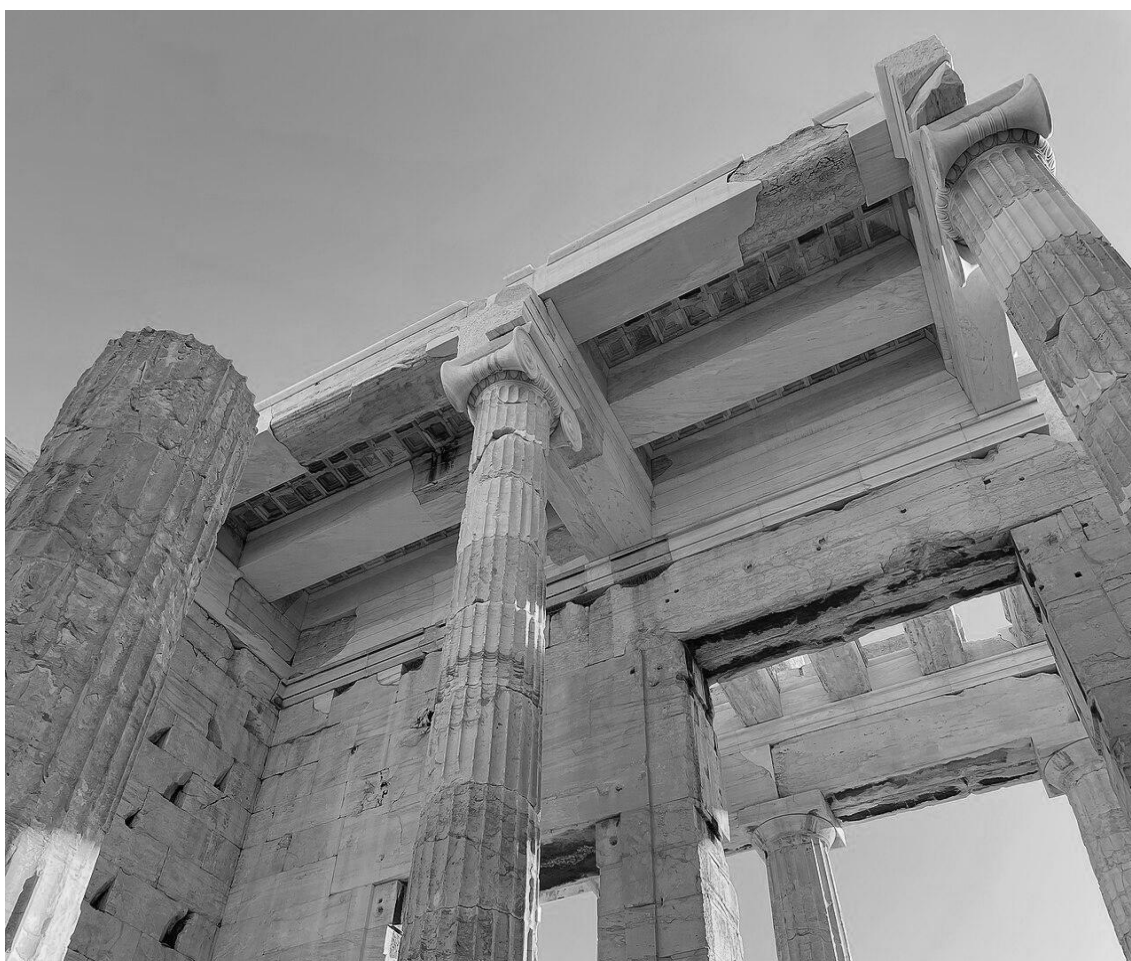


Ilustração 2: Anastilose⁵ na Acrópole de Atenas, Grécia

⁵ **Anastilose** “é uma técnica de restauro que consiste em identificar elementos que originalmente faziam parte de um monumento ou construção e buscar remontar, parcial ou integralmente, este monumento, através da recolocação destas peças em seus locais originais e da adição de elementos alheios à construção original, mas que ajudem na fixação ou composição da parte restaurada. Semelhante em vários pontos ao trabalho de memória, onde se reúne vestígios e imaginação para a recomposição de uma lembrança que pareça mais o fiel possível em relação ao original, a anastilose é capaz de reordenar elementos que foram dispersos, atribuindo-lhes um sentido original dentro do todo.” (Costa, 2018, p. 22)

No entanto, até ao fim do Iluminismo, o estudo das antiguidades evoluiu, segundo (Choay, 2010), como uma abordagem comparável à das ciências naturais, que aspiravam à mesma descrição, controlável e, portanto, confiável. A história da arte adotará assim, métodos historiográficos que não exigiriam o apelo à sensibilidade artística (Jokilehto, 1999).

Dos dois valores, histórico e artístico, que os humanistas haviam descoberto nas antiguidades, a maioria reteve apenas o primeiro e negligenciou o segundo. Foi somente na segunda metade do século XIX, onde a visão se tornou mais abrangente, que a expressão monumento histórico passou a ser usada na prática corrente.

O significado original de monumento vem do latim, *monumentum*, derivado de *monere* (advertir, recordar), que evoca a memória. No entanto, naquela época, o interesse por esses monumentos concentrava-se mais no valor nacional atribuído à obra, do que no verdadeiro conhecimento histórico ou artístico da mesma (Choay, 2010).

Se o Século das Luzes foi fundamental, a Revolução Francesa e a criação do Estado-nação foram um acontecimento crucial e decisivo na consciência moderna das obras do passado, dando mais atenção aos diferentes tipos de Património, destacando-se a ênfase na proteção da propriedade nacional. Paradoxalmente, o período que se seguiu à Revolução Francesa consagrou o gosto pela Antiguidade e pela Idade Média, ao contrário do que sucedeu até então (Choay, 2010).

Diante das ambições do moderno, surge uma atitude romântica, e deliberadamente voltada para o passado. O conflito manifesta-se assim, sob a forma de uma revolta romântica contra o Iluminismo (Choay, 2010).

Consequentemente, é neste clima cultural e conflituoso da segunda metade deste século, onde se situa o campo de tensão entre o racionalismo do Iluminismo e o sentimento romântico, que se formam as condições fundamentais para o surgimento de uma atitude vincada em relação aos monumentos do passado (Jokilehto, 1999).

Em suma, essa consciência histórica, nascida entre o idealismo do Iluminismo, que valorizava o progresso, e do Romantismo, que valorizava objetos do passado, tinha todas as condições para um conflito real, tanto na forma de reconhecer quanto de intervir, sobre as obras do passado.

3. TRÊS INTERPRETAÇÕES

O capítulo anterior foi dedicado a tentar explicar um retrato das condições históricas que influenciaram as atitudes em relação à arquitectura do passado até ao século XIX.

Iremos então agora, aprofundar o pensamento dos principais autores da segunda metade deste mesmo século, que contribuíram para os fundamentos modernos da conservação e restauro, como os conhecemos hoje. Esta releitura dos principais textos de Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁶, John Ruskin⁷ e Camillo Boito⁸ visa explicar as suas ideias e convicções, com o seu respetivo distanciamento histórico, a fim de compreendê-las de uma nova forma e integrá-las nos dias de hoje.

O primeiro texto de Viollet-le-Duc, tenta determinar um significado para a ação de restauro do existente. Embora a sua própria definição da palavra permaneça insuficiente, o texto é essencial para a compreensão de uma disciplina nova e moderna, abordada de uma perspectiva analítica e positivista.

O segundo texto tenta revisitar o pensamento de Ruskin, demonstrando os vínculos entre o carácter pitoresco e sublime que ele atribui principalmente à arquitectura gótica, e cuja perda desse carácter através de uma eventual restauração leva à sua convicção de não restauração.

O terceiro texto, de Boito, apresenta dois personagens que representam simbolicamente as posições restauradora e conservadora. Ao tentar encontrar a verdade por meio do diálogo, critica as duas opções, que considera simultaneamente verdadeiras e falsas.

De facto, essas três posições são, em suma, representativas da evolução do pensamento na segunda metade do século XIX, refletindo assim uma lógica evolutiva do pensamento em três etapas interligadas entre si.

⁶ **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-1879) foi um arquitecto francês ligado à arquitectura do século XIX e um dos primeiros teóricos da preservação do Património histórico.

⁷ **John Ruskin** (1819-1900) foi um importante crítico de arte, desenhista e aquarelista britânico. Os ensaios de Ruskin sobre arte e arquitectura foram extremamente influentes na era Vitoriana, repercutindo até hoje.

⁸ **Camillo Boito** (1836-1914) foi um arquitecto, escritor e historiador italiano, voltado à crítica de arte e teoria do restauro.

3.1. O RESTAURO, SEGUNDO VIOLLET-LE-DUC

Nascido numa família burguesa, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc especializou-se em arquitectura, devido à sua paixão pelas artes, mas também através das suas viagens por França e Itália. Ficou conhecido pelas suas restaurações arquitectónicas, e por ter sido também um grande teórico da arte e do restauro. Viollet-le-Duc descreveu exaustivamente as suas teorias sobre o restauro em *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*, publicado em 1854.

Viollet-le-Duc, vanguardista em pensamento na sua época, terá sido o primeiro a formular e publicar uma definição de Restauro, dizendo, *“Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou reconstruí-lo; é restaurá-lo a um estado completo que talvez nunca tivesse existido em um determinado momento”* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 14).

Com esta definição, denuncia honestamente o aspeto hipotético da questão. Na tentativa de compreender verdadeiramente o seu significado, ele situa assim a restauração na história da arquitectura como disciplina, dizendo: *“Foi somente no segundo quarto do nosso século que alguém começou a reivindicar a restauração de edifícios de outra época... e, de facto, nenhuma civilização, nenhum povo, em tempos passados, pretendeu realizar restaurações como as entendemos hoje”* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 14).

Antes desse período, as restaurações não eram ponderadas, mas sim realizadas de acordo com os gostos da época. Foi somente em meados do século XIX, fruto de uma circunstância particular com o surgimento de uma nova consciência histórica diante dos bens do passado, conforme explicado anteriormente, que Viollet-le-Duc afirma: *“Nosso tempo, e somente nosso tempo, desde o início dos séculos históricos”*, considerando assim que se adotou uma atitude incomum em relação ao passado.

Ele tentou analisá-lo, compará-lo, classificá-lo e construir sua verdadeira história (Viollet-le-Duc, 1967, p. 15). O método analítico, representa então uma transformação radical da relação do homem civilizado com os objetos do passado, legados em herança.

De facto, contrariamente à crença popular de que o único objetivo de Viollet-le-Duc era devolver as obras arquitectónicas ao seu estado original, e para o qual o termo "restaurar" ainda hoje conserva esse significado pejorativo, ele propõe que, em princípio:

Cada edifício ou cada parte de um edifício deve ser restaurado em seu próprio estilo, não apenas na aparência, mas também na estrutura. São poucos os edifícios que, especialmente durante a Idade Média, foram construídos em uma única fase ou, se o foram, que não sofreram modificações notáveis, seja por acréscimos, transformações ou alterações parciais. p.22-23.

Le-Duc está ciente de que os edifícios raramente são construídos numa única fase e que frequentemente estavam sujeitos a diversas transformações. Quanto ao direito de manter ou remover acréscimos, ele levanta a seguinte questão: *"Se se trata de restaurar tanto as partes originais quanto as modificadas, estas últimas devem ser ignoradas e a unidade de estilo perturbada restaurada, ou o todo deve ser reproduzido exatamente com as modificações posteriores?"* p.31

Não encontra uma resposta absoluta para essa questão, pois ambos os lados podem apresentar perigo. Pelo contrário, escreveu sobre a necessidade de agir sobre circunstâncias particulares que só podem ser abordadas pela crítica de pessoas com as qualidades de construtores e que deveriam conhecer os métodos de construção aceites nos diferentes períodos da arte e das diversas escolas existentes até à data.

De facto, segundo ele, os edifícios não têm o mesmo valor que documentos históricos, mas são uma fonte de conhecimento. Vê, portanto, na técnica de construção uma resposta à restauração, que deve ser analisada caso a caso por meio de julgamento crítico, pois, todos os métodos de construção têm um valor relativo e não são todos igualmente bons (Viollet-le-Duc, 1967).

Nesta lógica, consequentemente por vezes será preferível manter as modificações feitas numa construção original, quando isso trouxer melhorias ao sistema construtivo. Em outros casos, as modificações feitas em um estilo do gosto da época, que ameaçam a ruína e que não trazem nenhuma vantagem à construção, poderiam ou deveriam ser substituídas para restaurar a unidade estilística do edifício.

Sem princípios absolutos, segundo ele, porque estes poderiam levar ao absurdo e, contrário ao método tradicional, "que consistia, em qualquer reparo ou restauração de um edifício, em adotar as formas aceitas na época", ele propõe proceder "segundo um princípio oposto, que consiste em restaurar cada edifício em seu próprio estilo" (Viollet-le-Duc, 1967, p. 31).

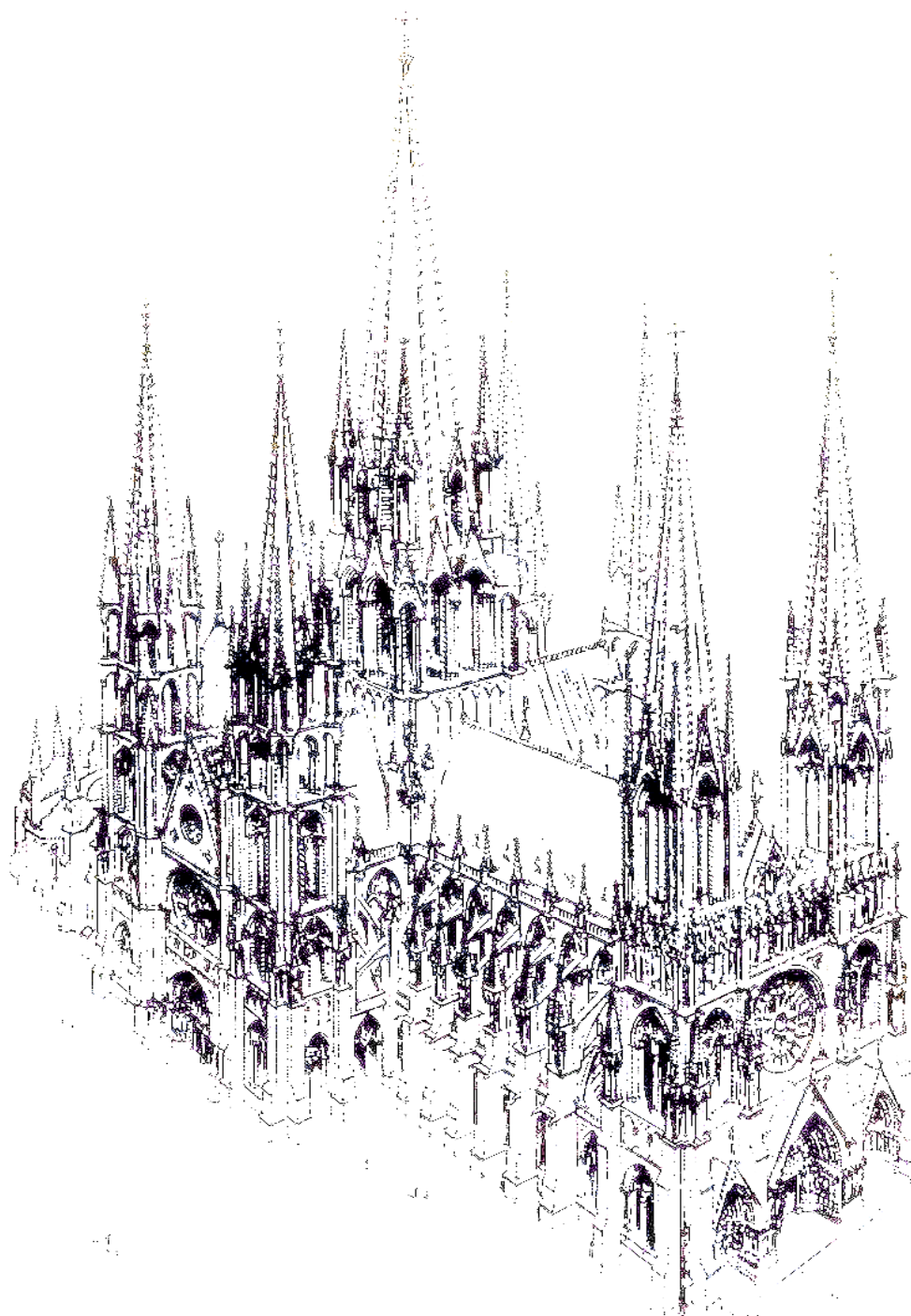


Ilustração 3: Vista isométrica da catedral "ideal" de Notre Damme,, Viollet-le-Duc

Em relação à utilização de edifícios, o arquitecto responsável por uma restauração deve ser dotado de um espírito crítico que não se limite a factos puramente materiais. De facto, sobre a questão da reutilização de um edifício, é muito apologista de novos programas, escrevendo: *"Não podemos negligenciar este aspeto da utilidade para nos limitarmos inteiramente ao papel de restaurador de arranjos antigos e fora de uso"* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 32).

Também será favorável ao uso de novos materiais, escrevendo: *"Tendo de refazer o telhado de um edifício, o arquitecto rejeita a construção em ferro, porque os mestres da Idade Média não faziam armações de ferro. É um erro, em nossa opinião, pois assim evitaria as terríveis chances de incêndio que tantas vezes foram fatais para monumentos antigos"* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 32). Ele foi, portanto, favorável ao uso de processos e materiais modernos.

Em suma, Viollet-le-Duc abordou o seu trabalho como restaurador de forma científica e até mesmo com rigor arqueológico, escrevendo que:

Concluir uma construção parcialmente em ruínas; antes de começar, é preciso vasculhar tudo, examinar tudo, reunir os menores fragmentos, tendo o cuidado de anotar o ponto onde foram descobertos, e só começar a trabalhar quando todos esses destroços tiverem logicamente encontrado seu destino e seu lugar, como as peças de um jogo de paciência. [...] esta é uma garantia que ele dá tanto da sinceridade quanto da exatidão de sua pesquisa. (pp. 33-34)

Mais do que a conservação dos materiais, ele interessava-se pelas técnicas de construção tradicionais, onde, acima de tudo, o antigo é para ele o lugar de um novo projecto. Ele será inovador, quando utilizou novas técnicas de construção, incluindo o ferro fundido, que aumentará os vãos limitados pelas técnicas tradicionais.

Em suma, a contribuição de Viollet-le-Duc para o conhecimento das construções antigas foi excecional. Ele é o pai do restauro, bem como de uma disciplina voltada para a formação de arquitectos patrimoniais. A sua influência foi e é omnipresente, sendo que ainda hoje se tenta restaurar de forma idêntica, e às vezes, a ponto de se querer restituir o monumento ao seu estado original.

A sua abordagem analítica e histórica de vanguarda, herdeira do Iluminismo, une questões específicas da conservação do Património construído nos dias de hoje, como utilidade, mudança de uso, conforto e atualização. Ele é o pai de uma nova disciplina que concentrará o seu interesse também nos aspetos construtivos.

No entanto, parte das críticas, algumas ainda atuais, dizem respeito à sua definição de restauração. Ele não parece ter sido capaz de defini-la. O verbo "restaurar" que usa, não significa restaurar, pois no mesmo texto ele se contradiz ao escrever: *"a prova é que o latim não possui uma palavra que corresponda à nossa palavra restauração, segundo o sentido que lhe damos hoje. Instaurare, reficere, renovare não significam restaurar, mas restabelecer, fazer de novo"* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 14).

Contudo, as críticas não se limitam à terminologia, pois não podemos recriar as condições históricas em que as obras do passado foram produzidas. Traz à tona a consciência histórica específica do seu século. Isto é o que ele diz sobre a restauração quando escreve que *"em tais circunstâncias, o melhor é colocar-se no lugar do arquitecto primitivo e imaginar o que ele faria se, retornando ao mundo, lhe impuséssemos os mesmos programas que nos impusemos. [...] que devemos proceder como eles próprios fizeram"* (Viollet-le-Duc, 1967, p. 31).

Para (Gadamer, 1997), como qualquer restauração, o restabelecimento das condições originais é uma tentativa que a historicidade do nosso ser condena ao fracasso. Ele escreve:

Mesmo quando épocas orientadas para o conhecimento histórico se esforçam por restaurar um monumento ao seu estado antigo, não podem pretender virar a roda da história na direção oposta; apenas lhes é pedido que realizem uma nova e melhor mediação entre o passado e o presente. Mesmo quem restaura monumentos, ou é responsável pela sua manutenção, continua a ser um artista do seu tempo. p. 35

Finalmente, apesar do método analítico e positivista em que Viollet-le-Duc baseou a sua obra, o seu projecto permanece idealista. Como Ruskin entendeu, a restauração estilística proposta por Viollet-le-Duc não leva nem à redescoberta nem à restauração da obra passada, mas à criação de uma obra nova e moderna.

3.2. A CONSERVAÇÃO, SEGUNDO JOHN RUSKIN

John Ruskin foi um escritor, poeta, pintor e crítico de arte britânico. Nasceu em Londres e estudou na Universidade de Oxford. Filho de um industrial, a sua fortuna permitiu visitar inúmeros museus, estudar pintura e viajar extensivamente, principalmente pela Inglaterra, França e Itália.

Ele foi considerado o fundador do movimento *Arts & Crafts*, como mentor de William Morris, que se tornaria o líder desse movimento. Em termos de Património, John Ruskin opôs-se fervorosamente às ideias de Viollet-le-Duc já em 1849, para quem a arquitectura deveria formar um todo homogéneo (unidade estilística), em detrimento da história e da integridade do monumento. Ruskin defendia a não restauração, junto da Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos. Por meio dos seus escritos, apresentações e o seu compromisso contra a restauração estilística, Ruskin seria reconhecido no século XX como o pai da conservação, do movimento conservacionista.

Na sua obra, *The Seven Lamps of Architecture*, publicado em 1849, definiu a arquitectura como um ser humano que deve ser preservado, mas que deve ser deixado morrer e assim, surge uma nova visão em relação à restauração do Património construído. Nesta obra, analisa o monumento histórico não apenas do ponto de vista da conservação, mas busca em si, as qualidades inerentes ao monumento que a nova arquitectura deve adotar.

Em primeiro lugar, a arquitectura não é para ele uma simples construção utilitária, mas uma arte em que a essência da arquitectura é comover a alma humana e não oferecer um simples serviço ao corpo (Ruskin, *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, 1996). Ele aborda as noções de pitoresco e sublime, que podem ser interpretadas como a sua concepção de estética. Estas noções são essenciais para a compreensão do pensamento e o desenvolvimento da sua posição conservadora, para quem a beleza se encontra na impressão da idade, pois há na pátina dos séculos uma beleza real que era caracterizada na época pela noção de pitoresco... O sublime sendo o pitoresco por oposição ao belo, onde o elemento sublime prevalece sobre o belo⁹.

⁹ Ruskin indicia o carácter essencial da arquitectura, onde a maior glória de um edifício reside na sua idade. Ele escreve: "*É somente quando um edifício assume esse carácter de idade, de pátina, que sua existência ganha vida*". *The Seven Lamps of Architecture*, Dover Publications Inc., Estados Unidos, 2000. p. 197-198

Haveria, na arte, duas escolas de pensamento, uma de pureza e outra de pitoresco, que são de alguma forma opostas. Mas ele toma o cuidado de não separar a arquitectura clássica da arquitectura gótica de forma tão sistemática, pois para si o gótico será o expoente máximo da arquitectura, escrevendo que é possível encontrar fragmentos de uma execução pitoresca entre os gregos e fragmentos de uma execução pura no gótico (Ruskin, 2000)

Por fim, estas noções permitem-nos compreender a sua posição conservadora, pois o sublime, seja parasitário ou accidental, *"é frequentemente incompatível com a preservação do carácter original"*. É, finalmente, na decadência da arquitectura que encontramos o pitoresco que *"assimila a arquitectura às obras da natureza e lhe confere aquela cor e aquelas formas pelas quais os olhos do homem são universalmente apaixonados"* (Ruskin, 2000, p. 198). Acrescenta ainda:

É na medida em que isso se realiza, que as características reais da arquitectura desaparecem, que ela se torna pitoresca [...] o pitoresco, ou esse sublime estranho à arquitectura, terá em si uma função mais nobre do que a de qualquer outro objeto: ele se tornará, de facto, o intérprete da idade, daquele atributo que é, como dissemos, a mais bela reivindicação da construção à fama. (p. 203)

Finalmente, o sentimento estético em Ruskin é reconhecido no sublime de forma muito forte na ruína, mas também em tudo o que é pitoresco, o que não pode ser dissociado do Romantismo, caracterizado no Reino Unido por um retorno à Idade Média.

A sua noção de pitoresco e sublime seria essencial para a compreensão do aforismo sobre restauração, ou melhor, sobre não restauração, cuja definição, em forma negativa, pode ser resumida da seguinte forma: *"O que supostamente se chama restauração é apenas a pior forma de destruição. Restauração significa, portanto, a destruição mais completa que um edifício pode sofrer e é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar o que nunca foi grande ou belo na arquitectura"* (p. 203).

Ele explica, apoiando-se nas características puras e essenciais derivadas do pitoresco e desse sublime estranho à arquitectura que *"constitui a vida do todo, essa alma que só os braços e os olhos do artesão podem dar, jamais poderá ser reconstituída. Outra Era pode-lhe dar outra alma, mas então será um novo edifício. [...] quanto a uma imitação pura e absoluta, é materialmente impossível"* (pp. 204-205).

A restauração, para Ruskin, é, portanto, uma mentira:

Você pode fazer uma cópia de um edifício [...], mas o antigo edifício está destruído. [...]. A restauração pode se tornar uma necessidade! Encare a necessidade e aceite todas as suas obrigações. A destruição é necessária. Aceite-a, destrua o edifício [...]: mas faça-o honestamente, não os substitua por uma mentira. p.206.



Ilustração 4: Abside do Duomo, Pisa, Itália

A sua crítica à restauração é virulenta, defendendo assim a prevenção. Pois a restauração seria para ele um princípio dos tempos modernos com um objetivo económico que ele atribui à França, que consistia primeiro em negligenciar os edifícios, e depois em restaurá-los. A obra de Ruskin seria representativa da dialética entre memória e esquecimento, que pode ser interpretada como um processo de resistência natural de indivíduos ou grupos à rápida mudança de uma sociedade.

Denota indiretamente, por meio das ansiedades e dos descontentamentos do presente, o contexto social particular da Inglaterra em meados do século XIX, onde certos círculos de intelectuais e populistas rejeitavam a transformação do trabalho e da vida social por meio da industrialização. (Ruskin, Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings, 1996). Esse sentimento de beleza se expressa nas artes pelo pitoresco, cuja essência reconhece, a sua expressão ou sua emanção divina, onde o tempo que é divino, intervém nas obras nas quais o sublime se caracteriza ou se cristaliza. Então, se se trata apenas de obras de natureza pitoresca, onde emerge o sentimento do sublime?

Quanto à questão de se devemos deixar os monumentos morrerem? Ele nunca disse que não deveríamos intervir, mas sim preservar o que denota um carácter sublime. Contudo, não tendo interesse construtivo, nem formação na área, não explorou em profundidade o que entendia por manutenção, tema recorrente no campo da conservação atual.

De facto, as mudanças radicais na sociedade inglesa teriam obliterado a consciência histórica da sua época, entre o passado e o futuro. Portanto, em tal contexto, é melhor não intervir. Mas a razão de ser do seu fanatismo contra a restauração era preservar a memória e as lembranças dos homens contra o esquecimento, onde os edifícios góticos abandonados por quatro ou cinco séculos seriam os testemunhos mais representativos de um período que ele enalteceu (Ruskin, 2000).

Diante da questão ainda viva de se temos o direito de intervir nas obras do passado, uma coisa é certa: *"nenhuma substituição desonrosa e falsa deve privá-la dos deveres fúnebres da lembrança"* (Ruskin, 2000, p. 206).

Essa conscientização contra substituições falsas e miméticas será o ponto de partida da teoria moderna de Camillo Boito, bem como de uma verdadeira cultura de conservação.

3.3. A SÍNTESE, SEGUNDO CAMILLO BOITO

Camillo Boito, escritor, historiador e arquitecto italiano, estudou em Itália, na Alemanha e na Polónia. No texto, *Conservar ou Restaurar: os dilemas do Património*, de 1893, Boito apresenta dois personagens, representando simbolicamente as posições restaurativa e conservadora, de Eugène Viollet-le-Duc e John Ruskin, que ele coloca em diálogo, ao ponto de propor uma espécie de reconciliação entre os diferentes pontos de vista.

Boito começa com uma crítica à restauração com esta citação chinesa: *“É vergonhoso enganar os contemporâneos, mas é ainda mais vergonhoso enganar a posteridade”* (Choay, 2010, p. 23).

Esta citação, que visa a sinceridade e honestidade aplicada ao campo do restauro arquitectónico, será o fundamento da teoria na qual baseará a sua principal contribuição, a distinção de adições. Sobre este assunto, escreveu que *“preferia mesmo um mau restauro a um restauro bem-sucedido, porque permite distinguir a parte antiga da parte moderna”* (Choay, 2010, pp. 24-25). Chegará, inclusive, ao ponto de tratar a excelência de um restaurador como um mentiroso, um vigarista, um falsificador.

Consequentemente, é contra a tentativa de Viollet-le-Duc de se colocar no lugar do arquitecto primitivo, ele escreve: *“Ao identificar-se com o espírito do arquitecto antigo, o arquitecto moderno violenta-o e adapta-o à configuração do seu próprio cérebro, de modo que a obra cujos resultados não são antigos nem modernos”* (Boito, 2003, p. 14).

Quanto às críticas à abordagem conservadora de Ruskin, ele chegou ao ponto de descrever sua teoria do pitoresco como simples, citando em *The Seven Lamps of Architecture*:

Não tenhamos ilusões; é impossível, tão impossível quanto trazer os mortos de volta à vida [...] a necessidade de restaurar pode ser sentida. Nós concordamos. Olhemos esta necessidade diretamente e entendamos o que ela significa. É a necessidade de destruir. Aceite-o como tal, demole o edifício, espalhe as pedras, faça brita ou cal se quiser; mas faça-o honestamente e não coloque a mentira no lugar da verdade. (Choay, Prelúdio, 2000, pp. 24-29)

Para Boito, esta citação tem uma lógica implacável, mas de difícil aplicação, fazendo a analogia que a sociedade civil nunca abolirá, por exemplo, médicos ou cirurgiões.

No entanto, a teoria de Viollet-le-Duc seria arbitrária e enganosa, dizendo Boito:

[...] nem a ciência nem o génio nos protegem de intervenções arbitrárias; e a arbitrariedade é uma mentira, uma falsificação, uma armadilha preparada para a posteridade e, muitas vezes, para os próprios contemporâneos. Quanto mais bem-sucedida for a restauração, mais insidiosa será a mentira e maior será o engano. [...]. A arte do restauro é recente e só poderia encontrar os seus métodos numa sociedade [...], desprovida de qualquer estilo nas artes plásticas. (Choay, Prelúdio, 2000, p. 31)

Na verdade, esta mentira do restauro retrospectivo seria atribuída à ausência de um estilo nacional forte no final do século XIX. Contra a teoria restaurativa, refere-se a uma passagem publicada no Boletim Arqueológico do Comitê Histórico de Artes e Monumentos em 1840, pelo secretário de Mérimée, Adolphe-Napoléon Didron¹⁰:

Em matéria de restauração o primeiro e inflexível princípio é recordar o que foi e não inovar, mesmo que se seja movido pela louvável intenção de completar ou embelezar [...] não devemos permitir-nos corrigir nem mesmo irregularidades, nem alinhar desvios, porque os desvios ou a falta de simetria são factos históricos cheios de interesse, e muitas vezes fornecem características arqueológicas próprias para acusar uma época, uma escola, uma ideia simbólica. [...] nem acréscimos nem exclusões. (Choay, Prelúdio, 2000, p. 32)

A escrita de Didron terá repercussões fortíssimas nos princípios de Boito, que exporá na conferência de Turim durante a exposição nacional de junho de 1884, divulgado através da resolução do Congresso de Engenheiros e Arquitectos Italianos (1884) os seguintes princípios:

1º, devemos fazer o impossível, devemos realizar milagres para preservar a antiga aparência artística e pitoresca do monumento;

¹⁰ **Adolphe Napoléon Didron** (1806-1867) Foi um arqueólogo francês, jornalista, editor e especialista em iconografia da Idade Média cristã.

2º, as restituições, se forem essenciais, e os acréscimos, se não puderem ser evitados, devem aparecer não como obras antigas, mas como obras de hoje [...] monumentos antigos devem manter a sua aparência venerável e pitoresca; se os acréscimos, as restituições, se revelarem verdadeiramente essenciais, terei de garantir que se veja que estas obras são obra dos modernos. (Choay, Prelúdio, 2000, p. 32)

Para esclarecer o que pensa, Boito lembra que todas as leis têm exceções. Portanto, caracteriza os monumentos arquitectónicos em três qualidades particulares voltadas à importância arqueológica, ao aspeto pitoresco e à beleza arquitectónica.

Através destas qualidades revela ligações axiológicas que divide em três géneros arquitectónicos, entendendo, o restauro arqueológico (Antiguidade), o restauro pitoresco (Idade Média), e o restauro arquitectónico (do Renascimento até à arquitectura mais recente) (Choay, Prelúdio, 2000).

3.3.1. O MONUMENTO DA ANTIGUIDADE

Inicia a sua apresentação definindo as qualidades do monumento da Antiguidade grega, etrusca, romana, enaltecendo que todas as suas partes são uma importância intrínseca, que reside precisamente em cada um dos elementos que o compõem, sendo que o mais pequeno vestígio pode revelar-se essencial para o estudo do edifício ou constituir um indício valioso que permite a sua recomposição total ou parcial (Choay, Prelúdio, 2000).

Boito favorece a conservação das ruínas tal como foram encontradas, mas deixa abertura para recomposição com base em dados absolutamente claros. Diante de recomposições arbitrárias, aplica o método filológico¹¹ ao monumento, escreve:

Suponhamos que as partes que faltam sejam necessárias para unir as que temos: acrescento então uma construção de tijolo, um pilar de pedra, um fuste, uma arquitrave, sustento uma cornija, renovo um capitel, incorporo cantos em arcos, etc.; realizando os trabalhos com materiais ou processos diferentes dos antigos, [...] terei de garantir que vemos. Que essas adições são obra dos modernos. (Choay, Prelúdio, 2000)

Aqui Boito reafirma os seus princípios que atribuiu ao monumento da Antiguidade, decorrentes do trabalho dos Arquitectos Giuseppe Valadier¹² e Raffaele Stern¹³ no Arco de Tito em Roma (Figura 5), pela distinção de materiais ou processos diferentes dos antigos.

¹¹ **Filologia** é o estudo científico de uma língua.

¹² **Giuseppe Valadier** (1762 -1839) foi um arquitecto italiano, designer, urbanista, professor e arqueólogo, um dos grandes nomes do Neoclassicismo na Itália, e se aproximou da estética palladiana.

¹³ **Raffaele Stern** (1774 -1820) foi um arquitecto italiano do estilo Neoclássico.

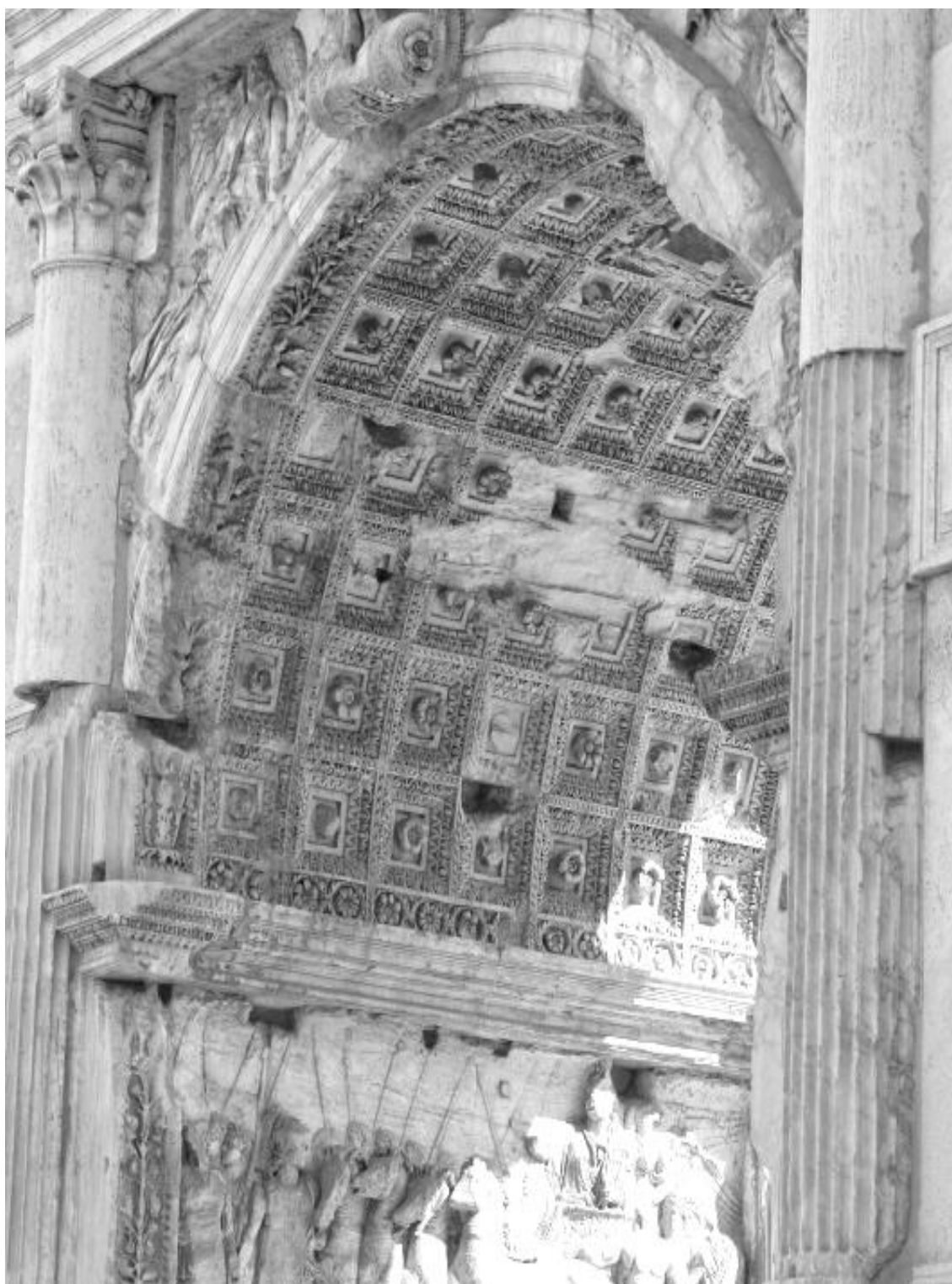


Ilustração 5: Arco do Tito, Roma, Itália

3.3.2. RELATIVO A EDIFÍCIOS DA IDADE MÉDIA

No que diz respeito à Idade Média e aos seus edifícios, os erros das restaurações passadas destes edifícios são, segundo ele, atribuíveis não à ignorância, mas ao método (Choay, Prelúdio, 2000, p. 36).

O restauro destes monumentos revela assim uma dificuldade dialética, entre as exigências da arqueologia e do pitoresco, da estática e da estética. Ele reitera a necessidade de julgamento crítico: *“Temos que fazer escolhas: inclinar-nos para um lado ou inclinar-nos para outro”* (Choay, Prelúdio, 2000, pp. 36-37). Infelizmente, ele não desenvolve mais o seu pensamento, o seu texto sobre a restauração dos edifícios da Idade Média é o menos desenvolvido, deixando-nos uma escolha livre baseada no julgamento crítico.

No entanto, endossa as ideias de Ruskin, tomando como exemplo a Basílica de São Marcos em Veneza, escreve: *“O esqueleto foi reforçado, deixando intacta a pele, com sua carne e músculos”* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 37). A partir desta citação, podemos afirmar uma predominância para consolidação e conservação.

3.3.3. RELATIVO A EDIFÍCIOS DO RENASCIMENTO

Quanto aos edifícios construídos a partir do Renascimento, *"que foram construídos nos últimos séculos e cuja unidade orgânica se manteve intacta, portanto mais fáceis de compreender e imitar para os artistas de hoje, os elementos considerados isoladamente têm, com algumas exceções, um menor valor arqueológico e histórico"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 38). Embora reitere a necessidade de conservação destes edifícios, Boito é mais recetivo a intervenções em monumentos de menor valor arqueológico e histórico, explica:

[...] devemos considerar como um engano arquitectónico a substituição de elementos em falta ou demasiado danificados por elementos novos, feitos do mesmo material e com o mesmo processo dos antigos e que, sem olhar muito de perto, podem ter a aparência dos originais. p.38

Na verdade, sobre o restauro arquitectónico destes edifícios, escreve que *"são monumentos cujo valor arquitectónico supera todos os outros aspetos"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 38). Boito faz aqui uma distinção entre valores arqueológicos e históricos e valor arquitectónico, ou seja, valores distintos levam a intervenções distintas.

Boito questiona-se então, quais as normas que deveriam ser estabelecidas em diferentes casos. Para esclarecer o seu argumento sobre os diferentes casos, refere-se à estratigrafia¹⁴, às diferentes fases da construção: *"Podemos afirmar, em linhas gerais, que um monumento é composto por vários estratos, como a crosta terrestre, e que todos eles, do mais profundo ao mais superficial, têm seu próprio valor que deve ser respeitado"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 39).

Ele acrescenta, no entanto, que os estratos mais antigos são: *"sempre em linhas gerais, mais veneráveis e mais importantes do que os mais recentes; mas quando estes últimos nos parecem mais belos, a beleza triunfa sobre a antiguidade"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 39).

¹⁴ **Estratigrafia** é parte da geologia que estuda os terrenos estratificados.

Portanto, não seria possível estabelecer uma preferência, pois, segundo ele, isso exigiria um julgamento crítico que dependeria das circunstâncias, do caso a caso. Assim, Boito (2003), sublinha a dificuldade do julgamento crítico bem antes de Alois Riegl¹⁵ e Cesare Brandi¹⁶, escrevendo:

No entanto, é muito delicado comparar beleza e antiguidade; requer bons olhos, bom julgamento, experiência, uma balança muito precisa e uma verdadeira vontade de pesar tudo, até mesmo os escrúpulos, com uma alma neutra e desinteressada. A vaidade e a ambição do restaurador podem ser ainda mais desastrosas para os monumentos do que a ganância e a avareza. p.40

Referindo-se à estratigrafia, Boito também levanta a questão do julgamento crítico: *"É aqui que o equilíbrio do ourives se torna novamente indispensável. Fragmentos de obras antigas são mais valiosos do que obras recentes, porém completas? Que valor têm as reivindicações da história em comparação com as exigências da arte?"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 40).

Foi por meio dessa reflexão sobre a honestidade que ele formulou pela primeira vez, em 1879, por ocasião do 1º Congresso Nacional de Arquitectos e Engenheiros Italianos, oito pontos simplificados a serem considerados nas circunstâncias:

- 1º diferença de estilo entre o novo e o antigo;
- 2º diferença nos materiais de fabricação;
- 3º remoção de figuras ou ornamentos;
- 4º exposição das partes antigas removidas;
- 5º inscrição em cada parte restaurada da data da restauração;
- 6º epígrafe descritiva gravada no monumento;
- 7º descrição escrita e fotográfica das fases sucessivas da obra;
- 8º notoriedade.

¹⁵ **Alois Riegl** (1858-1905) Austríaco, foi um dos fundadores da historiografia de arte moderna e da história da arte como disciplina. Professor na Universidade de Viena, onde fundou a Escola Vienense de História da Arte.

¹⁶ **Cesare Brandi** (1906-1988) Foi um dos principais nomes da restauração de objetos de arte. Fundamentou o "restauro crítico" nos anos 40. A sua ampla experiência prática e suas referências de base fenomenológica culminaram com a sua principal obra, Teoria da Restauração de 1963. As suas propostas tiveram grande influência na Carta de Restauro Italiana de 1972 e, por consequência, na prática atual do restauro.

A essas proposições, Boito reformula uma autocrítica de tal abordagem conservadora: *"Não deveríamos temer que a sinceridade arqueológica e o respeito meticuloso pelo monumento como um documento acabem por diminuir o efeito que uma obra de arte deve suscitar na alma?"* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 43).

No entanto, todo o princípio teórico tem os seus limites. Não se pode romper a harmonia de um monumento por razões de verdade arqueológica ou legibilidade histórica, sendo que se trata, de facto, de um equilíbrio, e em última análise: *"A massa, o contorno, as aparências gerais das partes adicionadas não devem colidir com o monumento: as diferenças devem ser apenas de detalhe."* (Choay, Prelúdio, 2000, p. 43).

Ele esclarece o seu pensamento diferenciando as partes adicionadas que exigem legibilidade detalhada e os acréscimos, das novas partes do edifício que servem para ilustrar a arte do nosso tempo. Contra os riscos de adições que quebrariam a harmonia, ele sustenta seu raciocínio e termina a sua reflexão sobre esta matéria escrevendo:

Examinemos edifícios antigos. Você conhece algum [...] que não seja composto de partes heterogêneas em estilo ou execução? E, no entanto, ninguém lamenta sua falta de unidade ou harmonia. [...] Onde estaria a maioria das obras-primas do passado se a alma do artista não tivesse podido florescer de acordo com seu próprio génio, em completa liberdade? (Choay, Prelúdio, 2000, p. 43)

4. A CONSERVAÇÃO, O RESTAURO E A REUTILIZAÇÃO

Em boa consciência, poderemos afirmar que desde o início dos anos 1960, houve um período de charneira no desenvolvimento de conceitos de conservação e, este período de charneira, é concordante com o apogeu do debate teórico do século XIX, sobretudo devido à teoria de Cesare Brandi.

Por outro lado, coincide com uma fase de indiferença geral à conservação. Na verdade, esses anos foram caracterizados pelo apogeu do movimento moderno, sustentados por um desenvolvimento urbanístico sem precedentes, pautado por necessidades sociais de várias ordens, que originou uma transformação radical dos centros históricos¹⁷. (Bonelli, 1986)

Nas décadas seguintes, em reação às inúmeras destruições, renasceu uma atitude de proteção não apenas diante dos monumentos reconhecidos como tal, mas de uma conceção mais ampla de Património. Como corolário de todo este processo, de uma fase de abandono da história caracterizada pelo movimento moderno, as sociedades europeias concordaram em utilizar todos os meios legislativos e políticos necessários à salvaguarda dos centros históricos.

A cultura da conservação posicionou-se, a partir de então, como um movimento ético em reação às conseqüentes demolições do movimento moderno, caminhando em direção à defesa e à valorização do Património. (Bonelli, 1986)

Iremos, de seguida, enquadrar os princípios de conservação e restauro, sobretudo com a criação de legislação e entidades específicas para o efeito, com acordos estabelecidos por toda a Europa, e não só.

¹⁷ “O desenvolvimento urbanístico moderno foi, de uma forma generalizada, um desastre para o Património construído. A causa desta transformação radical dos centros históricos é principalmente fruto do crescimento galopante da demografia desde a Segunda Guerra Mundial. Embora a resposta ao movimento moderno tenha sido catastrófica, não vou deixar de ver a possibilidade de coabitação entre o antigo e o novo, o antigo foi perdido como velho, ultrapassado, não sendo mais a resposta às exigências do homem moderno”. (Bonelli, Restauro dei monumenti: teorie per un secolo, 1986, p. 64)

4.1. PRINCÍPIOS E ESTRATÉGIAS DO SÉCULO XX

Após os conflitos decorrentes da II Guerra Mundial, a maioria dos países europeus depararam-se com cidades destroçadas e destruídas, e a subsequente necessidade de reconstrução. Surgiu, em simultâneo, o imperativo da recuperação do Património histórico, enquanto portador de valores sociais e simbólicos. Ao mesmo tempo em que era necessário preservar monumentos singulares, também seria necessário recompor conjuntos urbanos.

Dessa forma, as novas reflexões sobre a ação conservativa passariam a apontar o recuperação e restauro como um ato de juízo, de escolha crítica, de atribuição de valor. É pela primeira vez introduzido o conceito de Património internacional e, devido à maior preocupação por parte de diversos países na salvaguarda do Património, que se veio traduzir em documentos nacionais e internacionais, assim como múltiplas organizações mundiais na luta pela sua proteção. Assim, nasce o primeiro conjunto de normas internacionais para a salvaguarda do Património, a Carta de Atenas sobre o restauro de monumentos.



Ilustração 6: A Igreja de Nossa Senhora, Dresden, Alemanha (esquerda), antes do bombardeamento, (centro) depois do bombardeamento, (direita) depois da reconstrução ¹⁸

¹⁸ “Basta observar a reconstrução antisséptica de Dresden, que demonstra a recusa obstinada da cidade em confrontar os capítulos mais sombrios de sua história.” (LaBarre, 2005, p. 20)

Impõe-se assim um novo paradigma de conservação, que ao longo do tempo, se opõe às reinvenções e reprimatizações que surgem após a guerra, o que provoca a redação de uma nova carta internacional, a Carta de Veneza.

A originalidade metodológica da nova teoria que surge, assenta na proposta de Brandi (2006), e na sua teoria do restauro, onde afirma que o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à transmissão para o futuro.

A essência desta nova teoria assenta no relacionamento e fundamentação mútua entre o novo e o antigo, balizada pelo princípio base da autenticidade, questão absolutamente central que marcará toda a segunda metade do século XX e, ainda hoje, os conceitos contemporâneos de conservação.

Um dos pontos-chave da Carta de Veneza é sem dúvida a amplificação do conceito de monumento, uma vez que *"[...] não só as criações arquitectónicas isoladamente, mas também os sítios urbanos e rurais [...]"*, passam a integrar o conceito de monumento histórico, residindo aí um dos seus maiores contributos inovadores (ICOMOS, Carta de Veneza, 2014).

O conceito de Património urbano surge quatro séculos após a invenção do conceito Património histórico e, segundo Choay, foi um contributo específico e marcante para a cultura europeia. Ampliar o urbanismo como disciplina particular da arquitectura modificou o olhar sobre ela, promovendo o interesse pela conservação não só dos monumentos, mas também dos sítios e paisagens históricas.

Posteriormente à Carta de Veneza, surgem uma série de convenções e documentos internacionais para a salvaguarda do Património, de onde se destacam o Documento de Nara de 1994 e a Carta de Cracóvia de 2000, ambos fundamentais para as teorias de restauro contemporâneas.

O Documento de Nara, redigido na Conferência de Nara sobre a Autenticidade do Património Cultural, tem como objetivo introduzir um conceito de autenticidade que salguarde a diversidade cultural dos países, uma vez que, como o próprio documento nos diz *"a contribuição essencial que é dada pela consideração da autenticidade na prática da conservação consiste na clarificação e na iluminação da memória coletiva da humanidade"* (UNESCO, 2014).

No ano 2000, é elaborada a Carta de Cracóvia, igualmente dentro do espírito da Carta de Veneza, mas com a consciência de que a Europa se caracterizava pela diversidade cultural, originando assim uma pluralidade de valores. Um dos princípios ditados é precisamente *"esta mudança de valores, que podemos identificar em cada monumento, uma das características do Património, ao longo da História"* (ICOMOS, CARTA DE CRACÓVIA, 2014).

É também na Carta de Cracóvia exposta a noção de que qualquer intervenção, no contexto territorial, deve envolver todos os sectores da população, passando assim a ser um processo de planeamento integrado. A carta defende que o valor patrimonial é respeitado quando todos os períodos da sua história também o são, defendendo como princípio que *"o objetivo da conservação dos monumentos e dos edifícios com valor histórico (...) é o de manter a sua autenticidade e integridade"* (ICOMOS, CARTA DE CRACÓVIA, 2014).

Este documento constitui então, uma das mais recentes e completas propostas normativas sobre o tema da conservação e restauro do Património construído, instaurando novas visões sobre o tema, mais abertas, referindo e aceitando aspetos da ampla possibilidade de transformação e de modernização das obras, em função de cada contexto cultural e social (I.P.P.A.R., 1998).

4.2. A ECONOMIA CIRCULAR, A SUSTENTABILIDADE, A ECOLOGIA, A GESTÃO DE RECURSOS

Mais tarde, nos nossos tempos, a economia circular é vista como um futuro inevitável. Sabemos que os recursos da terra não são ilimitados e atualmente deixa de ser sustentável a persistência numa economia linear que se baseia em desperdícios. Uma economia circular consiste, fundamentalmente, em reduzir o desperdício com base na redução, reutilização, recuperação e reciclagem de materiais.

Economia Circular é um modelo de desenvolvimento sustentável que permite devolver os materiais ao ciclo produtivo através da sua reutilização, recuperação, reparação e reciclagem, assegurando assim maior eficiência na utilização e gestão de recursos, maior sustentabilidade do planeta e maior bem-estar das populações. (COTEC, 2016)

Inspirando-se nos mecanismos dos ecossistemas naturais, que gerem os recursos a longo prazo num processo contínuo de reabsorção e reciclagem, a economia circular promove um modelo económico reorganizado, através da coordenação dos sistemas de produção e consumo em circuitos fechados. Caracteriza-se como um processo dinâmico que exige compatibilidade técnica e económica, mas que também requer igualmente enquadramento social e institucional.

Embora seja uma das características, economia circular não é apenas dedicada a obter terminologias de negócio e enfatizando palavras idealísticas como reciclagem. A economia circular pode ser definida pelo foco em maximizar o que já se encontra em uso, ao longo do ciclo de vida do produto, desde as fases da cadeia de abastecimento até ao próprio consumo. (Esposito, 2018)

Visa assim, o desenvolvimento de novos produtos e serviços economicamente viáveis e ecologicamente eficientes, radicados em ciclos idealmente perpétuos de reconversão a montante e a jusante. Materializa-se na minimização da extração de recursos, maximização da reutilização, aumento da eficiência e desenvolvimento de novos modelos de negócios.

Em Portugal, apesar de muitos desconhecerem o potencial e as vantagens competitivas de uma economia circular, cada vez mais este modelo económico tem vindo a receber mais atenção das empresas e dos Municípios.

A economia circular é não só uma oportunidade para Portugal, como um requisito da sustentabilidade do nosso modelo de desenvolvimento, nomeadamente da implementação do Roteiro para a Neutralidade Carbónica 2050 e do Acordo de Paris, compromissos recentes do Governo português. (Menezes, 2020)

Uma das áreas de oportunidade imediata está no ambiente construído. Além da virtualização do escritório e do compartilhamento do espaço físico, novas tecnologias e métodos de construção, coberturas solares e verdes, gestão e monitoramento inteligentes de energia, uso de materiais renováveis, e melhor design, têm o potencial de aprimorar a forma como usamos os espaços, consumimos recursos ou armazenamos energia. Mais importante ainda, também há amplo espaço para melhorias na forma como gerimos os nossos resíduos de construção para impulsionar a economia circular.

Atualmente, apenas 85-90% dos materiais de construção são realmente usados durante a construção e, quando um edifício antigo é demolido, mais da metade dos materiais de demolição são enviados para aterros sanitários, quando esses materiais poderiam, de facto, ser reutilizados. (MacArthur, 2015)

A definição de estratégias urbanas com enfoque na reabilitação pode ser entendida como a chave para um planeamento do desenvolvimento urbano sustentável, ou seja, com capacidade de gerar oportunidades e de permanecer ao longo do tempo, contribuindo para a melhoria da qualidade de vida num processo equilibrado de crescimento urbano.

Usualmente os edifícios chegam ao seu fim de vida, mais pelo efeito da pressão económica externa e pela falta de utilização do que pelo facto de não ser possível a sua reabilitação. (Gesta, 2006)

5. TRÊS ABORDAGENS DISTINTAS

Conforme visto anteriormente, durante o século XIX, conservação e restauração coexistiram, não sem disputa, em culturas que vivenciavam situações distintas. Uma alimentava o sentimento de nostalgia poética, a outra respondia à exaltação do presente. O debate revisto no capítulo 3, reavivou que essas duas opções não são tanto escolhas arbitrárias que visam a preferência por uma em detrimento da outra, mas propostas representativas de uma consciência histórica forjada a partir das experiências humanas e sociais comuns que condicionam a nossa relação com o mundo e com o tempo.

O desenvolvimento de ideias nos principais textos de Eugène Viollet-le-Duc, John Ruskin e Camillo Boito poderia ser interpretado simplesmente como reflexo de uma consciência positivista e analítica, romântica e filológica. Mas, mais ainda, esses textos, de grande sensibilidade, refletem ideias representativas das preocupações de sua época.

De facto, essas ideias refletem as circunstâncias sociais e históricas sob três paradigmas distintos: entre passado e presente, entre memória e esquecimento e entre história e verdade. No entanto, é preciso fazer uma crítica: a profundidade e a sutileza de seu pensamento não foram preservadas. A história seria um processo contínuo de conservação e esquecimento que retém apenas os elementos mais reveladores. Desde Viollet-le-Duc, a história conservou a ação de restaurar monumentos ao seu estado anterior. Desde Ruskin, a história conservou a inação: a restauração é a pior coisa que é e onde é melhor deixá-los morrer. De Boito, a história manteve que a ação é obra dos modernos, para garantir que vejamos que essas obras são obra dos modernos (Boito, 2003).

Recordemos que Viollet-le-Duc escreveu que não poderia haver princípios absolutos nesta matéria. Ruskin nunca escreveu que não se deve intervir, mas sim prevenir e manter. Boito afirmou que isso não poderia ser uma lei, reiterando a necessidade de julgamento crítico e que é preciso fazer escolhas, inclinando-se para um lado ou para o outro (Choay, 2010).

Apesar das advertências do final do século XIX, o desaparecimento da distinção de Boito entre os três géneros é revelador nesse que havia algo mais fundamental do que uma diferença de estilos específica à preocupação de seu século, algo que tinha a ver com o tempo.

Em suma, sempre com o objetivo de distinguir e não dividir, pode-se mencionar que o debate que emergiu em meados do século XIX, opondo os protagonistas da restauração e da anti-restauração, transita para uma nova era, a da modernidade.

A síntese de Boito, como qualquer síntese, é o início de uma nova tese, a do século XX, e este século será moderno, um impulso para a criação e uma rutura declarada com todas as ideologias e teorias da imitação (Goff, 2000) .

Dada a admirável evolução do debate, ao apreender plenamente o problema, a ambiguidade permanece intacta. No entanto, os métodos serão refinados.

A abordagem analítica deste século baseia-se num melhor conhecimento dos objetos, principalmente no que diz respeito à nossa matéria, ao reconhecimento ou nascimento da obra de arte, nas suas duas vertentes, histórica e estética.

A ideia é moderna, procura inverter a nossa relação com as obras antigas, questionando a própria obra para que esta possa orientar as nossas intervenções. O próximo capítulo pretende revisitar as teorias modernas deste século em continuidade com o pensamento de Boito, não tanto sobre as qualidades arquitectónicas, mas sobre os vínculos fundamentais entre conservação e restauro, e o reconhecimento dos valores históricos e estéticos.

Tentaremos agora fazer uma síntese das três linhas de pensamento, consequentes aos grandes avanços do nosso tempo, mas ainda assim, em parte, dependentes das questões que assolam este tema, desde o princípio dos tempos.

5.1. RESTAURAÇÃO IDÊNTICA

A restauração entendida como *repristino*¹⁹ pelos italianos ou restauração ao original pelos franceses não tem fundamentos teóricos ou conceituais.

O *repristino*, deriva de uma longa tradição de restauração estilística, que persiste sobretudo em Itália e França, especialmente desde meados do século XIX. Envolve a formação de arquitectos restauradores, para compreender a história da arquitectura, estilos, estruturas, materiais, habilidades tradicionais e artesanais, e também para adquirir as habilidades necessárias para consolidação, manutenção e conservação, com o intuito de restaurar monumentos à sua maior glória.

Assim, o *repristino* permanece culturalmente enraizado e fortemente orientado para a restauração estilística de monumentos, apesar dos avanços tecnológicos e da influência conservadora global. Os defensores desta abordagem não procuram legitimar a restauração, mas sim deslegitimar a conservação.

A primeira crítica à conservação seria a abordagem da arquitectura num contexto urbano, como objetos de arte expostos em museus. A arquitectura é mais vulnerável aos caprichos do tempo, cronológico e meteorológico, e ao abuso de utilizadores do que objetos de arte. A arquitectura, portanto, requer mais do que manutenção e consolidação, mas sim substituições idênticas, reproduzindo elementos degradados com o objetivo de restaurar a unidade por razões educacionais. (Marconi, 1993)

A segunda crítica é dirigida contra o fetichismo da matéria, contra uma abordagem puramente científica que teria deslocado o conhecimento verdadeiro em favor do avanço dos produtos de consolidação tecnológica. Por fim, essa nova forma de fetichismo não ofereceria nenhuma garantia de preservação ao significado da arquitectura. (Marconi, 1993)

A terceira crítica não visaria apenas a conservação, mas também a restauração crítica. Eles defendem a legitimidade da sua abordagem contra os restantes, que a definem como mentirosa, uma falsa história e, conseqüentemente, refutam a ideia de que toda

¹⁹ **Repristino:** 1. Restaurar a forma ou o aspeto primitivo de. 2. Fazer vigorar de novo

a adição é uma obra moderna, argumentando que essas atualizações sugerem uma forma de anacronismo que desrespeita o contexto histórico. (Marconi, 1993)



Ilustração 7: Igreja de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, Paris, França²⁰

Restaurar significa intervir sobre uma arquitectura ou um contexto urbano a fim de preservá-lo por muito tempo, quando merece ser apreciado e agradar aos nossos descendentes. O interventor deve garantir que o objeto de sua intervenção seja transmitido nas melhores condições, bem como com o propósito de transmitir os significados que o objeto possui. (Marconi, 1993, p. 45)

Em suma, “o reprimário ainda tende hoje a privilegiar a autenticidade formal em detrimento da autenticidade material por sua importância cultural, simbólica e didática” (Marconi, 1993, pp. 75-80).

²⁰ “Os trabalhos de restauração realizados tiveram como objetivo substituir as pedras assentadas no século XIX, limpar as esculturas existentes, ainda em bom estado, e restaurar as esculturas danificadas ou ausentes ao seu estado original.” (Troche, 1857, p. 48)

5.2. CONSERVAÇÃO PURA E ABSOLUTA

Anteriormente foi expresso que a cultura da conservação não poderia intervir teoricamente, devido à ambiguidade do termo, explicada apenas em oposição à da restauração. A primeira crítica dirige-se ao reprimatino, como intervenção que visa devolver uma obra existente à sua verdade original ou a uma das fases da sua história que se consideraria melhor do que é atualmente, isto é, contra uma prática anacrónica de recuperação (Bellini, 2000, pp. 10-15).

A segunda crítica é dirigida contra a restauração crítica e a influência da filosofia estética neoidealista, que dava predomínio à imagem e conduzia inevitavelmente ao julgamento crítico do restaurador de acordo com a sua intuição, os seus gostos, os seus sentimentos sobre a arte, portanto interpretações pessoais que quase sempre visavam intervenções de natureza puramente formal. Finalmente, a principal crítica à restauração é não reconhecer os dados materiais como tendo valor testemunhal próprio. Assim, ao retomarem o primeiro axioma de Brandi²¹, os defensores da conservação posicionam-se ao afirmar que o objeto da restauração não seria necessariamente a obra, mas o seu material (Bellini, *Tecniche della conservazione*, 1990, p. 575).

O objeto de interesse dos conservacionistas é, portanto, a preservação da autenticidade dos dados materiais. Consequentemente, a conservação atual é caracterizada por uma abordagem mais rígida e menos conciliatória do que antes, a quaisquer propostas de mutação e transformação de material existente sem consideração dos valores históricos e artísticos tradicionais.

Contrariamente às posições de conservação absoluta, geralmente entendidas como uma vontade de parar o tempo, de museificar o objeto, a conservação pura renuncia a ser prisioneira do passado ao reconhecer a necessidade de atribuir um uso funcional à conservação do edifício. A conservação atual demonstra assim uma maior abertura a um novo projecto, um novo uso (Torsello, 1997, p. 29) .

²¹ *“Isso porque a reintegração deve ser sempre facilmente reconhecível sem que seja necessário romper a unidade que se pretende reconstruir; portanto, a reintegração deve ser invisível à distância onde se pretende ver a obra de arte, mas imediatamente perceptível e sem necessidade de instrumentos especiais, assim que a visão se aproxima um pouco mais.”* (Brandi, 2000, pp. 41-42)

Contudo, o projecto de conservação do existente visando a preservação da autenticidade dos dados materiais e, um projecto do novo, visando a atribuição de um uso funcional, são entendidos como duas modalidades de intenções e intervenções muito distintas.

A conservação é, portanto, entendida como duas ações, uma voltada para a permanência da matéria, a do conservador que cuida da matéria fragilizada pelo tempo e pelo homem, com todos os meios físico-químicos e biológicos e avanços tecnológicos que lhe são disponibilizados, e a outra, voltada para um novo projecto, o do arquitecto projetista com formação moderna e cultura diferente do termo conservação (Torsello, 1997, pp. 29-33).



Ilustração 8: Castelo San Michelle, Trentino, Itália²²

²² “Neste exemplo, restos de materiais resultantes de desmoronamentos foram utilizados no processo de integração parcial das paredes, como no caso do reposicionamento de pedras na lateral direita e nas reparações das juntas feitas com cal hidráulico natural e areia local. A intenção desses trabalhos minuciosos é recuperar as marcas do que ainda existe de memória física, protegendo a leitura estratigráfica do todo. O que está faltando não é reconstruído, mas apenas confirmado, respeitando seu material e forma.” (Mariotti, 2017, p. 87)

Embora estas duas posições tenham em comum o objetivo de preservar os dados materiais, devemos geralmente entender a conservação pura como uma abordagem que visa principalmente a preservação do material, mas para a salvaguarda da integridade da construção, aceita intervenções de consolidação e reintegração (Bonelli, *Restauração Arquitetônica Enclopédia Universal del'Arte*, 2021, p. 356)

No que diz respeito à conservação absoluta, esta exclui qualquer reintegração, sendo a abordagem, portanto mais intransigente face a propostas de intervenção que resultariam de uma modificação ou transformação do existente.

Para a conservação pura, segundo Bardeschi, os princípios que a regem são claros, reiterando que a consciência da impossibilidade de reprodução da obra, por se tratar de um bem único, escrito pela mão do homem, do uso e do tempo. (Torsello, 1997) Defende uma real mudança da conservação do edifício, cujo objetivo se divide entre a permanência físico-material e a manutenção do mesmo em uso.

O primeiro objetivo visa à conservação do existente, com o empenho de todas as estratégias científicas disponíveis, visando garantir a permanência físico-material do que nos chegou, visando sua transmissão ao futuro.

Quanto ao segundo objetivo, conservar, é necessário manter em uso, e isso, em qualquer caso, envolve um consumo (a ser reduzido ao mínimo) de recursos, mas também a contribuição necessária de novas presenças materiais. No entanto, essa nova presença não faria parte do campo disciplinar da conservação, sendo que como a subtração da matéria de construção é alheia à tarefa do conservador, a adição faria parte do campo disciplinar do restaurador.

5.3. RESTAURAÇÃO CRÍTICA E CONSERVADORA

Na primeira metade do século XX, com a fenomenologia estética e o conceito de historicidade, os monumentos passaram a ser considerados obras de arte. A restauração foi definida como um ato de cultura, cujo objetivo era recuperar e libertar a qualidade artística da obra, definida como restauração crítica (Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro de monumenti*, 1976).

Desenvolvida mais particularmente por Roberto Pane²³ e Cesare Brandi a partir de meados da década de 1940, que consideravam a restauração um ato crítico e criativo. Esta teoria enfatiza a especificidade de cada objeto histórico e a impossibilidade de utilizar regras ou dogmas preestabelecidos e, portanto, a restauração deve ser entendida caso a caso, dependendo do próprio objeto.

Diante das duas posições antitéticas de pristino e conservação, a restauração crítica colocou-se, portanto, numa posição intermédia. Este movimento constituiu um dos períodos mais ricos no desenvolvimento de ideias, conceitos e teorias para a compreensão e interpretação da obra arquitectónica, na busca por um horizonte que abarcasse arte e história (Jokilehto, 1999).

O historiador da arte Giulio Carlo Argan²⁴ reflete, por sua vez, a necessidade de encontrar uma base científica unificada para a restauração de monumentos e obras de arte. A ideia é que a restauração não visa apenas reintegrar lacunas, mas restaurar a obra de arte à sua autenticidade.

Para ele, *"a restauração exige mais do que talento artístico; exige habilidades históricas e técnicas, bem como grande sensibilidade"* (Jokilehto, 1999, pp. 223-224). Por fim, ele distingue dois métodos de restauração da obra de arte:

²³ **Roberto Pane** (1897-1987) foi um historiador de arte, crítico de arte, arquitecto e pintor italiano.

²⁴ **Giulio Carlo Argan** (1909-1992) Foi um historiador e teórico italiano de arte, conhecido no meio académico internacional pelos estudos sobre arte medieval e renascentista. A importância de sua obra é tal que seus livros são considerados bibliografia fundamental de cursos de história da arte do mundo todo. Em sua obra, destacam-se livros como *Arte Moderna*, *Clássico* e *Anticlássico*, *História da Arte como História da Cidade*.

1º, Restauração conservadora, priorizando a consolidação do material da obra de arte e prevenindo sua deterioração;

2º, Restauração artística, como um conjunto de operações baseadas em uma avaliação histórico-crítica da obra de arte. p.223-224

O primeiro método pode ser identificado como conservador, incluindo a prevenção, a manutenção e o *status quo* do objeto histórico. No espírito do segundo, a restauração artística, é a restauração das qualidades estéticas do objeto. No entanto, integrações arbitrárias, adições figurativas ou novos tons, que não fossem neutros, não eram permitidos. Em sua teoria, Argan concebe o objetivo da restauração como uma redescoberta da obra de arte em sua consistência material (Jokilehto, 1999).

Todos os argumentos apresentados anteriormente parecem favorecer ou uma concepção de restauração idêntica, ou uma concepção puramente conservadora, eliminando assim qualquer forma de julgamento ou avaliação qualitativa, figurativa ou não, daquilo que transmitimos ao futuro.

Em primeiro lugar, a restauração crítico-conservadora distancia-se da chamada restauração crítica e moderna pela adjetivação conservadora. A restauração crítica muitas vezes deu prevalência ao valor estético e às intervenções reintegrativas. A evolução do conceito tende a deslocar o interesse para o reconhecimento do testemunho material e para intervenções mais conservadoras, embora as razões para tal mudança não estejam claramente definidas. Segundo Carbonara (1992), um maior reconhecimento conservador foi motivado pela atual amplitude do conceito de documento e, portanto, precisamos conservar muito mais do que antes.

No entanto, este reconhecimento do testemunho material como documento não é o único reconhecimento que deve ser atribuído à arquitetura histórica, porque é parte integrante das nossas sociedades, da qual derivam muitos outros valores que dependem não só do seu carácter histórico, mas também da sua vida pela sua natureza funcional (Goff, 2000).

Em segundo lugar, a restauração crítico-conservadora, em continuidade com os fundamentos teóricos de Brandi, mantém todos os atributos da restauração crítica entendida como crítica face a qualquer dogmatismo teórico dando preferência a uma das duas opções, isto devido aos problemas de complexidade causada pela restauração.

Portanto, como ato crítico e se necessário criativo, declara-se “*contra uma visão de restauração como reprimato, de uma restauração falsificadora, mas também como conservação única*” (Carbonara, La reintegrazione dell’immagine. Problemi di restauro de monumenti, 1976, pp. 43-76).



Ilustração 9: Estátua equestre de Domitian-Nerva, Museu Arqueológico de Campi Phlegraei, Itália

Ao reiterar a importância da dialética de Brandi, a restauração crítico-conservadora reafirma a validade do julgamento estético em relação ao histórico, devido à complexidade das relações que nos ligam ao passado e a valores que não são apenas históricos, mas também estéticos.

Estes objetivos não são novidade na teoria da restauração crítica. Podemos, no entanto, revelar uma distinção em relação à teoria de Brandi da obra de arte, à especificidade da arquitectura pelo seu carácter fundamental, pela sua função. Na verdade, o cerne da restauração crítica era o da reintegração das lacunas, que agora é transferido para a manutenção da eficiência funcional (Carbonara, Palladio: Rivista di storia dell'architettura, 1993).

Em terceiro lugar, a restauração crítico-conservadora tende, para certos autores, a deslocar a contraposição histórica da conservação-restauração para o campo da conservação-inovação. Tal conceção não seria alheia aos argumentos acima mencionados. Por um lado, a ambiguidade dos objetivos da valência reintegrativa contribuiu para favorecer a valência conservadora mais certa e para descartar a restauração a favor da conservação.

Esta abordagem não deve ser considerada como um predomínio da instância estética sobre a histórica, mas sim como uma busca de equilíbrio e harmonia entre as duas instâncias. Reitera assim o vínculo indissociável entre o juízo crítico e o projecto de restauro baseado no reconhecimento das duas autoridades cuja atuação visa dois objetivos distintos:

O primeiro com uma valência conservadora visando a conservação do bem que deve incluir a menor perda de material e a segunda com valência reintegrativa visando restaurar a legibilidade perdida. Finalmente, se a ambiguidade desta segunda valência permanece presente, será sempre incerta e fonte de conflito.

Por outro lado, a criatividade inicial da reintegração é deslocada para o campo da inovação porque o campo do restauro arquitectónico também faz parte da arquitectura. De facto, apesar da ambiguidade do conceito de inovação, os defensores do restauro crítico-conservador partilham o ponto de vista de integração do projecto de inovação no domínio específico do arquitecto restaurador. (Casiello, 2003)

Finalmente, a restauração crítico-conservadora deve geralmente ser entendida como uma opção intermediária entre os opostos do reprimado (Marconi, 1993) e os da conservação pura ou absoluta (Carbonara, La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro di monumenti, 1976), mas também contra restauração crítica, de uma abordagem que se apresenta na maioria dos casos de forma empírica e sem fundamentação teórica. (Torsello, 1997)

6. HISTÓRIA, AUTENTICIDADE, IDENTIDADE

6.1. OBRA DE ARTE E OBRA ARQUITECTÓNICA

Podemos iniciar este capítulo reiterando os nossos argumentos sobre a conservação e o restauro, abordando, do ponto de vista teórico, a obra arquitectónica como obra de arte. A verdadeira distinção é que, ao contrário da obra de arte, não vemos a obra arquitectónica como um artefacto ou uma imagem que reflete apenas um mundo passado e estrangeiro, mas através da sua presença no ambiente construído e humano, ela é continuamente integrada no ambiente, na nossa existência nos dias de hoje (Goff, 2000).

Reflete em si a identidade humana e cultural de uma sociedade, porque está em contínua mediação com a vida. Neste sentido, ao contrário da obra de arte, a verdadeira natureza da obra arquitectónica tem, desde a sua origem, uma vocação identitária capaz de desenvolver um sentimento coletivo de pertença identitária. Na verdade, a obra arquitectónica é uma fonte de identidade, figura dos estratos de evolução de uma sociedade com a qual nos identificamos e que define a sua especificidade cultural.

Em suma, a dicotomia histórica conservação/restauração mudou. Já não reconhecemos as intervenções segundo apenas dois polos de interesse, como interpretado pelos defensores da conservação (valor do passado) ou pelos do restauro (valor presente, mas não atual).

Se a conservação e o restauro sob a valência conservadora e reintegrativa visam o respeito pela integridade material, física e figurativa, o projecto do novo, sob a valência da atualização, deverá visar a continuidade procurando um vínculo identitário entre a obra, do passado, e o sujeito, no presente.

Assim, estas opções dissecadas anteriormente, deverão estabelecer um equilíbrio harmonioso e dialético entre o respeito e a continuidade, entre a integridade do que existe e a identidade do seu futuro. Ou seja, é em si um processo de mediação que visa preservar a integridade e também, de certa forma, restaurar a identidade da obra. (Goff, 2000)

A dicotomia conservação-restauro continua, no entanto, a ser o ponto de ancoragem para uma releitura do passado, a fim de recordar ou relembrar a cultura com respeito e continuidade. Na verdade, é uma oportunidade para refletir sobre uma possível mediação entre a conservação da integridade e a restauração da identidade (Ilustração 10).



Ilustração 10: Imagem do projecto do novo piso retrátil para o Coliseu romano, Roma, Itália

Num mundo em crise de identidade, seria importante estabelecer um princípio de identidade, não como um valor afirmado, mas capaz de revelar os traços culturais que lhe conferem a sua especificidade (Goff, 2000).

Em síntese, o destino da conservação-restauro não teria outra finalidade senão a permanência dos sinais de que reconhecemos e que queremos transmitir às gerações futuras.

O facto é que é um processo de pensamento pois, a conservação, a reintegração e a atualização são em si três formas de pensamento ligadas reciprocamente aos três tempos entre passado, presente e futuro, isto é, existe uma ligação inseparável entre mente e tempo.

6.2. HISTÓRIA / MEMÓRIA

Ao longo do debate sobre a cultura da conservação, a história permanece o tema central e recorrente na base de toda abordagem teoria e ética da conservação. Assim, a predominância da história em todas as obras do passado é consagrada e reconhecida.

Nesse sentido, isto é confirmado pelo seguinte argumento de Gadamer (1997):

A experiência da transmissão histórica do passado excede fundamentalmente o que, nela, é um possível objeto de investigação. É verdadeira ou não é verdadeira, apenas no sentido em que a crítica histórica é competente para decidir. Ela nunca deixa de comunicar uma verdade da qual é importante participar. p.13

Em outras palavras, a história seria apenas uma representação do passado. Nesse sentido, a memória se aplicaria melhor do que a história às necessidades da identidade individual e coletiva.

É o que Le Goff (2000) afirmaria, escrevendo que a evolução das sociedades na segunda metade do século XX lança luz sobre a importância da questão que a memória coletiva representa: *"a memória é um elemento essencial do que hoje chamamos de identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades hoje, em febre e angústia"*. Mas também escreve restritivamente que *"a memória busca apenas salvar o passado para servir ao presente e ao futuro"* p.71

O desejo de conservar ou construir a memória convoca as ciências naturais e humanas a transmitir significados, por meio de ações que visem à preservação da matéria e à permanência dos sinais da obra.

Assim, conservar e transmitir esses significados exige identificar e reconhecer o que é memorável, digno de ser preservado. A cultura da conservação de significados remete, portanto, ao questionamento sobre o que queremos perpetuar, sobre a vocação identitária da obra arquitectónica.

6.3. AUTENTICIDADE / INTEGRIDADE

O debate entre conservação e restauração deslocou-se em meados da década de 1990 para o tema da autenticidade. Este termo é, de facto, o critério central tanto na Carta de Veneza (1964) quanto em outras cartas, orientando a designação, a classificação e a escolha de intervenções patrimoniais. Sobre a autenticidade, era criticada a predominância do valor histórico e material sobre todos os outros.

O conceito de autenticidade representava a antítese exata dessas restaurações historicizantes, ao querer *"evitar qualquer confusão ou ambiguidade quanto à cronologia das diferentes intervenções em rejeitando rigorosamente a reinvenção do passado"* (Barthèlemy, 1994, pp. 37-46).

De facto, obras arquitectónicas ou complexos de edifícios, diferentemente da maioria das obras de arte, podem ter múltiplas origens, e a primeira não seria necessariamente a mais significativa. Na verdade, trata-se de um processo evolutivo, de origens ou desdobramentos sucessivos históricos. Seria, portanto, necessário reivindicar autenticidades múltiplas e relativas, o que seria um contrassenso para o termo autêntico, que se pretende original e único.

A partir dessa observação, não deveríamos mais nos referir ao termo, ou ao valor, de autenticidade, mas ao termo integridade, que, como estipulado na Carta de Veneza, Artigo 14, sobre sítios monumentais, visa *"salvaguardar sua integridade"* (ICOMOS, 2014, p. Artº14).

O objetivo seria, então, preservar tudo o que pode ser salvaguardado em sua integridade material e respeitar, tanto quanto possível, as sucessivas contribuições da história. O termo integridade, portanto, não se referiria apenas à origem da obra, seja ela material ou formal, mas também à sua transformação, isto é, ao seu processo de transmissão ao longo do tempo (ICOMOS, 2014).

Mas o que realmente é a integridade da obra? Será possível fazer um julgamento crítico sobre o que constitui a integridade de uma obra, e possivelmente sobre o que foi, ou não, integrado? Em suma, reafirma-se aqui que a integridade está inextricavelmente ligada mais uma vez à identidade da obra.

6.4. IDENTIDADE / TEMPO

O debate entre autenticidade histórica e formal tem destacado a divisão histórica entre os diferentes protagonistas e defensores da matéria ou da forma. Neste ponto, parece necessário esclarecer um dos problemas inerentes entre conservação e restauração, fundamental e até ontologicamente ligado ao princípio da individuação, ou seja, "o que torna uma coisa o que ela é?" (Ferret, 2011, p. 216).

Consequentemente, um projecto que visa a permanência da identidade deve ser baseado no critério de identidade diacrónica, ou seja, através do tempo, que é inseparável da natureza do objeto considerado, porque este critério deve ser entendido como uma condição necessária e suficiente da identidade de um objeto ao longo do tempo. Não é uma questão de reidentificação, mas de se perguntar em que se baseia a sua identidade.

Por fim, quer abordemos o nosso objeto de interesse como a questão da forma, como frequentemente entendida pelos defensores da conservação, ou a forma da matéria, como frequentemente entendida pelos defensores da restauração, há muitas críticas de ambos os lados, porque podemos criticar a predominância de uma ou outra abordagem.

Para aqueles que defendem a primazia da matéria, é preciso lembrar que um objeto não é apenas a sua matéria. Para aqueles que defendem o princípio da estética, ela não é estática, e foi alvo de mutações, adições e exclusões ao longo dos tempos. Assim, com este critério pode-se adicionar o princípio da ininterruptão, significando que uma coisa não pode ter dois começos de existência e, portanto, pressupõe uma existência contínua e ininterrupta.

A identidade, portanto, pressupõe uma duração ininterrupta da existência, o que é equivalente ao princípio da permanência em Kant (2020), que afirma que *"em toda mudança dos fenômenos permanece a substância, e seu quantum não é nem aumentado nem diminuído na natureza"* p.153. Isso significa que, embora possamos perceber mudanças em objetos, a substância subjacente a essas mudanças permanece constante.

Em suma, o critério da identidade diacrónica relativiza o debate entre autenticidade material e formal.

7. INTERVIR NO PATRIMÓNIO

7.1. QUANDO, COMO, PORQUÊ?

Nos capítulos anteriores abordamos a necessidade intrínseca de preservar, seja conservando, restaurando ou reutilizando, por ser parte da nossa memória, identidade e autenticidade enquanto humanos, e, de manter vivo, através do tempo, aquilo que será a nossa história construída. As definições e estratégias de sobre a forma de ver os objetos do passado, leva-nos a tentar, de uma forma objetiva, hierarquizar os motivos e princípios gerais das intervenções sobre os objetos desse mesmo passado.

A ética da conservação-restauração de obras arquitectónicas deve basear-se nessa dialética entre o tempo natural e o tempo histórico. Essa dialética na forma de um paradigma entre o valor histórico vinculado ao tempo cultural, e o valor da antiguidade, relacionado ao tempo natural (Ruskin, 2000). Hegel, por sua vez, demonstrou a existência de um vínculo indissociável entre espírito e tempo. A dialética entre tempo natural e tempo histórico possibilitou o estabelecimento de vínculos entre uma abordagem conservadora e uma restauradora. Reconhecer esses vínculos indissociáveis, ligados à dialética entre o poder destrutivo do tempo natural e do tempo histórico, com base em um presente duradouro, rico em passado e aberto ao futuro, é essencial para orientar ações que visem preservar a integridade e/ou a permanência da identidade da obra (Hegel, 2014).

A dialética entre tempo/espírito ajuda a revelar vínculos estreitos entre o reconhecimento cultural dos significados da obra arquitectónica através do passado, do presente e do futuro da obra e os três eixos do nosso discurso (logos), que são conservação, reintegração e atualização. Essa observação nos leva, por um lado, a criticar não a validade das posições teóricas do capítulo que fala sobre conservação (pura ou absoluta), restauração crítica (conservadora) ou projecto do novo (inovação ou atualização), mas a refutar o privilégio prévio de uma dessas abordagens para a totalidade do Património construído.

No entanto, as orientações propostas não são escolhas arbitrárias, mas estão inextricavelmente ligadas ao reconhecimento do significado da obra no tempo. Por outro lado, esses três eixos não são apenas valência para a orientação das ações, mas são,

em si mesmos, três linguagens dependentes e que refletem três sistemas cognitivos de pensamento distintos: a compreensão, a interpretação e a representação da obra.

Esses três modos distintos de pensamento revelam que é de fato possível desenvolver um sistema axiológico voltado para o conhecimento, a interpretação e a representação das obras (Habermas, 1979).

Por fim, esta síntese busca vincular a teoria à práxis, esclarecendo e definindo o verdadeiro significado dos três eixos do nosso discurso, que são as valências conservadora, reintegradora e de atualização.

De seguida, uma breve estruturação do que serão considerados os critérios basilares para a identificação e método de atuação sobre determinado objeto construído, baseando-nos nas teorias correntes. Entendendo que, a estratégia adaptada dependerá do autor da intervenção, e assim, recair sobre uma das três abordagens já revistas, cujo objetivo principal embora comum, da preservação, alcançará uma finalidade distinta e com isso, definirá a forma como as gerações vindouras olharão para o seu passado.

De facto, os campos da conservação e da restauração demonstraram vínculos respetivos com as ciências da natureza e da mente, entre uma cultura científica e uma humanista.

Essas ciências estão sendo redefinidas atualmente em três formas distintas, de acordo com a teoria do conhecimento de Habermas em sua obra *Conhecimento e Interesse*: as ciências empírico-analíticas, as ciências histórico-hermenêuticas e as chamadas ciências críticas. (Habermas, 1979).

Tabela 1: Conservar; Restaurar; Reabilitar



7.2. CONSERVAÇÃO COMO PRESERVAÇÃO DA INTEGRIDADE MATERIAL

Quando? Situar o significado de um tempo passado significa reconhecer a predominância da memória ou sentimento sobre o valor estético. Esse reconhecimento é o método para uma abordagem predominantemente conservadora que visa repelir o poder do tempo, preservando o testemunho material da degradação. Assim, como expressa Bellini (1990), “o objeto de interesse não é a obra, mas o testemunho resultante dos vestígios que o homem e o tempo estigmatizaram sobre a mesma” p.577.

Porquê? Esses testemunhos do passado despertam a nossa curiosidade, porque são reflexos de um mundo que não existe mais, o da tradição. Essa consciência de um outro mundo, do qual dependemos, exige respeito, ou seja, o objetivo de preservar o máximo possível da pré-existência, porque esses bens continuam a testemunhar e documentar o ser humano sobre seu próprio passado e, nesse sentido, podemos estipular, que devemos preservar para conhecer.

Como? A matéria é o local de fenómenos físicos, químicos ou biológicos em um processo perpétuo que contribui para modificar suas características de durabilidade ou fragilidade. Boscarino (1994) propõe: “Ações de natureza estritamente conservadora, portanto, tentam preservar os materiais da degradação desses testemunhos.” p. 309 Consciente de que não se pode preservar para sempre, a ação conservadora não tem outro objetivo senão prolongar essa duração temporal tão relativa, por meio da consolidação material e da estabilização estrutural, para a manutenção desse testemunho ao longo do tempo. Recusar essas ações é resignar-se fatalmente a contemplar o testemunho do fenómeno do retorno à natureza

A partir dessas observações, podemos, portanto, interpretar a conservação da seguinte forma: a conservação é uma atividade que exige uma atitude respeitosa, visando preservar a integridade material dos testemunhos reconhecidos como tais por suas funções memoriais, com vista a transmitir intactos às gerações futuras os vestígios e sinais materiais que o homem e o tempo deixaram neles, porque esses depósitos são fontes de conhecimento do passado e o futuro não pode ser concebido sem o conhecimento do nosso passado.

7.3. RESTAURO COMO PERMANÊNCIA FIGURATIVA DO ESTILO

Quando? Situar o significado de um bem num tempo sempre presente e vivo significa reconhecer a predominância do valor identitário ou estético de uma obra. Esse reconhecimento é o momento oportuno para uma abordagem metodológica predominantemente restaurativa, baseada no tempo histórico. A valência reintegradora não visa à linguagem estratificada e petrificada do testemunho, mas a linguagem arquitectónica, buscando tornar o passado presente por meio da permanência de seus aspetos figurativos. Em suma, a matéria constitui o meio para expressar uma verdade maior, a da arte.

Porquê? Porque a arquitectura, e especialmente a do passado, estimula a reflexão sobre nossa cultura e exige ser interpretada. Como definida por Choay (2010), *“cada construção arquitectónica é uma obra de cultura e, como arte, a arquitectura é a expressão de um pensamento que se realiza na linguagem de uma expressividade construtiva comum a cada sociedade, bem como a cada época”*. (p. 42) O objetivo específico da ação não seria mais apenas material, mas cultural.

Consequentemente, a maior dificuldade reside na interpretação desses dois aspetos, porque a ação inclui tanto a integridade física a integridade estética. Isso implica distinguir entre elementos estáticos e elementos essenciais à vida e à identidade da obra.

Esta é uma distinção importante, pois no primeiro caso o objetivo não é inserir-se, nem competir com a figura da obra, mas sim mantê-la por meio de ações de substituição. *“Em outras palavras, a reparação e o novo elemento devem se identificar como tal, mas não necessariamente ser diferentes do existente”* (Musso, 1997, p. 15).

No segundo caso, diferentemente da integração, a reintegração desafia a figura da obra, interferindo e inserindo-se no ciclo de criação. *“Não é apenas uma questão de gosto, é até mesmo uma questão de dever, em que ambos têm uma necessidade ética e moral para a permanência e mediação da obra”* (Gadamer, 1997, p. 137).

Essa distinção teórica entre integração e reintegração responde, à sua maneira, ao debate filológico entre legibilidade e distinção da lacuna sobre a qual Brandi (2006) se expressa e que é, em si, o problema de qualquer restauração.

Em outras palavras, se indicamos reintegrações respeitosas em continuidade com o existente, ou reivindicamos o direito de intervir por distinção com os meios do projecto.

Em suma, integração e reintegração distinguem-se não apenas como contribuições ou substituições materiais, mas como ferramentas que nos permitem responder adequadamente a duas modalidades diferentes de intenção: a de manter sua eficácia ou a de revelar o significado que é, em si mesmo, sua identidade.

Como? A consciência restaurativa põe em jogo a compreensão e a interpretação da obra. Nessa linha de pensamento, é fundamental perceber que a obra arquitectónica é uma narrativa do passado que se revela indefinida e imutável. Para Gadamer (1997), a continuidade com o que já existe remete à ideia de uma coexistência entre o passado e o presente, reconciliando as duas culturas.

Os bens materiais e a expressão figurativa oscilam, assim, entre o rigor da conservação e o desejo de integração. A solução para o conflito não pode ser resolvida, separando os atributos naturais dos culturais, o que exige uma melhor compreensão da obra. p.318

A partir dessa observação, podemos, portanto, interpretar o restauro da seguinte forma: o restauro é uma atividade que exige uma atitude de honestidade, voltada para manter a eficácia e revelar o significado de obras arquitectónicas do passado, cuja presença é viva e ativa, reconhecidas como tal por sua vocação identitária, porque essas obras são essenciais à vida e à identidade humanas, fontes de interpretação baseadas em um presente duradouro, rico em passado e aberto ao futuro.

7.4. ATUALIZAÇÃO COMO PERPETUAÇÃO DA CULTURA

Quando? Significa reconhecer o direito de se inserir no ciclo de vida da obra, o direito de reivindicar uma identidade cultural e social. Isso requer a leitura de uma relação dialética fértil entre o passado e o presente, para decidir sobre o futuro da obra. É somente por meio dessa linha traçada entre o horizonte do passado e o do presente, buscando a unidade dialética do tempo citada por Carbonara (1976), que se poderá prolongar o futuro da obra. Finalmente, a figura da identidade reconhecerá a função cultural e validará a vocação identitária da obra passada, por meio de um projecto cujo objetivo é perpetuar a identidade, não apenas da obra, mas de uma sociedade que se reconhece nela.

Porquê? Porque a arquitectura do passado, por vezes pela sua irrelevância, pela sua inadequação, convida à criatividade, gerando uma oportunidade de reinterpretar e reapresentar a obra de uma nova forma através de um ato criativo, o que requer visitar e repensar o futuro da obra arquitectónica através de um projecto adequado.

Porque, ao contrário de outras artes, a arquitectura raramente é uma obra finalizada, apresentando sucessivas etapas de construção que a enriquecem, adaptando-a de acordo com as necessidades, os critérios e as técnicas de cada época.

Por outras palavras, a atualização, como retomada de uma narrativa interrompida, deve, em cada caso, situar-se no que Brandi (2006) definiu como o terceiro momento da obra, ou seja, uma intervenção autenticamente contemporânea, verdadeiramente respeitosa da obra na qual se intervém, sem esquecer os novos significados que a atualização pode conferir a toda a obra.

Como? O trabalho de compreensão e interpretação da obra existente torna-se o pretexto para a criação de um novo texto, e a tarefa crítica das interpretações visa uma reaproximação entre o antigo e o novo por meio de um ato criativo, exigindo um duplo papel, o de reinterpretação e criação. Somente por meio dessas duas operações se pode caminhar em direção à representação sem negar a obra na qual se intervém.

Em outras palavras, o objetivo continua sendo a permanência e a continuidade da obra, não apenas de sua matéria figurativa, mas também do que ela representa em si mesma, sua identidade e seu futuro. A partir dessa observação, podemos, portanto, interpretar

a atualização da seguinte forma: a atualização é uma atividade que exige uma atitude crítica que visa perpetuar a memória e a identidade, reinterpretando de forma nova e através de um ato criativo os testemunhos ou obras do passado cuja presença é obsoleta ou inadequada, com vista a adaptá-las à realidade mutável da vida, porque são em si mesmos a representação de uma cultura presente rica de passado, o reflexo da identidade humana e do seu futuro. (Gadamer, 1997)

8. CASO DE ESTUDO: O CONVENTO DE *SANT FRANCESC*, BARCELONA

8.1. A ATUAL CULTURA DA PRESERVAÇÃO ARQUITECTÓNICA

Se a cultura da conservação e restauro tem sido caracterizada nas últimas décadas por um interesse na proteção do Património construído em seus aspetos técnicos, políticos e legislativos, assistimos a um retorno ao questionamento e interesse pelo desenvolvimento teórico por parte de uma nova geração de arquitectos.

Podemos propor um contexto favorável que, se assim podemos dizer, caracteriza o final do século XX, a saber, a globalização e, portanto, a abertura a outras culturas e claro, a comunicação, entre outras coisas, por meio do avanço das novas tecnologias. Finalmente, um contexto cultural favorável às trocas interculturais em diferentes formas.

A abertura à globalização parece ser um bom momento para a autocrítica, para olhar para si mesmo através dos outros e para estimular o desejo de aprender e de saber. Neste mundo onde não só a distância histórica, como visto em capítulos anteriores, na busca pela verdade pode produzir conhecimento, mas também a alteridade entre culturas o faz, deveremos alimentar esse desejo e promovê-lo da melhor forma possível, e acima de tudo, será nesse retorno ao questionamento e ao interesse pelo desenvolvimento teórico que decorre a prática da conservação e restauro, que ainda se apresenta, na maioria dos casos de forma empírica, propondo abordagens muito distintas, senão contraditórias, ao Património construído. Em análise no caso de estudo aqui enunciado, compreendemos a necessidade inerente e vital do conhecimento do autor sobre conservação e restauro, dando assim origem à diversidade de abordagens, que serão hipoteticamente representativas das principais orientações de intervenção sublinhadas anteriormente.

Finalmente, este capítulo busca indagar sobre a diversidade de problemas enfrentados, assim como as diferentes abordagens tomadas pelo autor, que visaram a conservação, restauro e a reconversão na sua intervenção e entender a qualidade das intervenções que se admitem intrinsecamente voltadas para permanência dos bens culturais, históricos, mas também estéticos, reiterando assim a dialética necessária e inevitável entre teoria e a prática.

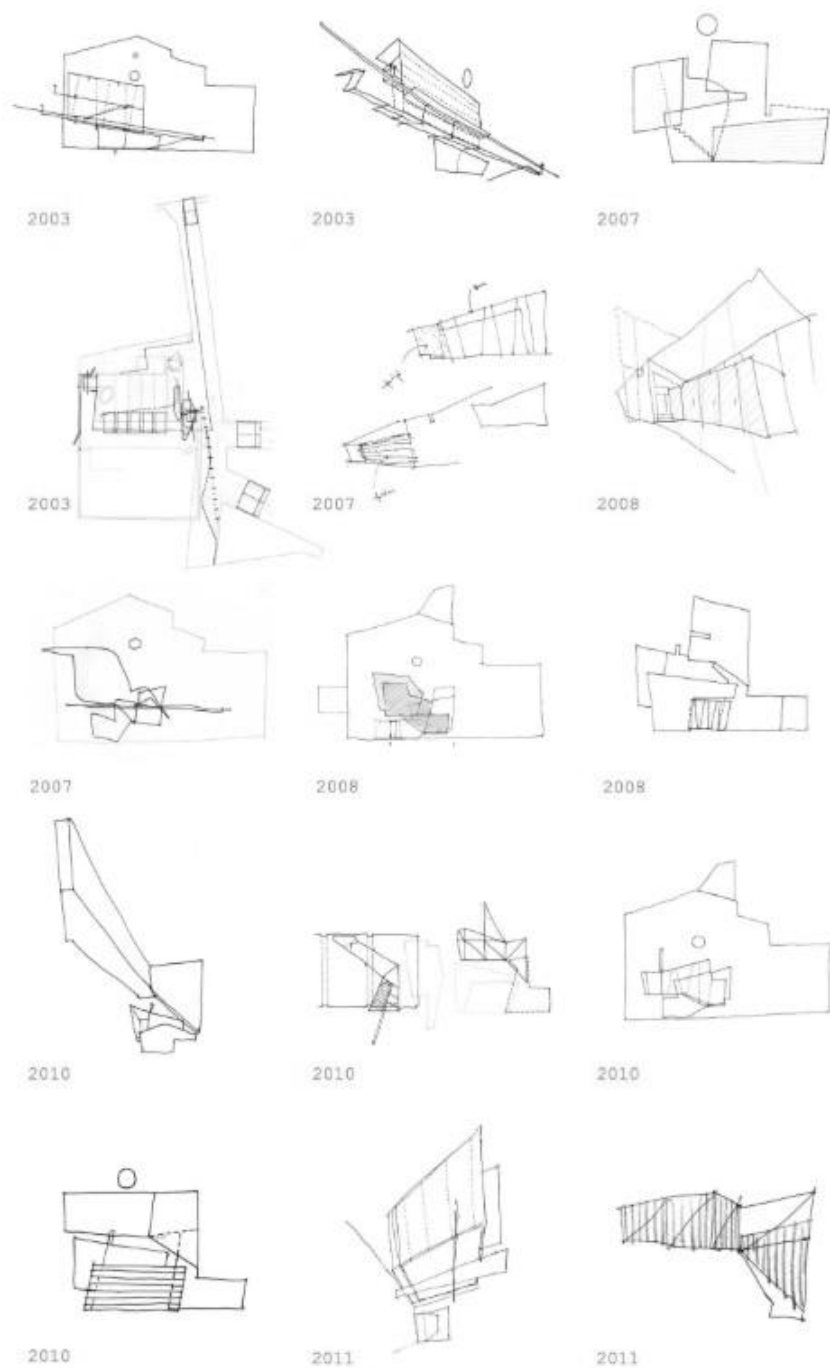


Ilustração 11: Esquícios sobre o processo de reabilitação durante a intervenção do Convento de *Sant Francesc*, Barcelona, Espanha

Como escrito no princípio deste trabalho, o exemplo da recuperação da Igreja de *Sant Francesc*, projetado pelo Atelier do Arquitecto David Closes, foi escolhido como um exemplo atual de recuperação de um espaço devoluto e em ruína.

De tantos outros projectos que poderíamos ter aqui enunciado, este foi eleito pelas inúmeras particularidades, acontecimentos e decisões que colmataram na obra atual, e como essas mesmas intervenções foram escolhidas de forma tão eficaz, preservando o construído, propondo o novo e com isso enaltecendo o todo, numa simbiose entre matéria, espaço e tempo.

Assim, seria necessário entrar em contacto com o autor para tentar perceber, através de uma pequena conversa, qual o fio condutor da sua intervenção e quais as principais motivações e cuidados ao fazer este projecto.

Após este contacto com o Arquitecto David Closes, foi-me partilhado um conjunto de textos em estilo de memória justificativa, assim como fotografias da obra antes e depois da sua recuperação.

Estas peças, personificam o autor nas decisões tomadas aquando confrontado com este exercício, documentos esses que irei partilhar aqui, e sobre os quais tentarei fazer pontualmente uma comparação com as diretrizes atuais da disciplina de conservação e restauro.

8.2. CONTEXTO HISTÓRICO

O convento de *Sant Francesc*, localizado em Santpedor, uma vila da Catalunha, a 70 km de Barcelona, foi construído no início do século XVIII. Cem anos depois, em 1835, o convento foi saqueado. A partir daí, iniciou-se o processo de deterioração progressiva que culminou na sua demolição no ano 2000.

Apenas a igreja permaneceu de pé, mas em estado de completa ruína. O convento de *Sant Francesc*, que incluía a igreja, agora recuperada, foi construído por uma comunidade de frades franciscanos entre 1721 e 1729, com materiais de baixa qualidade e sistemas construtivos muito modestos, fora do perímetro amuralhado de Santpedor, ao lado da estrada de acesso pelo sul (Closes, 2015).



Ilustração 12: Fotos do interior do pátio do Convento de *Sant Francesc*, Barcelona, Espanha

Em 1835, o convento foi saqueado e a Câmara Municipal de Santpedor tomou posse do edifício. A partir de 1835, o convento tornou-se uma escola pública, depois residência e escola, e depois voltou a ser um convento. A partir de 1835, a igreja continuou a celebrar

atos religiosos, embora estes se tornassem progressivamente menos frequentes. Em 1912, devido ao estado de degradação da igreja, os elementos de culto foram transferidos para a igreja paroquial de Santpedor.

No início da Guerra Civil Espanhola, em 1936, o altar, as pinturas e os retábulos foram destruídos. Desde então, até 1979, o convento e a igreja foram utilizados para diversos fins: escola pública, alojamento para imigrantes, matadouro e depósito de carros. Em 1979, uma forte tempestade de granizo causou graves danos aos telhados do convento.



Ilustração 13: Foto aérea da Igreja e ruínas do Convento de *Sant Francesc*, Barcelona, Espanha

Isso acelerou a degradação de todo o edifício. Desde então, o edifício permaneceu totalmente devoluto. Posteriormente, por volta do ano 2000, as alas do convento, completamente em ruínas, foram demolidas para a construção de uma escola secundária.



Ilustração 14: Planta de Localização da Igreja e Convento de *Sant Francesc*, Barcelona, Espanha; sem escala

8.3. DE IGREJA A CENTRO CULTURAL, ADAPTABILIDADE DOS TEMPOS; HISTÓRIA VS ESTÓRIA

Em 2003, Closes foi contactado para desenvolver um anteprojecto para a Câmara Municipal, aproveitando assim a oportunidade e estudando hipóteses e decidir, recuperar ou demolir, a igreja e parte restante do convento.

Deixo, de seguida, um primeiro excerto sobre as suas primeiras impressões aquando a sua visita ao local, em 2003, intercalando o seu texto com algumas considerações pessoais, apoiadas na contextualização deste trabalho.

[..] acabamos de ver o aspecto que o complexo tinha naquele momento, em 2003. Naquele momento a igreja estava devoluta, sem uso, ao longo dos últimos 25 anos..[...] Portanto, a igreja precisava ser preservada apesar de sua precariedade e embora o convento, do qual a igreja era uma parte inseparável, tivesse desaparecido? Então, resumindo, o que era Sant Francesc naquele momento? A igreja parecia isolada de todo o complexo do qual sempre fora uma parte inseparável; apenas as partes inferiores de algumas paredes das fachadas permaneciam do convento; A igreja, de péssima qualidade construtiva desde a origem, estava em estado ruinoso; [..] então... a questão era: Valeria a pena investir para preservar a igreja? A parte de pé do antigo convento? Talvez não... p.5

A decisão de demolir ou não o edifício, segundo o autor, recaía sobre ele. Paradoxalmente, afirma que a qualidade construtiva dos materiais e técnicas e utilizadas originalmente não eram particularmente interessantes, mas em simultâneo, enaltece o papel que este edifício teve ao longo da sua existência, merecendo então a sua continuidade. David Closes escolheu preservar a memória, desgastada pelo tempo, evidenciando até de certa forma as técnicas e materiais, que para si não eram de boa qualidade, não seriam o fator decisivo do avanço do projecto.



Ilustração 15: À esquerda, fotografia da nave central pré-intervenção; à direita, fotografia de parte da nave lateral, pré-intervenção

Ao contrário de Viollet-le-Duc, que defendia a restauração estilística, Closes não reconstrói o edifício para um estado original idealizado, aproximando-se mais de uma visão crítica contemporânea, de Alois Riegl e do Documento de Nara, assumindo a autenticidade e valorização da idade do edifício e do seu tempo.

E ao autor continua:

Mas, quando finalmente conseguimos abrir a portão da garagem que fechava a igreja, ficamos espantados, atónitos. Por quê? Porque o espaço interno era soberbo, magnífico. Não apenas pelas proporções do espaço, mas principalmente pelos influxos incomuns de luz natural. Graças ao telhado desabado e ao tecto em ruínas, produzidos por acaso em locais estratégicos, a igreja foi surpreendentemente realçada por grandes influxos de luz. [...] Portanto, valia muito a pena preservar o edifício... e o projecto (achava eu) já estava lá! Então, só precisávamos conseguir preservar esses valores do espaço interno.
p.6.

Poderemos assim afirmar que o autor teve em consideração as qualidades espaciais existentes e originais do edifício, mas comoveu-se em particular pelas marcas do tempo, e essa sensibilidade pela ruína foi o mote do próprio projecto. A reabilitação não tentará apagar o tempo, mas sim assumi-lo como parte da história do edifício, algo próximo da leitura de sublime de Ruskin.

E ainda:

*Portanto, recomendamos à Câmara Municipal a manutenção do edifício, pois havia dois valores principais que justificavam essa decisão: as proporções e qualidades espaciais do espaço interno da igreja, e também, o papel que a igreja e sua torre sineira historicamente desempenharam no horizonte da vila, visto do seu alçado sul. Essa imagem externa sempre foi muito apreciada pelos cidadãos de Santpedor.*p.6-7

*[...] em vez de reconstruir a igreja, o nosso objetivo era consolidar a estrutura antiga, distinguindo claramente os novos elementos que iríamos executar dos anteriores. Em outras palavras, o objetivo era permitir que as pessoas lessem claramente todos os períodos históricos, feridas e cicatrizes do edifício. [...] Recorde-se que os pisos superiores da igreja não tinham acessos porque as escadas de acesso estavam localizadas nas alas demolidas do convento.*p.8



Ilustração 16 : À esquerda, composição fotográfica do tecto da igreja, pré-intervenção; à direita, fotografia do tecto da igreja, pós-reabilitação

O cuidado em retirar adições, não originais e portanto intervenções que o autor entendeu terem sido executadas sem propósito ou consideração pela obra original foi posto em prática. Esta atitude, restituiu parcialmente a estética do edifício e enalteceu as suas principais características, catalogando de forma concisa e objetiva, o original e o atualizado.

Poderá ser sempre considerado uma intervenção de perigosa, pois estas adições fariam parte de um edifício que, pela sua idade, foi alvo de múltiplas atualizações, seja por necessidade funcional ou estética da época.

No entanto, Closes define com eficácia os pequenos apontamentos que terão sido executados por questões puramente funcionais ou até mesmo com o intuito de algum tipo de conservação sem grande rigor técnico, demonstradas no conjunto de fotos que veremos a seguir:



Ilustração 17: Fotografia do alçado principal, pré-intervenção



Ilustração 18: Fotografia do alçado principal, pós-reabilitação



Ilustração 19: Fotografia do alçado Sul, pré-intervenção



Ilustração 20: Fotografia do alçado Sul, pós-reabilitação

Closes procede a sua descrição minuciosa de como a estética interior do edifício seria porventura, a maior valia a preservar neste conjunto. Assim, todas as novas adições funcionais e técnicas foram colocadas fora da Igreja, de forma a preservar intocado o espaço interior das naves.

Com o objetivo de preservar a unidade espacial interna da nave, decidimos que os novos elementos programáticos e volumes inseridos deveriam estar localizados no exterior, ou parcialmente no exterior da igreja. [...] o conjunto de escadas foi distribuído atravessando a fachada principal e ocupando parte da área da varanda do coro, que desapareceu. [...] em relação ao espaço externo, propusemos um jardim urbano que pudesse circundar a igreja e os restos das partes inferiores das paredes do convento. [...] as caixas projetadas para o arquivo histórico pretendem recuperar a escala humana originalmente proporcionada pelas abóbadas do claustro no lado sul da igreja. p.8

Primeira fase: coberturas e consolidação

O estado de ruína do edifício afetou especialmente os elementos horizontais (coberturas e abóbadas). Note-se que a cobertura de telhas havia caído completamente, o coro havia desaparecido e as abóbadas da nave e das capelas haviam caído ou não tinham capacidade estrutural [...] Para estabilizar as abóbadas, construímos uma fina camada de betão armado. Uma rede de arame de aço inoxidável, conectada ao betão, manteve a antiga abóbada de cerâmica no lugar. A rede de arame foi então revestida com argamassa de cal. p.9

Segunda fase: Elementos externos

incluiu a construção dos elementos e volumes necessários para colocar o edifício em funcionamento, especialmente os acessos verticais aos pisos superiores [...] os volumes necessários inseridos, foram colocados com o objetivo de preservar a unidade espacial interna da nave. p.9-10



Ilustração 21: Fotografia do interior do pátio, pós-reabilitação



Ilustração 22: Fotografia do alçado Norte, pós-reabilitação

O autor tentaria, com a sua intervenção, enfatizar a história através da reconversão.

A abordagem de Closes estará, portanto, também alinhada com a postura de Cesare Brandi, que defendia que o restauro deve respeitar a historicidade e a estética da obra.



Ilustração 23: Fotografia do alçado principal, pós-reabilitação

As adições devem ser reversíveis, sem falsificação histórica, conservando tanto o valor histórico quanto o artístico, tratando a ruína como parte da obra. Closes aplica essa visão ao não reconstruir falsamente o que se perdeu, mas sim integrar o novo de forma honesta e respeitosa.



Ilustração 24: Fotografia do interior na nave central da igreja, pós-reabilitação

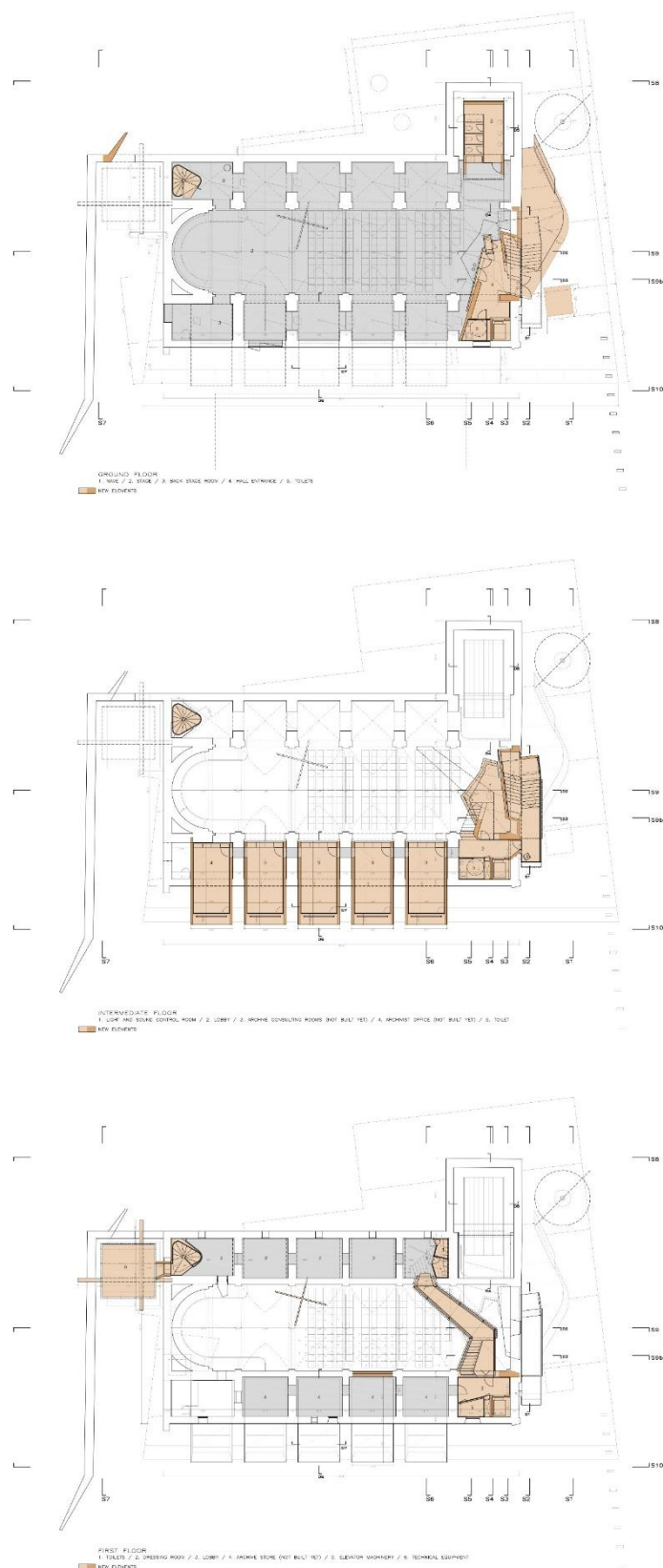


Ilustração 25: De cima para baixo; Planta do Piso 0, Planta do Piso 1, Planta do Piso 2; sem escala

A intervenção foi, portanto, de uma reativação funcional. A Igreja e parte do convento foram projetados para servir um novo uso. Isto demonstra uma atitude sustentável perante o Património, dando uma nova vida ao edifício sem desvirtuar sua essência.



Ilustração 26: Fotografia da escadaria principal, pormenor interior, pós-reabilitação

A intervenção de David Closes foi de mínima, inteligente e respeitosa, com foco em preservar a identidade histórica, mostrar a passagem do tempo e adaptar o espaço para usos contemporâneos, sem apagar seu passado.



Ilustração 27: Fotografia na escadaria principal, pormenor exterior, pós-reabilitação



Ilustração 28: Fotografia do alçado Nordeste, pós-reabilitação

A presença da luz natural, os cortes nas paredes e a transparência de certos materiais permitirão que os utilizadores experienciem a história do edifício, e da narrativa das (des)construções ao longo do tempo. Por oposição, cada ato de preservação histórica carrega consigo um juízo de valor. O Arquitecto escolheu qual momento da história preservar. É um processo tenso, político e profundamente revelador.



Ilustração 29: Fotografia interior das instalações sanitárias, pós-reabilitação

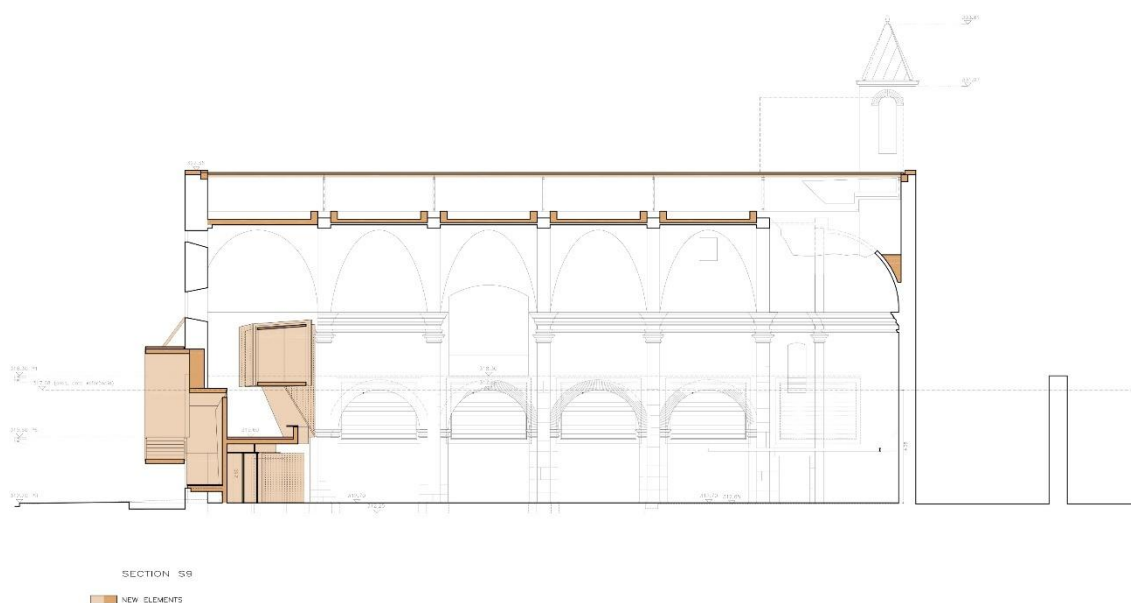


Ilustração 30: Corte longitudinal do corpo principal; sem escala

Resumindo:

Manter as dimensões da nave com as magníficas entradas de luz natural. Posicionar os novos volumes necessários fora, ou parcialmente fora da igreja a fim de preservar as qualidades do espaço interno.. moldar a área de entrada e dar personalidade à fachada principal com o design da nova escadaria. Além disso, o sistema de escadas e rampas proporciona um caminho circular inesperado através do edifício. Deixar em estado de ruína uma parte do edifício: a capela-mor. [...] Bem, com todas essas ações, acredito que a intervenção conseguiu preservar todo o Património histórico do edifício (o legado de todos os períodos vividos pelo edifício) e, simultaneamente, agregou novos valores que destacam e singularizam a antiga igreja de forma contemporânea. p.11-12

8.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O PROJECTO DE DAVID CLOSES

Ao reabilitar o Convento de *Sant Francesc*, em Santpedor, o Arquitecto espanhol David Closes adotou uma abordagem que equilibra o respeito pelo Património histórico com a intervenção contemporânea, cuidadosamente pensada. Elementos contemporâneos foram inseridos de forma a não tocar fisicamente as partes mais frágeis ou significativas, protegendo-as. Uma atitude de preservação, onde as adições foram feitas com materiais modernos, como o aço, madeira e o betão armado, matérias claramente distintas das originais, criando um diálogo entre o antigo e o novo, sem imitar nem competir com o existente.

Apesar de respeitar os princípios do restauro, a intervenção é mais uma nova arquitectura, uma reabilitação. No entanto, é importante lembrar que o objetivo principal do projecto era dotar o monumento com uma funcionalidade polivalente, espaço agora destinado a exposições, conferências, etc... assim sendo, o uso acabou por condicionar, quando necessário, o bem, o que fez com que em certa medida, exista uma inversão da hierarquia de valores entre memória e função.

Não obstante, Closes consegue alcançar uma simbiose entre o passado, onde a igreja não é só um monumento de uma era histórica, mas um monumento à própria história, com o presente, revitalizando um edifício abandonado num novo centro de atração, de movimento e de vivência. Num tempo em que a sociedade se dilui na fluidez da modernidade líquida (Bauman, 2001), onde os sujeitos oscilam entre identidades, pertenças, temporalidades e afetos sem ancoragem estável, a arquitectura permanece como uma das últimas formas de resistência ontológica ao colapso do sentido.

É por isso que, nesta sociedade fragmentada e acelerada, a arquitectura adquire uma importância redobrada, não apenas como arte de projectar espaços, mas como mecanismo de sobrevivência simbólica, ética e até metafísica. (Chaves, Arquitectura e etc. porque há arquitectura em tudo o que há, 2025)

Esta abordagem de David Closes, mostra como a arquitectura pode honrar o passado sem se submeter a ele, integrando o antigo e o novo de forma ética e criativa. Uma integração espacial delicada onde a nova intervenção se encaixa com precisão na existente, não esquecendo a memória, preservando a identidade e projetando a *nossa* perpetuação no tempo.

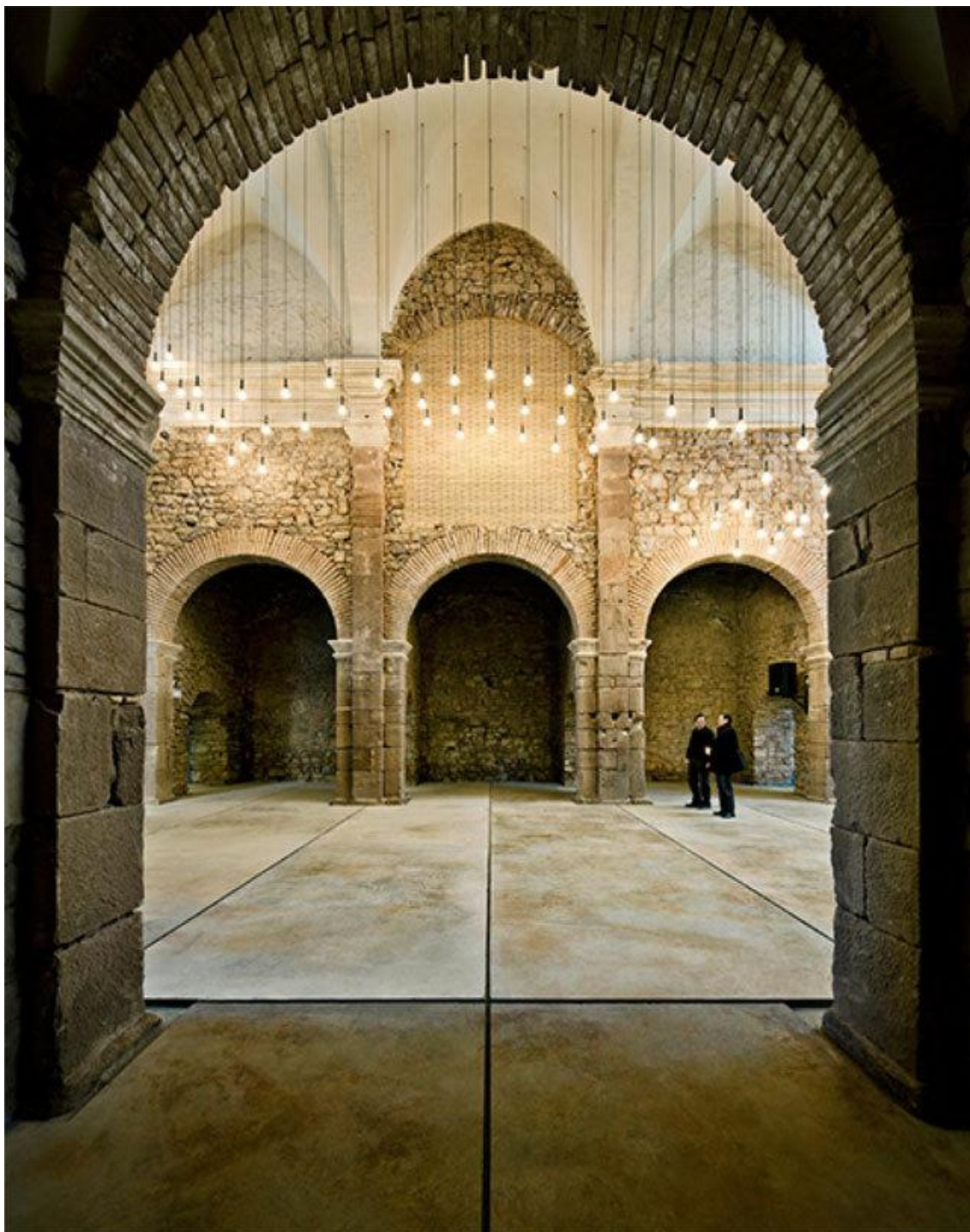


Ilustração 31 : Vista do interior da nave lateral, para a nave central, pós-reabilitação

9. CONCLUSÃO

9.1. PERPETUAÇÃO OU DESVINCULAÇÃO COM O *TEMPO*?

Conservar ou restaurar foi o tema, e em si a questão que encaminhou este trabalho. Nesta procura, formulamos a hipótese de uma possível mediação entre as duas abordagens, e a investigação revelou que essa mediação é, de facto, a do tempo. Os resultados da pesquisa levaram a entender as posições opostas da conservação e do restauro, entre o poder destrutivo do tempo da natureza e do tempo histórico. Esta consciência revela que conservar ou restaurar deve ser reinterpretado, preservando a memória ou revelando a identidade.

A conservação tem interesse na história, onde a arquitectura é essencialmente um lugar de eventos humanos passados e mortos. O interesse disciplinar não visa o futuro do edifício, mas sim, a preservação do material e os seus vestígios, testemunhas de eventos ou de um tempo passado. Para o restauro, a arquitectura não é apenas um lugar de vestígios do passado, mas um lugar de transformação que tem as suas origens no passado, com a sua atenção voltada para o presente do edifício.

Preservar o construído é também preservar a nossa cultura, pois o que seria do Homem sem um ambiente construído? Sem isso, a civilização como a conhecemos não seria possível. A arquitectura é um reflexo do desenvolvimento cultural e tecnológico de uma sociedade ao longo do tempo, da vida, do dia-a-dia. Neste sentido, não nos poderemos desvincular da noção de Loosa, quando cita Lipovetsky²⁵. Este último sugere que as visitas de milhões de turistas ao Louvre, à Acrópole e aos anfiteatros gregos, perpetuam a cultura e que esta não perdeu valor no nosso tempo. Loosa critica esta ideia, entoadando que entende que as visitas a museus e monumentos históricos não representam um interesse genuíno pela cultura, pois a visita a tais lugares faz parte da obrigação do perfeito turista pós-moderno. Em vez de se despertar o interesse e a vivência das obras do passado, exonera-se de estudá-lo e conhecê-lo com um mínimo de competência. Assim, um simples olhar basta para lhe dar boa consciência cultural. (Llosa M. , 2012)

²⁵ **Gilles Lipovetsky** (1944-) é um filósofo francês, teórico da Hipermodernidade. Em “A Era do Vazio”, analisa uma sociedade pós-moderna, marcada pelo desinvestimento público, pela perda de sentido das grandes instituições morais, sociais e políticas, e por uma cultura aberta que caracteriza a desregulação das relações humanas.

De forma a contrariar esta tendência, a dicotomia entre museificação e reabilitação deverá ser reavaliada. Embora a conservação em alguns contextos possa ser a atitude mais ética perante uma obra de arte, devemos, sempre que possível, proceder à reutilização desta, e à sua reintegração na vida corrente. Pois poderemos interpretar o poder da reabilitação como uma atividade que exige uma atitude crítica que visa perpetuar a memória e a identidade, consolidando os testemunhos ou obras do passado, cuja presença é obsoleta ou inadequada, com vista a adaptá-los à realidade mutável da vida. Estes objetos são em si mesmo a representação de uma cultura rica de passado, o reflexo da identidade humana, e do constante movimento futuro.

Será através da perpetuação da obra reabilitada e sobretudo, reabilitada, que a sociedade não eclipsará o seu passado. Incentivar a vivência destes edifícios, será promover a consolidação de uma estrutura que se quer viva, de interação entre tempos, de adaptabilidade, de sustentabilidade e da consciencialização de que o passado deve estar sempre presente. Nesta lógica, dever-se-á então prosseguir para um horizonte mais amplo e lembrar que a cultura da conservação e restauro não vive fora da lógica do progresso, fora do desenvolvimento das nossas sociedades. O seu propósito não é resistir ou ser resiliente, mas sim afirmar-se como uma responsabilidade individual e coletiva de preservar os bens do passado em harmonia com a vida contemporânea, numa relação frutífera entre o respeito e a continuidade dos ambientes construídos. Não poderia deixar de citar Chaves (2025), quando este sublinha que:

A arquitectura do flexiexistencialismo será, [...] de comunidades mais do que de monumentos, de transições mais do que de ruturas, de silêncios mais do que de slogans. Será uma arquitectura que habita o presente com radical lucidez — e que, apesar de tudo, ousa imaginar. p.141

Em última análise e para o futuro, dada a aceleração das transformações dos nossos ambientes construídos, o desafio do século XXI será desenvolver uma ética consensual para a conservação do Património construído, enfatizado na construção da memória. Esse desafio leva à identificação e à preservação dos testemunhos mais preciosos do passado, representando o passado como passado, mas sempre que possível, como presente e futuro.

E a história continua..

10. BIBLIOGRAFIA

- Barthèlemy, J. (1994). Autenticità e patrimonio monumentale. *La notion d'authenticité dans son contexte et dans sa perspective*(129).
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Brasil: Jorge Zahar.
- Bellini, A. (1990). *Tecniche della conservazione*. Itália: Franco Angeli.
- Bellini, A. (2000). De la restauración a la conservación; de la estética a la ética.
- Boito, C. (2003). *Os Restauradores*. Brasil: Ateliê Editorial.
- Bonelli, R. (1986). Restauro dei monumenti: teorie per un secolo. Em F. Perego, *Anastilos. L'antico, il restauro, la città*. Itália: Editori Laterza.
- Bonelli, R. (2021). Restauração Arquitetónica Enclopédia Universal del'Arte. *Thésis, XI*.
- Boscarino, S. (1994). Palladio: Rivista di storia dell'architettura. *La progettazione nel restauro architettonico tra analisi, invenzione e conservazione*.
- Brandi, C. (2000). *Théorie de la restauration*. França: Éditions du Patrimoine.
- Carbonara, G. (1976). *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro de monumenti*. Itália: Bulzoni.
- Carbonara, G. (1992). Materiali e Strutture. *Lacune, filologia e restauro*.
- Carbonara, G. (1993). Palladio: Rivista di storia dell'architettura . *Restauro fra conservazione e ripristino*.
- Casiello, S. (2003). Il Rudere tra Conservazione e Reintegrazione. Itália: Gangemi Editore.
- Cesare, B. (2006). *Teoria do Restauro*. Portugal: Editora ORION.
- Chaves, M. (2025). *Arquitectura e etc. porque há arquitectura em tudo o que há*. Portugal: Universidade Lusíada Editora.
- Chaves, M. (2025). *Vaidade, beleza e forma, valor na sociedade Flexiexistencialista e Tecnogóstica*. Portugal: Universidade Lusíada Editora.
- Choay, F. (2000). Prelúdio. Em C. Boito, *Conserver ou restaurer: Les dilemmes du patrimoine*. França: Éditions de l'imprimeur.
- Choay, F. (2010). *A Alegoria do Património*. Portugal: Edições 70.

- Closes, D. (2015). Church of Sant Francesc Convent in Santpedor. *Architectural Heritage Preservation Internacional*. China.
- Costa, H. F. (2018). Anastilose da memória: dos vestígios às soluções. Brasil: Anais VII CONNITER.
- COTEC. (2016). 13.º Encontro Nacional de Inovação, Explorar a economia circular. Portugal.
- Esposito, T. &. (2018). Wiley Periodicals, Inc. *The circular economy: An opportunity for renewal, growth, and stability*.
- Ferret, S. (2011). *L'identité*. França: Flammarion.
- Gadamer, H.-G. (1997). *Verdade e método I: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Brasil: Editora Vozes.
- Gesta, A. (2006). Política e cidadania em Arquitectura e Vida. Loja da Imagem . Lisboa.
- Goff, J. L. (2000). *História e memória*. Brasil: Editora da UNICAMP.
- Habermas, J. (1979). *Connaissance et intérêt*. França: Gallimard.
- Hegel, F. (2014). *Fenomenologia do Espírito*. Portugal: Vozes.
- I.P.P.A.R. (1998). Cartas e Convenções Internacionais, Informar para proteger, Património Arquitectónico e Arqueológico. Portugal: Ministério da Cultura.
- ICOMOS. (1965). *Carta Internacional para a Salvaguarda dos Monumentos e dos Centros Históricos (Carta de Veneza)*. Paris: .
- ICOMOS. (2014). CARTA DE CRACÓVIA. Em F. L. Correia, *Património Cultural, critérios e normas internacionais de proteção*. Portugal: Caleidoscópio.
- ICOMOS. (2014). Carta de Veneza. Em F. L. Correia, *Património Cultural, critérios e normas internacionais de proteção*. Portugal: Caleidoscópio.
- Jokilehto, J. (1999). *A history of architectural conservation*. Reino Unido: Butterworth-Heinemann.
- Kant, I. (2020). *Crítica da razão pura*. Brasil: Edipro.
- LaBarre, S. (2005). Co.Design. *The New York Times*.
- Lipovetsky, G. (2010). *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Portugal: Edições 70.
- Llosa, M. V. (2012). A civilização do espetáculo. Portugal: Quetzal Editores.

- MacArthur, E. (2015). Foundation for Environmental Economics and Sustainability. *Growth Within: A Circular Economy Vision for a Competitive Europe*.
- Marconi, P. (1993). *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*. Itália: Marsilio.
- Mariotti, C. (2017). *Il Restauro del Castelli in Italia: 1964-2014*. Itália: DOTTORATO DI RICERCA IN ARCHITETTURA Ciclo XXIX.
- Menezes, J. (junho de 2020). *Business Council for Sustainable Development (BCSD)*. Obtido em 2025, de <https://www.isq.pt/insights/sustentabilidade-entrevista-a-joao-wengorovius-meneses/>
- Musso, S. (1997). Lacune esistenti e indotte: effimere, durature e irriducibili. *Lacune in architettura: aspetti teorici ed operativi*.
- Ruskin, J. (1996). *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Reino Unido: Sheffield Academic Press.
- Ruskin, J. (2000). *The Seven Lamps of Architecture*. Estados Unidos: Dover Publications Inc.
- Torsello, P. (1997). La dialettica restauro/progetto; Cultura storia e tecniche della conservazione. Itália: Conferenza Internazionale sul Restauro.
- Troche, N. M. (1857). *La tour de Saint-Jacques-la-Boucherie ou mémoire historique, archéologique et critique sur ce monument et sur sa restauration*. Julien, Lasnier, Cosnard et Cie.
- UNESCO, I. e. (2014). Documento de Nara. Em F. L. Correia, *Património Cultural, critérios e normas internacionais de proteção*. Portugal: Caleidoscópio.
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1967). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. França: De Nobele.