

“O RESTAURO NA ATUALIDADE E A ATUALIDADE DOS RESTAURADORES”

Julia Miranda Aloise

Nota biográfica:

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRGS, Mestre pelo Mestrado Profissional em Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios Históricos – MP-CECRE/UFBA (2015), com o trabalho “Revitalização do núcleo histórico de Mostardas, RS”, abordando arquitetura vernacular, centros históricos e diretrizes de reabilitação. Interesse especial nas teorias de proteção ao patrimônio a partir da metade do século XX, com ênfase em sítios históricos e patrimônio urbano.

Resumo:

A noção de patrimônio atual mudou muito – óbvia e naturalmente – em relação aos primórdios de sua elaboração e desenvolvimento. Também é natural que, no seu ensejo, tenham se modificado as teorias e práticas de preservação e restauração daquele. Jamais há de convir deixar de lado a produção dos grandes teóricos da história do restauro como Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl e Brandi, e os discursos (que não chegaram a configurarem-se em teorias) de técnicos como Boito, Giovannoni, Roberto Pane e outros. Ainda assim, a ampliação desta noção de patrimônio - tão calcado na instância histórica e artística até meados do século XX – para um patrimônio cultural, aliada à ampliação do alcance desta noção em função do fenômeno da globalização (LAGUNES, 2011), faz necessária uma interpretação cuidadosa e readequada para a contemporaneidade – e para as especificidades locais - deste repertório, a cada ocasião de intervenção.

Palavras chave: Teoria do restauro, teóricos, patrimônio, atualidade

Ressignificação e dinamismo da noção de patrimônio

A obra de arte – e isso inclui todas as suas formas – tem a notável capacidade de *transcender* a mortalidade humana, de ser produção de história e de ser *ressignificada* e *reapropriada* para cada época e cada fruidor. Independentemente do julgamento do que torna algo uma obra de arte, o fato de esta ter múltiplas temporalidades¹ e de ser capaz de se resignificar a torna *dinâmica*, e portanto merecedora de julgamentos constantemente revisados – principalmente no que tange à sua conservação e restauro.

A noção de valor atribuída à *arquitetura menor*² é um bom exemplo deste fenômeno da resignificação. Depois da 2ª Guerra Mundial, várias cidades européias se deparam com a destruição bélica de vastas áreas urbanas, chegando às vezes a 80% da extensão de certas cidades, como Berlim, Stuttgart, Nuremberg ou Varsóvia. A preocupação de até então com os monumentos isolados passa a dividir atenções com uma inédita comoção pela perda de grandes conjuntos urbanos. De acordo com Maria Margarita Segarra Lagunes³,

É precisamente a partir da constatação da perda irreparável de um enorme patrimônio compacto, homogêneo, não necessariamente monumental e sim cotidiano, doméstico, familiar, que constituía desde sempre o entorno imediato dos habitantes dos centros antigos, que desperta essa componente emocional e psicológica, ao comprovar a definitiva desaparecimento de bens e de memórias coletivas, que cada um possuía tanto a nível consciente como inconsciente (LAGUNES, 2011, p. 24).

Se nos ativermos à idéia da *componente emocional e psicológica*, podemos debatê-la dentro da própria noção de monumento, e reiterar o *dinamismo* de sua percepção e significação que queremos explicar. A palavra “monumento” vem do latim *monere* – recordar – e portanto interpela a memória. Françoise Choay, em seu “Alegoria do Patrimônio”, diz que “a especificidade do monumento prende-se (...) com seu modo de ação sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma a recordar o

¹ Para Cesare Brandi, existem três acepções do tempo histórico da obra de arte: “Como duração ao exteriorizar a obra de arte enquanto é formulada pelo artista; (...) como intervalo inserido entre o fim do processo criativo e o momento em que a nossa consciência atualiza em si a obra de arte; (...) como átimo dessa fulguração da obra de arte na consciência.” (BRANDI apud KÜHL, 2004, p.54)

² “O aspecto típico das cidades ou povoados e o seu essencial valor de Arte e de história com frequência residem, sobretudo, na manifestação coletiva dada pelo esquema topográfico, nos agrupamentos construtivos, na vida arquitetônica expressa nas obras menores”. Gustavo Giovanonni, *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, Milano-Torino, Città Studi, 1995 [1ª Ed. 1931], p. 176. APUD Rufinonni, Manoela, “Gustavo Giovanonni e o Restauro Urbano” IN: KÜHL, Beatriz Mugayar, *Gustavo Giovanonni: Textos Escolhidos*, Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2013, p. 63-90.

³ Todas as citações foram traduzidas do espanhol para o português pela própria autora.

passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente” (CHOAY, 2010, p.17). Este passado é invocado de maneira seletiva, segundo o fruidor e sua experiência pessoal – seja ele indivíduo ou coletividade. Choay elabora sobre isso:

Tanto para os que o edificam, como para aqueles que dele recebem as advertências, o monumento é uma defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança. O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios. Desafio à entropia, à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, o monumento procura apaziguar a angústia da morte e da aniquilação. (CHOAY, 2010, p.18).

Disso se pode compreender a ressignificação de bens durante a Revolução Francesa de 1789 – motivadora da precursora noção de preservação do patrimônio nacional e pelo Estado – ou a já citada comoção pela perda de conjuntos urbanos durante a 2ª Guerra Mundial. Estes eventos são divisores de águas, representantes pontuais e muito conhecidos de um processo de apropriação do patrimônio que de fato é amplo e contínuo, repleto de exemplos e que se atualiza até hoje.

O passado do patrimônio

A atualização da noção de patrimônio – do que tem valor de patrimônio - implica na atualização das noções de conservação e restauro. E existente a ressignificação do monumento, existe conseqüentemente - como já foi dito - um dinamismo das formas de intervenção neste. Independentemente disto, primeiramente parece válido retomar a idéia de Cesare Brandi sobre a relação da obra e de seu tempo histórico; faz-se sempre necessário

(...) estabelecer os momentos que caracterizam a inserção da obra de arte no tempo histórico para poder definir em qual desses momentos podem ser produzidas as condições necessárias a essa particular intervenção a que se chama restauro, e em qual desses momentos é lícita tal intervenção (BRANDI, 2004, p. 59).

Portanto, toda intervenção pressupõe um conhecimento profundo de seu histórico, de suas estratificações (no que diz respeito a conjuntos urbanos principalmente). Brandi fala ainda de *presentes históricos*, que permeiam o período intermediário entre as duas historicidades da obra:

Aquela que coincide com o ato de sua formulação, o ato da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar; e uma segunda historicidade que provém do fato de insistir no presente de uma consciência, e portanto, uma

historicidade que se refere ao tempo e ao lugar que está naquele momento (BRANDI, 2004, p. 32).

Estes “presentes históricos”, correspondentes à trajetória da obra entre a imagem que chega a nós na atualidade e ao tempo de sua conformação, se tornaram passados, mas podem ter deixado traços de seu trânsito na obra; e é justamente “a contemporização entre as duas instâncias que representa a dialética da restauração(...)” (BRANDI, 2004, p.33).

Portanto, a teoria e a prática do restauro atual vêm carregadas de *passado*, e devem levar em consideração seu desenrolar até então. Isso significa dizer que cada um dos teóricos e críticos de restauro têm sua atualidade e que, como fizeram eles próprios, o atual técnico deve levá-los em consideração segundo o olhar de seu próprio contexto de ação.

Resultam aqui críticas ao arquiteto modernista, que nega o passado e o interrompe para se afirmar propositalmente de *maneira diferente*: ora, o *novo* pressupõe o *antigo* e vice-versa; nenhum dos dois conceitos existe absolutamente, mas sim um em contraposição ao outro. A noção do que é *moderno* de cada época pressupõe uma ruptura com algo que passa a ser considerado *antigo*. E dessa noção decorre que o moderno de cada tempo parte do antigo de cada tempo, seja complementando-o ou refutando-o, como ocorre com a história do patrimônio até os dias de hoje.

Breve periodização e a relação *antigo-novo*

No período Renascentista por exemplo, a Antiguidade Clássica é retomada como bela em detrimento do *antigo* período medieval, que passa a ser negado a favor da imitação e instrumentalização da primeira. Assim faz Brunelleschi na cúpola de Santa Maria del Fiore, Alberti em seu *De re aedificatoria*⁴ e os demais teóricos e técnicos da época.

O período Barroco faz do próprio “restauro” uma “modernização” – dá a célebres edifícios *antigos* – entendendo por antigos os renascentistas, os românicos e tantos outros a montante – vestes barrocas. Posteriormente, em meados do século XVIII, a descoberta das ruínas de Pompéia e Herculano permitiram elucidações sobre o dia-a-dia das cidades *antigas* (diga-se Império Romano), e o Neoclassicismo vigora com base nestes modelos físicos de antiguidade.

⁴ Sobre a arte de construir", em latim, é um tratado arquitetônico clássico escrito por Leon Battista Alberti entre 1443 e 1452.

Partindo do *De architectura* de Vitruvius (século I a.C), foi o primeiro livro teórico sobre o assunto escrito no Renascimento e em 1485 tornou-se o primeiro livro impresso sobre arquitetura. FONTE: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/De_re_aedificatoria. Acesso em 13/11/2014.

Seguindo-se a este, outros revivalismos surgem durante o Iluminismo, inspirados em modelos mas ao mesmo tempo pretendendo uma noção de *novidade* (DOURADO. *Notas de aula*, 2014).⁵

Os períodos citados exemplificam portanto o processo de apropriação de certos modelos em detrimento de outros. Conseqüentemente, disso decorre também a *destruição* daqueles exemplares *antigos* que não condizem com o modelo *moderno* vigente. No Renascimento muito se destruiu do patrimônio medieval, e no período Barroco e Iluminista muito se modificou em prol de uma nova estética. A Revolução Francesa também, em seu ensejo nacionalista, procura destruir a simbologia do Antigo Regime.

Mas a Revolução Francesa é particularmente importante – divisor de águas, como dito anteriormente – em função de ter convertido os bens do clero, dos emigrantes e da Coroa “à disposição da nação”, numa inédita ação de conservação real⁶, cunhando um “patrimônio nacional” que é classificado (surge o inventário) e protegido, móvel ou imóvel (CHOAY, 2010, p. 105). Por fim, é durante esta que se estrutura a noção de *restauro*, a partir da necessidade de proteger-se o que é do povo.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc versa sobre o desenvolvimento do *restauro*, até chegar-se à acepção do termo de então. Na publicação de seu verbete *Restauro*⁷, afirma que “a palavra e a coisa são modernas (...) nenhuma civilização, nenhum povo, em épocas passadas, pretendeu fazer restauros como nós o compreendemos hoje” (VIOLLET-LE-DUC, 1996, p.7). Ele cita o caso asiático, onde o templo que se arruinasse era abandonado às ações dos séculos, que dele se apoderaria e um outro templo seria construído a seu lado; e cita o Império Romano, donde se reconstruía, não se restaurava. Continua versando sobre o desenvolvimento das práticas de intervenção, quando descreve a atribuição de dados falsos a fragmentos durante a Idade Média, com as inserções e substituições de partes e ornamentos ao gosto do momento (VIOLLET-LE-DUC, 1996, p.8). Num contínuo de casos que cita ao longo de seu texto, incluindo intervenções próprias, Viollet-le-Duc exemplifica a ação que se pretende do restaurador até hoje – de

⁵ Por *revivalismos* entendem-se tendências estilísticas como o neogótico, neoromântico e assim por diante, incentivados inicialmente por Quatremère de Quincy (1755-1849), filósofo e historiador de arte e autor do *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (1833). Aquelas eram resultado da vontade de existência de uma “arquitetura da nova nação”, um estilo nacionalista que surgia no ensejo que culminaria com a Revolução Francesa.

⁶ Choay compara a *conservação real* à *conservação iconográfica* feita pelos antiquários: estudos detalhados dos vestígios greco-romanos como iconografia, raramente se convertendo em proteção *in situ* (CHOAY, 2010, p.88).

⁷ O verbete vem inicialmente publicado em VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Paris: Bance, Morel, 1854/1869, 10v. Neste trabalho tomou-se como base a tradução e crítica do mesmo, por DOURADO, Odete. *Restauro*. Salvador: Pretextos/PPGAU-UFBA, 1996.

considerar a prática progressa e filtrá-la segundo seu tempo, mas sempre levando em consideração o contexto de sua conformação.

O passado do restauro

Situada, ainda que brevemente, parte progressão de eventos que levou ao surgimento do restauro *ocidental*, pode-se passar ao desenvolvimento do mesmo, sempre em paralelo ao desenvolvimento do próprio conceito de patrimônio e, obviamente, levando em consideração os contextos envolvidos. Isto é, como dito anteriormente, o pensamento dos grandes teóricos da história do restauro deve ser interpretado cuidadosamente, e levando sempre em consideração o tempo de sua elaboração.

O comparativo entre essas teorias evidentemente deve começar com o discurso de Viollet-le-Duc, teórico responsável pela elaboração de “uma nova relação com o passado, relação essa eminentemente moderna” (VIOULET-LE-DUC, 1996, p.5)⁸. Seu *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, traz em si o já citado verbete *Restauro*, considerado o “texto inaugural da Conservação e do Restauro enquanto disciplina” (VIOULET-LE-DUC, 1996 p.5)⁹. Sua obra se insere no contexto francês de meados de 1830, de valorização da novidade em detrimento da *História* de até então, associada ao Antigo Regime pré-Revolução. Embora tenha sido mal-interpretado como um revivalista do Gótico, Viollet-le-Duc procura em verdade elaborar *uma nova arquitetura*, baseada neste estilo justamente por crer na funcionalidade e racionalismo de suas estruturas e até de seus ornamentos. Sua idéia era combater as contradições típicas do século XIX, tão ligadas às descobertas que se faziam e às retomadas estilísticas que destas decorriam, propondo justamente “a procura de uma nova linguagem em consonância com seu próprio tempo” (VIOULET-LE-DUC, 1996 p.4)¹⁰, uma arquitetura própria do século XIX.

Viollet-le-Duc dedicou-se portanto à *modernização da prática da arquitetura*, e ao restauro como fim para transmissão desta arquitetura que tanto lhe foi referência ao futuro. Incentivou o uso do ferro nas novas construções e a abordagem mecanicista e científica da arquitetura gótica como base, em nítida consonância com a Revolução Industrial que estava em curso.

⁸ Referente à apresentação do texto por DOURADO, Odete.

⁹ Referente à apresentação do texto por DOURADO, Odete.

¹⁰ Referente à apresentação do texto por DOURADO, Odete.

John Ruskin¹¹, por outro lado, representa uma vertente contemporânea à de Viollet-le-Duc, mas oposta: o inglês presencia a mesma Revolução Industrial que este, mas com os olhos do Romantismo Inglês – pitoresco, sublime, ambiental – a quem a precisão do mecanicismo e desumanização do trabalho revoltam. Sua paixão pelo gótico não é científica como a de Viollet-le-Duc: advém da percepção de sua singeleza, capaz de fazer revelar as nuances do trabalho humano. E sua abordagem em relação ao patrimônio é portanto também romântica, em que a arquitetura é um acidente na paisagem e o edifício é testemunho da passagem do tempo: arte pelo que sugere e evoca, sem o racional-funcionalismo de Viollet-le-Duc (DOURADO. *Notas de aula*, 2014). Enquanto este chamava o patrimônio de “livros de pedra” – ou seja, objeto de estudo – Ruskin o via como “livros com páginas faltantes” (DOURADO. *Notas de aula*, 2014), cuja beleza residia justamente no mistério sobre o conteúdo destas páginas, e no valor que se deveria dar àquelas que restaram – ou seja, valorizar a arquitetura do passado no nosso tempo, sem visar a reconstituição de sua inteireza.

Portanto o próprio antagonismo entre as teorias de Viollet-le-Duc e John Ruskin em meados do século XIX é fortemente atrelado ao contexto de elaboração das mesmas e, mesmo assim, estas são portadoras de uma atualidade, a ser analisada adiante. Sobre isto, Lagunes escreve:

Isto é, com uma atitude passiva e contemplativa do transcorrer do tempo contraposta a uma deliberada vontade de cancelar as pegadas que este deixou impressas sobre a matéria. E essa dicotomia hoje, distante já 150 anos, segue condicionando o debate sobre a restauração e marca, de fato, os limites extremos da discussão atual (LAGUNES, 2011, p.19).

Camillo Boito¹² foi responsável por abordar essa dicotomia em tom conciliativo. Formado em Veneza, viveu a influência de Ruskin - atraído à cidade por suas ruínas deixadas pelas batalhas de independência contra a Áustria¹³ - e a de Viollet-le-Duc ao mesmo tempo, em função

¹¹ O inglês John Ruskin (1819 – 1900) foi poeta, pintor e crítico de arte de família londrina abastada. Escreve “As Sete Lâmpadas da Arquitetura” (*The Seven Lamps of Architecture*) em 1849, no qual o sexto capítulo, “A Lâmpada da Memória” versa sobre sua visão em relação à conservação e restauro de arquitetura. Neste trabalho tomou-se como base a tradução e crítica do mesmo, por DOURADO, Odete. *A Lâmpada da Memória*. Salvador: Pretextos/PPGAU-UFBA, 1996.

¹² Camillo Boito (1836 – 1914) foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico, literato e um analista dos mais argutos de seu próprio tempo (...); como restaurador e teórico, tem um lugar consagrado pela historiografia da restauração, sendo a ele reservada uma posição moderada e intermediária entre Viollet-le-Duc (...) e Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontram na base da teoria contemporânea de restauração. FONTE: Apresentação de Beatriz Mugayar Kühl em BOITO, Camillo. *Os restauradores; [I restauratori: Conferenza tenuta all'Esposizione di torino il 7 giugno 1884]* Tradução de Beatriz Mugayar KÜHL., Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p.9).

¹³ John Ruskin publica *The Stones of Venice* sobre o tema, em 1853.

da difusão de sua teoria enquanto professor honorário em Florença e Milão. Boito não formou uma teoria propriamente dita; mas entre refutar, apoiar e complementar certos pontos defendidos pelos citados teóricos do século XIX, foi capaz de elaborar uma série de critérios de intervenção acerca da conservação e restauração de monumentos históricos, atentando principalmente para o valor documental destes.¹⁴ Ainda que com os aspectos falhos naturalmente decorrentes de se querer conciliar duas teorias muito díspares, sua obra procurou atualizar o debate e afastá-lo da teoria em prol da prática¹⁵, incentivando uma *arquitetura ambientada* – com cuidados à sua inserção no entorno e compatibilidade com o programa moderno – e sem mimese, buscando nas lições de arquitetura do passado os subsídios para uma criação contemporânea (DOURADO. *Notas de aula*, 2014).

Para romper com este contínuo de teorias baseadas em estilos e historiografia, o teórico Alöis Riegl surge para abordar o monumento segundo seus *valores*. Se insere no contexto do Liberalismo em Viena a partir da segunda metade do século XIX, materializado pelo grande projeto do Ringstrasse e do *ecletismo urbano* das construções (DOURADO. *Notas de aula*, 2014). Foi justamente esse contexto de mudanças que encorajou sua teoria liberalista, pouco atenta a datas e estilos e mais atenta aos juízos de valor feitos para o monumento *histórico-artístico*. Designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria em 1902, foi encarregado de empreender a reorganização da legislação de conservação dos monumentos austríacos, e seu livro *O Culto Moderno dos Monumentos* foi a base teórica para tal empreitada (CUNHA, 2006). Sua definição de *monumento* passa pela percepção do mesmo a partir de seu fruidor e do contexto que o frui – portanto, a definição é mais pelo significado do monumento – seu valor – que pelo monumento em si; passa portanto pela afetividade, pela noção de memória coletiva, e não engloba portanto necessariamente somente aqueles monumento que chama *intencionais*. Ainda que não caiba aqui esmiuçar tais valores, cabe ressaltar que a abordagem de Riegl é importante por fundar uma nova prática para basear as escolhas de preservação e restauro: não cabe ao restaurador tentar hierarquizar ou separar os valores atribuídos ao monumento, que se condicionam mutuamente. O objetivo da tutela será, portanto, evitar o conflito entre estes

¹⁴ As premissas de Boito contribuíram para a consolidação do dito *restauro filológico* na Itália. De acordo com Carsalade, “o restauro moderno de Boito, também sob o suposto manto da cientificidade, é muito calcado em um empirismo que lhe abre enormes brechas não resolvidas, como é o caso, por exemplo, do impasse sobre qual período do edifício preservar (...). A solução, para ele, seria a opção por um período” (CARSALADE, 2014, p.343).

¹⁵ A partir de 1880, Boito esforçou-se em criar diretrizes para a conservação e restauro, que se difundiram na Itália através de sua eventual adoção pelo Ministério da Educação. (FONTE: Apresentação de Beatriz Mugayar Kühl em BOITO, Camillo. *Os restauradores*; tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p.21).

valores. Isto é, dentre os valores histórico, artístico, de antiguidade, de uso, de novidade e suas combinações, o que prevalecer em dado momento histórico do monumento norteará sua preservação (RIEGL, 2013).

O último nome que nos servirá de referência é seguramente o que cremos não somente ter sintetizado melhor a teoria ocidental do restauro de monumentos – ainda que se creia que sua teoria seja um pouco falha no que tange aos sítios históricos – mas também o que melhor dialoga com as práticas atuais de restauro. Trata-se de Cesare Brandi (1906-1988), historiador e crítico de arte nascido em Siena, Itália. Juntamente com Giulio Carlo Argan, esteve à frente do Instituto Central de Restauração (ICR) de Roma, do qual foi diretor por duas décadas (1939 – 1960); coordena a restauração de inúmeras obras de arte destruídas nos bombardeios da 2ª Guerra Mundial e constitui a *Teoria da Restauração*¹⁶: uma tentativa de pensar nos monumentos destruídos não apenas como documentos, considerando sua existência como obras figurativas com significação social e simbólica, em detrimento do restauro filológico giovannoniano que se fazia no imediato pós-guerra. Os preceitos teóricos que elabora servirão de embasamento à prática do restaurador a partir de então, guardadas as ressalvas em relação à obra de arte em que se intervém¹⁷.

Os postulados brandianos desempenham um papel indiscutível no desenvolvimento posterior da teoria e prática da restauração. Retomam a herança dos debates precedentes sobre a necessidade de distinção entre novo e antigo, e rechaçam as integrações estilísticas ou analógicas (LAGUNES, 2011, p.25). Sua atenção à dialética estética e histórica do monumento e a separação entre imagem e matéria na obra de arte constituem premissas de restauro que norteiam as ações até os dias de hoje, e que pretendemos abordar mais adiante.

O presente do restauro e de seus teóricos

O século XX assistiu, principalmente a partir da Carta de Atenas de Restauro de 1931, a ampliação do leque de “objetos da restauração” (PEREIRA, 2011, p. 103). Os conceitos de

¹⁶ Publicado pela 1ª vez como BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963. A edição a que referimos neste trabalho é a de BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*; tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

¹⁷ A teoria de Brandi está muito baseada no restauro de obras de arte pictóricas, o que pode, ao nosso ver, resultar na necessidade de interpretação cautelosa quando aplicada ao monumento arquitetônico ou sítio histórico-artístico como monumento.

monumento histórico, artístico e arqueológico de então são hoje ladeados por sítios históricos e arredores, grupos de edifícios, coleções, assentamentos urbanos ou rurais, arqueologia subaquática, jardins e paisagens naturais, até chegar às grandes escalas, como *paisagem cultural* ou o próprio patrimônio imaterial, um campo extremamente amplo e complexo por si só. Portanto é natural que também as teorias de restauro dos séculos XIX e XX, aqui brevemente explanadas, tenham elas mesmo se modificado e atualizado por projetos de conservação e restauro compatíveis com a contemporaneidade.

Num contexto contemporâneo de questionamento da arquitetura, no qual a palavra de ordem parece ser “significado”, os paradigmas ou as soluções típicas – tão caras ao determinismo científico do Modernismo – parecem não mais atender às demandas de um mundo com problemas sempre novos e com uma pluralidade enorme de manifestações (CARSALADE, 2014, p. 19).

É pertinente a crítica do autor às chamadas “soluções típicas” e ao “determinismo científico do Modernismo”. Pelas primeiras entendemos a prática oriunda de teorias, generalista e globalizada, que não servem de maneira alguma à escala que tomou o patrimônio mundial. Os contextos geográficos, sociais e políticos da estruturação das célebres teorias aqui expostas anteriormente evidenciam, seja por suas ocasionais concordâncias ou pelas suas disparidades, que *cada caso é um caso*. Por mais Viollet-le-Duciano que um restaurador se considere, jamais ele ignorará a singeleza do tempo que preconiza Ruskin ao deparar-se com uma ruína; Assim como o mais conservadorista dos restauradores enfrentará seus desafios ao deparar-se com uma necessidade de refuncionalização agressiva, mas com um potencial social extremamente benéfico a seu contexto.

Da mesma maneira, no que tange ao patrimônio, criticamos o Modernismo e sua falsa premissa de um *moderno absoluto*. Conforme já explicamos, o moderno pressupõe um antigo e vice-versa. Portanto, não há credibilidade no projeto de restauro que não leve em consideração a preexistência ou simplesmente *aquilo que veio antes*. A “cartilha” que o Modernismo incentiva, através dos CIAMs da primeira metade do século XX e de “receitas” como os “Cinco Pontos da Arquitetura” de Le Corbusier não podem ser seguidas cegamente. Portanto, assim como não se deve seguir à risca o que versam os teóricos, não se deve eximir de regras na busca por uma solução inédita que jamais existirá.

Logo, hoje principalmente, existentes as conexões e a acessibilidade do mundo globalizado e a cada vez mais crescente difusão das teorias de restauro, nenhuma solução de restauro será *inédita* e nem *universal*.

Prova disto é que Viollet-le-Duc, o “arauto do Movimento Moderno” (DOURADO, 1996, p.3), parte suas célebres conclusões da análise detalhada da arquitetura gótica; Ruskin também o faz, para chegar a teoremas distintos. Posteriormente, Boito usa ambas as teorias para formular os princípios adequados a seu contexto italiano; e Brandi parte com sua teoria de todos os anteriores, incluindo Riegl e Gustavo Giovannoni, nutrindo-a a partir “dos aportes – convergentes nos temas da conservação, mas em si plenamente autônomos – da experiência crítica pessoal do autor, bem como de suas elaborações e pesquisas no campo filosófico e estético” (BRANDI, 2004, p.9)¹⁸.

Comprovada a continuidade ou a simples existência de relações de semelhanças e diferenças entre as teorias na historiografia do restauro, pode-se concluir que certamente há uma *atualidade* destas teorias do passado.

Analisando segundo a ordem da própria historiografia do restauro, começamos portanto por Viollet-le-Duc. Ao nosso ver, a atualidade do teórico reside em sua abordagem racional-funcionalista: a cuidadosa análise dos elementos compositivos do monumento e a busca de sua justificativa funcional e tecnológica para guiar as decisões de restauro; o pensamento *sistêmico*, que faz ponderar cuidadosamente a consequência da adição – e principalmente da remoção – de elementos; e o pensamento de que a forma é consequência dos materiais e da estrutura, numa ação de restauro que configura *absoluto respeito pela matéria prima* como diretriz fundamental. A nós parece crucial esse respeito, justamente por ele ser responsável por tolher possíveis intervenções muito invasivas e irreversíveis, que possam prejudicar permanentemente a leitura de um monumento. É o caso por exemplo das ruínas da Igreja de San Francisco em Mendoza, Argentina, cujo restauro de 2013 tornou-o mais espetáculo que testemunho histórico; a adição de estruturas para contemplação do espaço não foi capaz de remeter à planta original, tornando-se a ruína mero espaço cênico.

A segunda atualidade que vemos no discurso de Viollet-le-Duc está em considerar o restauro imperioso na eventualidade de uma *lacuna* ou para *reaver o uso* do monumento. Cremos que atualmente, principalmente em se tratando de monumentos inseridos em meios urbanos, é

¹⁸ Referente à apresentação do texto por CARBONARA, Giovanni.

crucial o restauro em detrimento de um pensamento conservadorista. Tomamos como exemplo centros históricos como o de Salvador, Bahia, que – por motivos diversos que não cabem aqui salientar – hoje têm em si um enorme número de fachadas protegidas e desatreladas de plantas internas há muito destruídas, e que constituem um potencial enorme de *revitalização* destas áreas, que clamam pela inserção de funções diversas e muito benéficas ao seu meio.

Creemos que o discurso de John Ruskin seja o menos passível de uma atualidade propriamente dita, justamente por seu conservadorismo. É senso comum que, como difundiu Boito, consolidar é melhor que reparar e depois reparar que restaurar (BOITO, 2008) e justamente por isso a prática dá menos margem para uma atualidade muito diversa da época de sua conformação. Ainda assim, é atual a sua visão do *tempo como diretriz projetual*, como falaremos a seguir, e a importância que ele confere à ação do mesmo como um valor estético – isto é, a pátina como elemento importante à leitura do monumento e da dimensão histórica que nele está impressa. Parece-nos que há um afã atual de conferir um valor de novidade aos monumentos históricos, e restaurá-los a uma condição de arestas retas e cores vibrantes – principalmente no patrimônio eclético, numa *espetacularização* que o ameaça. Exemplo disso são usualmente edifícios ecléticos, como aqueles do Circuito Cultural Praça da Liberdade, em Belo Horizonte: estes vêm regularmente pintados, descartando completamente a pátina do tempo e cunhando o mote popular “velhinho em folha”.

A atualidade de Camillo Boito está, primeiramente, em sua oposição ferrenha à apropriação *acrítica* dos variados estilos do passado. O que para Boito era resultado da insatisfação pela ausência de um estilo de época, hoje pode ser vista como importante premissa de restauro: o *estilo* (se cabível) do objeto da restauração deve ser familiar ao interventor, para saber intervir criticamente, *mas não para fazer mímese*. São problemas recorrentes nos centros históricos brasileiros, principalmente aqueles coloniais, de falsos históricos e preenchimentos de lacunas em “estilo patrimônio” – um restauro que sequer chega a ser tipológico, que é cegamente feito por analogia.

A outra atualidade – esta, problemática - do discurso boitano que julgamos pertinente ressaltar parte da sua máxima de que é “vergonha enganar os contemporâneos; vergonha ainda maior enganar os que vierem” (BOITO, *Questione Pratiche delle Belle Arti*. IN: DOURADO; *Notas de aula*, 2014). Boito portanto atenta para as restaurações que constituam falsos históricos

ou falsos artísticos. Se pensarmos na Rua das Flores de Ouro Preto em Minas Gerais, veremos um casario que aparenta ser colonial, tendo sido construído já no início do século XX; o Pelourinho de Salvador teve suas vestes ecléticas removidas a partir dos anos 1970 em prol de uma unidade estilística jamais existente. E assim continua-se fazendo, por esta noção equivocada – uma ação leiga que remete à noção de “inteireza” de Viollet-le-Duc¹⁹ – de uma unidade estilística. O trabalho que hoje desenvolvemos para o núcleo histórico da cidade de Mostardas, Rio Grande do Sul, nos traz desafios referentes à muito equivocada noção da existência de um “estilo açoriano”, que até resulta em remoção de vestes modernas de arquitetura menor em prol de uma unidade estilística inexistente²⁰. O resultado das ações exemplificadas é que a obra que vemos hoje, com a sua remoção (ou adição) de partes, sequer com vistas à distinguibilidade, resultam falsos históricos e falsos artísticos. Boito afirma ainda que prefere os restauros mal-feitos aos bem-feitos, pois os primeiros se permitem distinguir em sua ignorância; enquanto que o segundo se mimetiza e fere a autenticidade da obra (BOITO, 2008).

Dando prosseguimento, a atualidade de Alöis Riegl parece crucial por pressupor que o valor mais significativo do monumento dite a intervenção que este deve sofrer. Isto é, se seu valor mais significativo for o valor de uso – o que é recorrente nos dias de hoje, dada a necessidade de ocupação dos tecidos históricos em função das dinâmicas urbanas, por exemplo – o restauro será completamente diferente de um monumento cujo valor mais marcante é o de antiguidade – ou seja, cuja conservação e simples consolidação são as únicas ações cabíveis. O adequado julgamento de valores é importante na medida em que norteia instrumentos de gestão na elaboração de normativas, políticas de preservação e as próprias ações protetivas (ou destrutivas).

Por fim, chegamos à análise da teoria de Cesare Brandi. O consideramos o mais atual justamente por sua teoria não só vir baseada em um método científico (como fizeram outros antes dele), mas principalmente por ter traduzido tal teoria em princípios operativos válidos até hoje. A noção base que percorre sua obra é a de que condiciona o ato de restauração à compreensão e experimentação da obra de arte enquanto tal:

¹⁹ Conforme Viollet-le-Duc: “Restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo – é restituí-lo a um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento (VIOLLET-LE-DUC, 1996, p.7)

²⁰ O núcleo histórico da cidade de Mostardas é um dos remanescentes da ocupação açoriana no Rio Grande do Sul a partir da segunda metade do século XVIII, e guarda em si uma morfologia urbana e arquitetura vernácula de tipologia colonial características. Baseado em uma equivocada noção de que tudo fosse *colonial*, a gestão vem promovendo desde a década de 90 a isenção de IPTU às edificações que passassem por restauros estilísticos ou fossem construídas no *estilo açoriano*, configurando falsos históricos das preexistências e das obras novas.

A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro. (BRANDI, 2004, p.30).

Tal noção resulta na prevalência do estético sobre o histórico - diferencia a obra de arte de outros produtos da ação humana. Tal colocação refuta as teorias precedentes que preconizavam a manutenção dos monumentos apenas como documentos históricos, relegando a um segundo plano sua imagem figurativa, embora não exclua a importância do valor histórico, intrínseco a todo monumento. Isto é, a máxima brandiana de que se restaura somente o que se considera obra de arte e que desta se restaura *somente a matéria* (BRANDI, 2004, p. 31) é fundamental pois guia o princípio de qualquer intervenção restaurativa até hoje – nenhum restauro pode ser feito se configurar dano à imagem (caso em que só se fará consolidação e conservação). Por mais que a separação entre matéria e imagem - estrutura e aspecto - seja difícil em certos casos, justamente por ser oriunda da arte pictórica, a capacidade de distinguir o *objeto do restauro* da imagem é fundamental a todo interventor.

É portanto o estado de conservação da obra de arte no momento da restauração que irá condicionar e limitar a ação restauradora, a qual deverá limitar-se àquilo que pode ser apreendido da instância histórica, do testemunho que chegou até nós.

Sobre outras duas premissas brandianas se podem tirar outras conclusões:

A integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir (...), a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada (BRANDI, 2004, p.47)

Com esses pontos, mantém-se, como já havia sido posto – desde o século XIX – por Boito ou Giovannoni, a regra da reversibilidade e distinguibilidade das intervenções contemporâneas nos monumentos do passado, datando a restauração como fato histórico indissociável do presente histórico que o produziu (CUNHA, 2004). Ou seja, Brandi é capaz de nos situar em uma postura passiva em relação à obra de arte que nos cabe restaurar – o que fizermos deve ser reversível e distinguível, declaradamente diverso do que é original e servindo somente a melhorar a leitura deste, jamais pretendendo uma maior importância que a preexistência.

A mais importante de suas proposições, ao nosso ver, é a idéia do *restauro como ato crítico*. De acordo com Giovanni Carbonara, “dirigido ao reconhecimento da obra de arte (...);

voltado à reconstituição do texto autêntico da obra; atento ao “juízo de valor” necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias, a histórica e a estética” (BRANDI, 2004, p.12).²¹

Conclui-se disto que a restauração deve ser vista hoje como *ato crítico*, baseada sempre na relação de fatores estéticos e históricos que estão presentes na obra, mas excedendo tais aspectos para abordar também seu fator *cultural*: ou seja, levar em consideração a teoria do restauro e sua historiografia até hoje, conforme brevemente explanada anteriormente, juntamente com a conjuntura em que se encontra a obra, em termos de significado, simbologia, valor social e econômico, funcionalidade, gestão e visões à sua transmissão ao futuro – as “demandas de um mundo com problemas sempre novos e com uma pluralidade enorme de manifestações”, como citou Carsalade. Além disso, ela deve ser *ato criativo*, o que implica obrigatoriamente na análise do *projeto* envolvido.

A importância do projeto

Tanto Viollet-le-Duc quanto Ruskin já abordavam aquela que é a questão mais atual de todas – o *projeto*. Enquanto que para o primeiro o patrimônio é objeto de estudo para a construção nova racional, funcional e competente (os já citados “livros de pedra”), para o segundo ele serve a provar que o projeto se faz com a passagem do tempo em mente, como valor e diretriz: deve-se projetar para a posteridade, um edifício capaz de envelhecer com nobreza e valor estético, capaz de *evocar*.

A evocação dos teóricos em relação à ação projetual é aqui fundamental pois *em qualquer nível que o arquiteto trabalhe, ele se deparará com a preexistência*. Desde uma edificação até a paisagem, o arquiteto deve estar sempre ciente da existência prévia à sua intervenção, e do fato de que esta se configurará em uma nova temporalidade para aquela obra ou sítio. Portanto, os temas cabíveis ao restauro devem ser levados sempre à extensão do projeto em qualquer escala e contexto. Isto é, o arquiteto contemporâneo deve partir do princípio brandiano de que

A ação de restauro (...) não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro (BRANDI, 2004, p.61).

²¹ Referente à apresentação do texto por CARBONARA, Giovanni.

Em relação à prática do restauro atual e principalmente ao *projeto de restauro* atual, portanto, é pertinente abordar a questão do *bom senso*. Afinal, se observarmos as recomendações dos teóricos, elas orientam mas deixam margem às já citadas variáveis *crítica* e *criativa*. São vários os restauros rendidos equivocados não por “descumprimento” às principais teorias, mas porque se fez mau julgamento da liberdade possibilitada pela máxima do “cada caso é um caso”. Sendo o restauro fruto das decisões pessoais do restaurador, ele é portanto resultado de uma dentre várias possíveis leituras que se pode fazer de um objeto.

Parece que aqui cabe relembrar a máxima do *minimo intervento*, isto é, a *intervenção mínima*, que nos parece a ação crítica mais pertinente e – pode-se dizer, sempre segura – a levar em consideração no projeto de conservação e restauro. Se tomarmos o exemplo de um renomado restaurador da contemporaneidade, Marco Dezzi Bardeschi, sua posição é extremamente conservadora, evocando a máxima boitiana do “conservar, não restaurar”²²: ele considera restaurar um refazimento, e portanto “a única possibilidade autêntica de transmissão do passado para o presente e o futuro estaria na conservação da matéria” (CARSALADE apud BARDESCHI, 2014, p.339), que é o que existiria realmente. Não compartilhamos desta visão por acreditar que a conservação integral da matéria, sem que haja ação restaurativa, pode por vezes não ser suficiente para garantir a *utilidade* de um edifício ou prevenir sua *museificação*; mas em casos como ruínas por exemplo, cuja autenticidade não pode ir além da forma que se apresenta, é a melhor ação a tomar. A intervenção mínima, portanto, é sempre uma *ação de bom senso*, guardadas as corretas escolhas técnicas, pois garante o máximo da autenticidade da obra. Mesmo assim, cremos que o *bom senso* que de fato é aplicado em qualificar o projeto – em vez de em evitá-lo – é sempre mais pertinente.

Ainda sobre a idéia da conservação como ação melhor que restauração – com a qual concordamos e cremos ser uma das premissas mais frequentes dos técnicos atuais – devemos apontar a atualidade de Boito em seu raciocínio de que “se teoricamente era fácil distinguir a conservação da restauração, na prática isso não era tão fácil assim” (CARSALADE, 2014, p.339). Afinal, o grande desafio do projeto de restauro continua sendo o julgamento dos estratos do monumento – a *atribuição de valores* que nos permite distinguir o que deve ser mantido e o

²² Boito crê na manutenção periódica para a conservação do monumento e evitar a restauração, mas admite que este pode ser necessário para não se abdicar do dever de preservar a memória. A restauração é encarada por ele como “um mal necessário” (FONTE: Apresentação de Beatriz Mugayar Kühl em BOITO, Camillo. *Os restauradores*; tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p.25).

que deve ser descartado. Por mais que a conservação seja a máxima, entramos em conflito se pensarmos que a remoção do que considerarmos expúrio é já uma intervenção que nega esta máxima; e a situação torna-se mais contraditória ainda se pensarmos que o juízo de valor do que é expúrio para o especialista pode ser distinto do juízo de outrem – cujo significância é, se pensarmos em memória coletiva, a mesma. Isto é, o projeto de *conservação* pressupõe atenção igual a – ou maior que – o projeto em que a necessidade de *restauração* é evidente, e às vezes a própria intervenção mínima torna-se um objetivo difícil.

Exemplificamos a situação do *projeto de restauro* atual com o caso do projeto de expansão e readequação do museu da Galeria degli Uffizi em Florença, Itália. Este fora feito em 1995, refeito em 2004 e teve de passar por correções no âmbito do consolidamento das estruturas em 2009, em função da aprovação das “Diretrizes para valorização e redução do risco sísmico do patrimônio cultural, com referência às normas técnicas para a construção” e do “Decreto do Presidente do Conselho de Ministros pela valorização e redução do risco sísmico do patrimônio cultural, com referência às normas técnicas para a construção”, (DIR. P.C.M. 12 OTTOBRE 2007), aprovados posteriormente à abertura do canteiro. Ele prevê o restauro de pinturas murais, ampliação dos espaços de exposição e rearranjo destes com as funções administrativas e institucionais em planta.²³

A revisão do projeto de consolidamento previu a garantia dos necessários coeficientes de segurança, com vistas a conservar não só a matéria mas também o *funcionamento estrutural originário*, equilibrando valores de segurança e conservação. A inserção de elementos estruturais não-compatíveis existiu, mas foi feita de modo a não modificar as preexistências. Alguns tensores de ferro foram colocados transversalmente às abóbadas para evitar abertura de paredes, e a estrutura interna das mesmas foi reforçada de maneira menos invasiva e mais reversível para o funcionamento estático da construção: em madeira laminada para sustenção das voltas secundárias e fibra de carbono para reforço estrutural e unificação do comportamento estrutural das voltas principais, em relação ao concreto armado que estava previsto no projeto anterior. O feito é louvável por se tratar de uma porção da estrutura que não é visível, por encontrar-se escondido pelos forros decorados. Aqui é meritoso o bom-senso na opção pela *reversibilidade e intervenção mínima*, em um caso em que princípios teóricos muito voltados ao restauro de obra

²³ Disponível em: <www.nuoviuffizi.it> Acesso em 10/11/2014.

de arte por sua instância estética poderiam dar margem a um restauro *crítico, criativo* e no entanto mais danoso à preexistência.

Nos casos em que as exigências da possibilidade de sismos eram demasiadamente altas, as intervenções foram mais invasivas. Algumas das paredes que sustentariam as voltas reforçadas com fibra receberam estruturas metálicas treliçadas intramuros. A necessidade de implantação de infraestruturas lógica, elétrica e hidráulica também significaram intervenções mais impactantes à preexistência; no entanto, estas são válidas a partir do momento em que se fazem necessárias à *função* do edifício, e foram feitas enquanto tirando proveito da necessidade de restauro das estruturas internas²⁴.

Isto é, o projeto Nuovi Uffizi compreende diversas ações restaurativas, desde a impactante consolidação estrutural até o singelo restauro parietal a partir de análise estratigráfica, visando não só a restauração do edifício como a sua *preservação* e sua *compatibilização* às expectativas funcionais atuais. Percebe-se que premissas de restauro foram usadas – remetendo a Viollet-le-Duc, Boito e Brandi, por exemplo – mas em momento algum fazendo o uso *ipsis literis* do discurso de um mesmo teórico. Além disso, a diversidade de soluções de restauro estrutural, por exemplo, mostra que é crucial a constante noção de que todo restauro é *crítico* e *criativo* – que os casos têm sempre particularidades que não podem ser respondidas somente com o conhecimento da teoria do restauro, e sim com o conhecimento profundo da preexistência, da sua inserção no mundo atual e do bom-senso projetual (imagens 01 a 04).

Imagem 01: Reforço estrutural das voltas principais em fibra de carbono.

Imagem 02: O espaço entre voltas e contravoltas antes do reforço estrutural, com a passagem de dutos de infraestrutura.

Imagem 03: Arcos em madeira para resistência contra sismos das contravoltas.

Imagem 04: Reforço estrutural de paredes (portantes) com treliça metálica.

Conclusão

Por fim, cremos que independente da adesão ou não de uma ou outra tendência, a teoria brandiana continua sendo a mais *contemporânea* em termos de restauro de monumentos, e que

²⁴ Disponível em: <www.nuoviuffizi.it> Acesso em 10/11/2014.

talvez mereça um olhar mais atento – talvez combinado à perspectiva de Giovannoni ou Roberto Pane – no que tange ao restauro de centros históricos. No entanto, provamos também que há atualidade nas demais teorias de restauro que se desenvolveram ao longo dos séculos XIX e XX, e que estas têm sua pertinência hoje, justamente por virem se complementando – na concordância ou na contradição mútua – para se atualizarem. Algumas destas premissas cotinuum norteados os fundamentos dos projetos atuais de conservação ou restauro – devidamente filtrados pela crítica fundamentada, espera-se. Concluimos também que o grande mérito do arquiteto projetista de conservação e restauro é justamente a interpretação crítica dessas teorias, para de fato permitir que estas se atualizem ao fazerem uso da *criatividade com bom senso*.

Além disso, a facilidade de acesso à teoria do restauro, a casos de estudo, a normativas e demais medidas referentes à preservação de patrimônio mundialmente nos dias de hoje permite, sem dúvida, o enriquecimento do restaurador em termos teóricos e projetuais. Mas de nada serve isso se o conhecimento da *preexistência* – desde uma permanência arquitetônica a um sítio que jamais tenha sofrido intervenção – não seja aprofundado o suficiente. A interpretação de teorias de restauro já é crucial e delicada no meio europeu, onde elas de fato tomaram forma; mas se aliarmos isso à adequação destas aos dias atuais e – mais delicadamente ainda – ao deslocamento dessas teorias para contextos não-europeus, mais arriscada fica sua compatibilização com o conhecimento da dita *preexistência*, e mais crucial esta se torna.

Creemos que a beleza pitoresca e singela que John Ruskin tanto apreciava nas ruínas deva estar nos olhos de todo restaurador, para que este possa ao menos se permitir delongar na contemplação da obra em que pretende intervir, garantindo que aquele patrimônio tenha de fato exercido seu poder de encantar e fazer parte de sua memória. Somente o restaurador crítico, criativo, sensível, atualizado e, mais importante, de fato conectado à sua obra, é capaz de intervir satisfatoriamente no patrimônio material.

Referências bibliográficas

LAGUNES, María Margarita Segarra; *La Restauración después de Cesare Brandi* .In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins.(org.) *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Coleção Arquimemória; V.1. Salvador: EDUFBA, 2011.

PEREIRA, Honório Nicholls; *Tendências contemporâneas na teoria da restauração*. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins.(org.) *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Coleção Arquimemória; V.1. Salvador: EDUFBA, 2011.

BOITO, Camillo. *Os restauradores [I restauratori: Conferenza tenuta all'Esposizione di torino il 7 giugno 1884]* Tradução de Beatriz Mugayar KÜHL,. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração [Teoria del Restauro]*. Tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CARSALADE, Flavio de Lemos. *A Pedra e o Tempo: arquitetura como patrimônio cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. Lisboa, Edições 70, 2010.

CUNHA, Claudia dos Reis e. *Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos*. *Resenhas Online*, São Paulo, ano 05, n. 054.02, Vitruvius, jun. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>. Acesso em 10/11/2014.

NUOVI Uffizi. <www.nuoviuffizi.it> Acesso em 10/11/2014.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos [Der moderne Denkmalkultus]*. Lisboa, Edições 70, 2013.

RUSKIN, John. *A lâmpada da Memória [The Lamp of Memory]*. tradução de DOURADO, Odete. Salvador: Pretextos (V.2) /PPGAU-UFBA, 1996.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração [Restauration]*; tradução de KÜHL, Beatriz Mugayar. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauo [Restauration]*; tradução de DOURADO, Odete. Salvador: Pretextos (V.1) /PPGAU-UFBA, 1996.

Notas de aula. Disciplina ARQ 506 – História e Teoria da Conservação e do Restauo, Prof. Odete Dourado. Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos – UFBA. Segundo semestre de 2014.

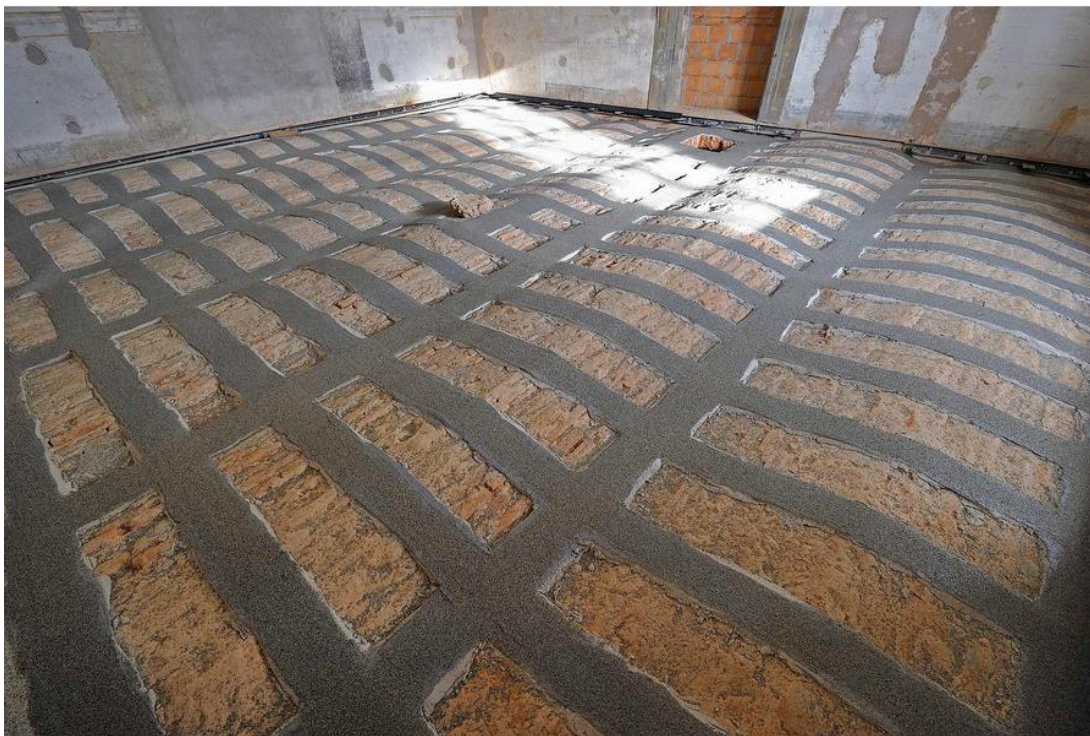


Imagem 01: Reforço estrutural das voltas principais em fibra de carbono. (FONTE: <www.nuoviuffuzi.it>. Acesso em 10/11/2014).



Imagem 02: O espaço entre voltas e contravoltas antes do reforço estrutural, com a passagem de dutos de infraestrutura. (FONTE: <www.nuoviuffuzi.it>. Acesso em 10/11/2014).



Imagem 03: Arcos em madeira para resistência contra sismos das contravoltas. (FONTE: <www.nuoviuffuzi.it>. Acesso em 10/11/2014).



Imagem 04: Reforço estrutural de paredes (portantes) com treliça metálica. (FONTE: <www.nuoviuffuzi.it>. Acesso em 10/11/2014).