

120

Inez

nov. 98

SEMINÁRIO INTERNACIONAL  
PRESERVAÇÃO:  
A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES

04 A 06 DE DEZEMBRO DE 1996  
BELO HORIZONTE/MG

ANAIS DO SEMINÁRIO INTERNACIONAL  
PRESERVAÇÃO:  
A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES



INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO - IEPHA/MG

ODE  
TE  
DO  
U  
RA  
DO

PRINCÍPIOS TEÓRICOS  
PRESERVAÇÃO:  
A ÉTICA DAS INTERVENÇÕES

04 de Dezembro de 1996

Odete Dourado\*

Nos últimos anos, assistimos um pouco por toda a parte à proliferação de intervenções sobre o patrimônio monumental tendentes não a considerar o monumento como uma unidade ou complexo artístico historicamente definido, mas como "obra aberta", passível de ser retomada, continuada, enfim, atualizada figurativamente. Não nos referimos aqui, evidentemente, à "obra aberta" no sentido que lhe dá Eco (1), uma vez que os monumentos, enquanto produtos culturais por excelência, serão sempre atualizados em seus significados, permanentemente alterados pelo olhar de quem os vê e pelas culturas que os interpretam. Visto que a capacidade de serem sempre atuais é a sua marca definitiva, poder-se-ia dizer mesmo que esses particulares produtos da atividade humana serão sempre novos, independentemente de qualquer ação projetual, quer voluntariamente modernizante ou restaurativa, que sobre eles possa vir a incidir.

Por outro lado, é importante recordar que, enquanto intervenção crítica, não seria possível excluir do restauro alguns aspectos criativos, presentes em maior ou menor escala mesmo naquelas intervenções que se propõem à mais estrita ação conservativa. Pense-se, por exemplo, nas repercussões sobre a obra inteira advindas da escolha, nos casos absolutamente necessários, dessa ou daquela textura de reboco, desse ou daquele tipo de tinta, para não mencionar os casos clássicos e mais evidentes do preenchimento de lacunas em edifícios ou em tecidos urbanos fortemente historicizados.

(1) ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Portanto, não nos referimos àquelas intervenções absolutamente imprescindíveis à estabilidade ou à recuperação da leitura figurativa do texto, que, por serem atuais, devem, necessariamente, refletir essa condição, mas, àquelas ações que, sob nebulosas derivações - revitalização, reabilitação, reapropriação, reciclagem, renovação etc - avançam sobre os edifícios do passado, de maneira indiscriminada e invasiva, incidindo, quase sempre irremediavelmente, sobre a obra que se pretende conservar. Ações que se propõem restaurativas e que, no entanto, ultrapassam em muito essa intenção, para alcançarem em alguns aspectos, aqueles parâmetros que caracterizam as criações "tout court".

Paralelamente à disseminação dessas intervenções e apesar da sua imensa diversidade, observa-se, no que se refere às criações contemporâneas propriamente ditas, a retomada do princípio da imitação como procedimento básico do ato criador.

Pressuposto para toda a arte ocidental até o Modernismo e problematizado pela cultura atual, o princípio da imitação é tomado tanto na acepção aristotélica de imitação do real, quanto naquela platônica de imitação da Idéia, redundando em respostas que vão desde a trivial apropriação do que é superficial e anedótico na obra do passado (vide a produção de Ricardo Bofill, Venturi etc.) até a busca da expressão material da própria essência da arquitetura através de suas permanências; o muro, o vazio, o lugar, a relação com as formas existentes, a tipologia e a morfologia construtivas estão na base das poéticas de arquitetos importantes como Aldo Rossi, Álvaro Siza, Mário Botta, dentre outros.

Eliminando a distância insuperável colocada pela tradição modernista entre o passado e o presente, a retomada da

mimesis  
semelh  
passado  
intencio  
mencio

Nesse  
modern  
antigo  
próprio  
negar a  
outras e  
da obra  
falar-se  
Restaur  
outrora  
onde e  
sua nar  
invençã

A ques  
torna-se  
das op  
se am  
aprese  
comple  
com o  
espéci  
Urbanís  
relaçã  
concei

Basta le  
da cida  
artefato  
e transfe  
paisagi

(2) ROSSI, A

mimesis privilegia intervenções que se baseiam mais na semelhança que na diferença em relação às obras do passado, o que aproxima substancialmente as ações intencionalmente criativas daquelas ditas restaurativas, já mencionadas.

Nesse ponto impõem-se as questões: visto que a modernização entendida como requalificação figurativa do antigo repousa sobre uma praxis centenária, da qual o nosso próprio patrimônio é o testemunho mais eloqüente, seria lícito negar aos arquitetos contemporâneos o que foi norma em outras épocas? Não seria essa interdição a própria negação da obra no seu transmutar histórico? Ou por outra: é possível falar-se da fusão de ambas as disciplinas, Criação e Restauração, numa única que poderíamos chamar, como outrora, "Composição Arquitetônica"? Em caso negativo, onde estão os limites que impedem o Restauro de perder sua natureza e perder sua especificidade e tornar-se pura invenção?

A questão da identidade do Restauro enquanto disciplina torna-se mais relevante quando se observa que o âmbito das operações que hoje qualificamos de restaurativas tem-se ampliado consideravelmente nos últimos anos, apresentando não somente uma particular diversificação e complexidade como também muitas zonas em comum com outras disciplinas, elas próprias imersas na mesma espécie de crise. É o caso do chamado "Restauro Urbanístico" ou "Restauro de Centros Históricos" na sua relação com o Urbanismo, hoje englobado no amplíssimo conceito de arquitetura.

Basta lembrar o já clássico livro de Aldo Rossi, *A arquitetura da cidade* (2), onde a cidade, ela própria, é tomada como artefato arquitetônico por excelência, feita de permanências e transformações ao longo do tempo. Sem falar no "Restauro paisagístico", "Restauro do território" etc.

(2) ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gili, 1971

O fenômeno, naturalmente, não se restringe somente ao âmbito da arquitetura, atingindo, por assim dizer, todas as disciplinas humanísticas.

É corrente, hoje em dia, a idéia de que não existe uma "realidade dos fatos" a ser recomposta fielmente pela Ciência da História e pouca gente discorda de que "*a história, enquanto reelaboração de um fato real fugidio, tem seu tanto de ficção, fantasia e invenção*", como afirma Peter Bruke (3). É relativamente recente o interesse por temas inimagináveis pela história tradicional (História da Loucura, do Medo, dos Cheiros etc.) apresentados de forma sedutoramente literária pela "Nova História" ou sintomaticamente "História Total", como preferem os historiadores dos Annales, já que literalmente tudo é passível de ser historicizado. Sem esquecer, é claro, a difusão generalizada dos chamados romances históricos ("Memórias de Adriano", "O Nome da Rosa" etc.), das biografias romanceadas ("O Anjo Pornográfico", "Chatô" etc.). História e ficção, onde os limites?

O problema se mostra particularmente inquietante no que se refere às artes figurativas em geral e a arquitetura em particular pelas suas próprias especificidades, na medida em que, ao contrário das demais disciplinas humanísticas, qualquer intervenção sobre o monumento é, também, intervenção sobre o modo de sua transmissão no tempo. Ou seja, se o historiador elabora sua "criações" independentemente dos documentos que usa mantidos intangíveis, o arquiteto, ao contrário, trabalha sobre o próprio "documento" que pretende preservar.

Evidentemente, questões como essas não podem vir baseadas em críticas de gosto pessoal ou de época, mas

(3) COUTO, J.G. A Invenção da História. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11.set.1994. Caderno Mais, p.4. Entrevista com o historiador inglês Peter Burke.

em raz  
pretenc  
tendo c  
antigo

O PRI

Durante  
de tem  
à neoc  
animus  
artístico

Caso o  
Panthe  
integra  
Constru  
todos  
esque  
peque  
do ano  
área c  
constru  
imensa  
amplia  
nova l  
dedica  
ser "co  
ler sob  
L(uci) fl

Entret  
falar a  
século  
como  
palavra

em razões de ordem teórica. É sob este ângulo que se pretende aqui tecer algumas considerações sobre o tema, tendo como fio condutor da abordagem a relação entre o antigo e o moderno tomada historicamente.

#### O PRINCÍPIO DA IMITAÇÃO E A ATUALIZAÇÃO DO ANTIGO

Durante todo o período clássico - aqui situado num intervalo de tempo bastante amplo, qual seja da arquitetura romana à neoclássica - é possível se falar da Conservação como animus a re-inserção do edifício do passado na consciência artística do tempo em que a ação vinha realizada.

Caso clássico e também extremo nos é oferecido pelo Pantheon romano, um dos monumentos antigos mais integralmente conservados chegados até os nossos dias. Construído por Agrippa entre 27 e 25 a.C. e dedicado a todos os deuses, o edifício poderia então ser descrito esquematicamente como um templo canônico de pequenas proporções. Destruído por um incêndio por volta do ano 117, o Pantheon é então restaurado por Adriano: na área ocupada integralmente pelo antigo edifício, é construído o frontão do templo atual, que antecede a imensa e inovadora rotunda. Assim, totalmente reconstruído, ampliado nas suas proporções, reproposto segundo uma nova linguagem, mantendo-se, contudo, o lugar e a dedicação originais, o antigo Pantheon de Agrippa veio a ser "conservado". Tanto é verdade, que ainda hoje se pode ler sobre a arquitrave do novo edifício. "*M(arcus) Agrippa L(ucii) f(ilius) co(n)s(ul) tertium fecit*".

Entretanto, a "consciência de modernidade", se é possível falar assim em relação à antigüidade, nasce no limiar do século VI, quando Constantino, adotando o Cristianismo como religião de Estado, proíbe todos os cultos pagãos. A palavra *modernus*, até então inexistente na língua latina, é

dessa época. Nascido do latim vulgar, o neologismo indica então uma proposição meramente temporal - moderno como sinônimo de atual em contraposição a *antigo*, de época passada. A palavra não denota o caráter inovador do moderno, sinalizando apenas a consciência de uma ruptura no tempo, um afastamento de uma época irremediavelmente passada.

Os edifícios pagãos abandonados iniciam um processo de deterioração progressiva até o desaparecimento total de grande parte deles. Alguns, como é o caso do próprio Pantheon, em período românico, "modernizados", isto é, adaptados ao novo culto, puderam sobreviver até os nossos dias.

No caso citado, o frontão é fechado. Sobre o frontão, ergue-se uma torre sineira. Uma cruz sobre a grande rotunda assinala a vitória do cristianismo sobre o paganismo. "A qualidade essencial do mundo era a sua transitoriedade *vis-a-vis Deus*, não a mudança visível que prosseguia incessantemente no mundo". (4)

A relação moderno/antigo tornar-se-á mais complexa e ambígua a partir do Renascimento, quando se vê acrescida da noção de valor: *moderno* se opõe a *medieval*, de mau gosto, velho, enquanto que *antigo* assume um caráter paradigmático para o presente, um modelo a ser imitado nas novas criações.

"O que não significa - como dirá Alberti - que devamos nos restringir estreitamente aos seus esquemas e acolhê-los tais e quais nas nossas obras como se fossem leis inquestionáveis, mas, sim, tendo o seu ensinamento como ponto de partida,

(4) GLASSER, R. *Time in French and Thought*. Manchester: University Press, 1972. p.17

devern  
à deles

Embuti  
progres  
enqua  
estrutur  
prática  
necess  
Daí a ap  
pelo ar  
do perí  
ou seja  
artístico  
passad  
próprio  
Florenç  
inserid  
renasc

A conc  
da *min*  
perpa  
legítima  
passad  
la ou re  
inserido

De fat  
testem  
começ  
interess  
verdad

(5) ALBERTI  
Giovanni

*devenos buscar novos e conseguir assim uma glória igual à deles ou se possível maior.” (5)*

Embutida nas palavras de Alberti está a concepção progressista do tempo como um *continuum*: o antigo serve enquanto valor instrumental fornecendo modelos de estruturas ideais a serem retomadas e desenvolvidas pela prática operativa contemporânea. Uma vez satisfeita esta necessidade, o antigo, já então superado, perde o interesse. Daí a aparente contradição entre a admiração renascentista pelo *antigo* e a destruição sistemática desses monumentos do período. Daí a prática renascentista tendente a recriar, ou seja, atualizar, modernizar, agora já no sentido de tornar artisticamente congenial ao seu tempo as estruturas do passado. Exemplo deste procedimento nos é dado pelo próprio Alberti na fachada de Santa Maria Novella, em Florença, onde a preexistência medieval é reapropriada e inserida no âmbito de uma criação eminentemente renascentista.

A concepção linear e progressista do tempo e o princípio da *mimesis* como pressuposto e condição para a invenção perpassam toda a cultura maneirista e barroca, legitimando invenções igualmente atualizadoras da obra do passado. Restaurar uma estrutura do passado significa ativá-la ou reinseri-la na consciência artística do tempo e, só assim inserida, pode ser “conservada”.

De fato, a consciência histórica do momento como testemunho intangível é uma conquista recente, que só começa a ganhar corpo no limiar do século XVIII. É interessante notar que os grandes tratados da arquitetura, verdadeiros monumentos até aqui enquanto fontes do saber

(5) ALBERTI L. B. *L'architettura (De re aedificatoria)*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi; Introduzione e note di Paolo Portoguese. Milano: Polifilo, 1966, p.85.

arquitetônico, foram sucessivamente "restaurados", isto é, atualizados e conseqüentemente revitalizados ao longo do tempo. O sinal de novos tempos é anunciado por Perrault em 1684 ao publicar o *De Architectura de Vitruvio "corrigés et traduits"*. Nele, todos os acréscimos e atualizações propostos não incidem sobre o corpus do texto, aparecendo em notas de rodapé. (6)

#### A INVENÇÃO DO NOVO EM CONTRAPOSIÇÃO AO ANTIGO

Se o princípio da imitação estrutura a cultura clássica - a imitação da natureza e conseqüentemente imitação do antigo ou dos mestres que o imitaram - informando intervenções atualizadoras da obra do passado, a cultura iluminista apontará para a ruptura dessa aliança.

Para Diderot (7), não existe nada fora da natureza e todos os seres que nela se encontram se resumem a uma só coisa, a matéria. Ele intui uma espécie de continuidade entre todos os modos de existência da matéria, dos mais simples aos mais complexos. Nessa perspectiva, o homem não é mais a exceção na natureza, mas o termo talvez provisório de uma evolução que prossegue.

Mas, se descobre no homem um dinamismo análogo ao da natureza, por que então o homem não teria a capacidade de criar o seu objeto em vez de imitar um objeto que lhe é exterior? O primeiro capítulo de seu *Ensaio sobre a pintura* (8), que começa com a famosa invocação da natureza, tem por objetivo atacar a *maniera* enquanto fator de estagnação da arte.

A ênfase desloca-se da imitação para a criação entendida como invenção do novo, tendente a privilegiar tudo aquilo que se desvia do antigo.

(6) VITRUVIO, P. *Le dix livres d'architecture de Vitruve; corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*. Bruxelles: Mardaga, 1979. Edição fac-simile.

(7) DIDEROT, D. *Da Interpretação da natureza*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

(8) *Ensaio sobre a pintura*. Campinas: Papirus, 1993.

É céle  
outra,  
França  
antite  
polém  
questã  
decisiv  
do cho

No cen  
da est  
arquite  
gosto"  
quem,  
filha da

A proc  
o própr  
do con  
posiçã  
veeme  
da form

"Então  
que só  
mediev  
certas f  
efeitos,  
neogót  
possível  
não é a  
verdaa  
afortuna

(9) QUINCY,

(10) VIOLLET-  
Edição

É célebre a polêmica entre "clássicos" e "góticos" ou, por outra, entre "antigos" e "modernos" que se desenvolve na França, no centro da qual se põem essencialmente as antíteses autoridade/razão, preconceito/progresso. A polêmica, que evidentemente não diz respeito somente às questões estéticas, constituir-se-á num dos momentos decisivos na afirmação do modelo iluminista e na formação do chamado Projeto Moderno.

No centro desta polêmica, estarão o neoclássico e defensor da estética oficial, Quatremère de Quincy, para quem "a arquitetura é uma arte da imaginação, da imitação e do gosto"<sup>(9)</sup> e Viollet-le-Duc, partidário dos "modernos" para quem, ao contrário, a arquitetura é uma criação humana, filha da experiência e da razão.

A procura de uma nova linguagem em consonância com o próprio tempo fará de Viollet-le-Duc um fervoroso crítico do conceito de imitação então vigente, preconizando uma posição de oposição ao ornamento, defendendo veementemente a estrita vinculação da forma à função, da forma à estrutura, da forma ao programa.

*"Então ela - a arquitetura do século XIX - desprovida da luz que só a razão pode fornecer, tem-se tentado ligar ao medievo, ao Renascimento, à procura do emprego de certas formas sem as analisar, vendo nelas unicamente os efeitos, se transformou em neogrega, neo-romana, neogótica;... se tornou sujeita à moda ... O fato é que só é possível ser original com a verdade, que a originalidade não é outra coisa senão uma das formas assumidas pela verdade para manifestar-se; e estas formas são afortunadamente infinitas".* (10)

(9) QUINCY, Quatremère de. *Dizionario storico di architettura*. Venezia: Marsilio, 1985.

(10) VIOLLET-LE-DUC, E. *Entretiens sur l'architecture*. Bruxelles: Mardaga, s.d., v.1, p.451.

Edição fac-simile do original. Paris: Morel, 1863. 2v.

Ironicamente, permanecerá ele prisioneiro do próprio princípio tão criticado. Será no gótico francês, para ele síntese paradigmática de técnica e arte, momento certamente não reproduzível da história, que ele irá buscar as referências seguras "*para esta arte moderna que não existe e que procura seu caminho*".(11)

Daí o seu interesse pela preservação desses verdadeiros "livros de pedra", fonte inesgotável de ensinamento para o presente.

É revelador que o anunciador do Movimento Moderno seja, ele próprio, o primeiro grande teórico do Restauo. "*A palavra e a coisa são modernas*"(12). Assim Viollet-le-Duc inicia o verbete Restauo do seu Dicionário. Sua modernidade não reside no fato de se constituir em uma ação projetual sobre preexistências, mas na inserção desta no âmbito de uma nova relação com o passado, relação esta eminentemente moderna.

Instrumentalizado pelo presente, o passado é visto pela cultura do século XIX enquanto fonte de um saber científico do qual os monumentos são os seus documentos por excelência. Mas para se auto-realizar, para alcançar a verdade científica, a ciência necessita do distanciamento do seu objeto de estudos, que é então fragmentado, analisado, dissecado. Passado e presente, desarticulados, fazem agora parte de mundos totalmente distintos. Também distintas são as atuações e práticas profissionais: de um lado o arquiteto restaurador, imerso em um passado estático a estudar filologicamente os edifícios antigos para restaurá-los "cientificamente"; do outro, o arquiteto criador, progressista, ocupado com a invenção do novo.

(11) *Ibidem*, p.450.

(12) *Idem*, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* Paris: Bance, 1854. 10v. v.8, p.15.

A construção da *Ringstrass* em Viena é emblemática dessa cisão entre o *antigo* e o *moderno*. Como consequência da própria estagnação da cidade, Viena dispunha, quando da ascensão política dos liberais, por volta de 1860/1900, de uma vasta extensão de terras livres entre a velha cidade e seus subúrbios, antes destinada a protegê-la dos ataques turcos. É dessa área disponível que se apropriam os liberais para o seu ambicioso projeto de modernização da cidade.

Onde um planejador barroco, por exemplo, teria certamente procurado articular os subúrbios ao centro da cidade, através de amplas perspectivas orientadas para os traços monumentais centrais, os liberais optaram por uma imponente rua em anel, onde as transversais que nela desembocam, inexpressivas, se incorporam ao fluxo circular sem cruzá-la.

A velha cidade se vê reduzida a algo semelhante a um museu. O que antes fora um cinturão de isolamento militar, se converteu em cinturão de insulamento do antigo.

Nesse período, na mesma Viena que, então, dava à luz ao Movimento Moderno, o crítico de arte Alois Riegl (13) flagra uma emergente sensibilidade em relação aos edifícios antigos, que se revela não apenas pelo estilo, mas pela aparência antiquada, uma certa tendência ao degrado da forma e da cor, qualidades decisivamente contrapostas às criações modernas. Trata-se do que ele chamou de *valor de antigüidade*, uma novidade própria da sensibilidade contemporânea, que virá se agregar ao valor histórico já atribuído aos monumentos pela cultura do século XIX. A esses dois valores, ambos valores enquanto memória, contrapor-se-á necessariamente o valor de novidade, ou seja, entre o passado e a atualidade, entre o antigo e o moderno, dependerá a invenção do novo. A salvaguarda dos

(13) RIEGL, A. *Scritti sulla tutela e il restauro*. Palermo: Mazzone, 1982.

monumentos do passado tornar-se-á imprescindível à emergência e afirmação da criação moderna. Daí, o culto dos monumentos ser um fenômeno absolutamente moderno, nascido da ruptura lingüística entre a antiga concepção clássica e a nova linguagem, que tem no contraste, enquanto categoria formal, o seu elemento definidor.

#### A DILUIÇÃO DO ANTIGO NO NOVO E A EXIGÊNCIA DA PERMANÊNCIA

Ao se definir pela novidade, o moderno adquire uma característica que ao mesmo tempo o constitui e o destrói. O novo está, por definição, destinado a se transformar no seu contrário, no não-mais-novo, e o moderno passa, freqüentemente, a designar um intervalo de atualidade cada vez mais restrito.

Ao mesmo tempo, a opção pela novidade, com a sua conseqüente, impositiva e incessante busca da diferença, termina por contaminar e destruir de forma virulenta o tão necessário antigo paradoxo inerente à própria condição modernista, o que pode ser ilustrado tomando-se, por exemplo, a proposta de Zevi (14), onde o combativo crítico italiano, reconhecendo a condição anti-ética da arquitetura moderna em relação à antiga e, indignado com as teorias que "obstaculizam o livre exercício da arquitetura moderna" em tecidos fortemente historicizados, propõe o estabelecimento de zonas claramente delimitadas segundo as categorias: *Zona de preservação rigorosa*, onde as construções novas serão taxativamente proibidas, inclusive nos casos de desmoronamento de edifícios inteiros, quando os vazios serão ocupados por jardins; *Zona de encontro entre o novo e o velho*, onde a dialética por contraste entre o

(14) ZEVI, B. *Editoriali di architettura*. Torino: Einaudi, 1979. p. 327-30.

novo e o antigo deve ser explícita e será tanto mais eficaz quanto mais a arquitetura moderna resplandecer pelas suas implantações dinâmicas; *Zonas livres*, onde as fantasias devem ser estimuladas no sentido da ideação da cidade nova, sem empecilhos.

Inevitavelmente, a *Zona de preservação rigorosa*, proposta romântica, de cunho ruskiano, levaria ao melancólico desaparecimento dos edifícios que se pretendem rigorosamente preservar, ao tempo em que, via zona intermediária, observar-se-ria a gradual invasão do moderno em direção ao antigo, com o inevitável desaparecimento desse último por substituição.

A evidenciação da radical oposição entre o antigo e o novo fará surgir a discussão relativa à Conservação e Restauro por outro lado, em torno da questão da autenticidade documental do monumento, supostamente assegurada a partir da diferenciação clara dos acréscimos decorrentes do preenchimento de lacunas: diferenciação de materiais e técnicas construtivas, ausência de decoração, simplificação geométrica etc.

Se a diferenciação entre materiais e técnicas construtivas é capaz de assegurar, por contraposição, a autenticidade do antigo, a simplificação geométrica dos elementos decorativos da preexistência, necessária à continuidade da leitura figurativa do texto, mostrar-se-á em contradição com a opção moderna pelo contraste, ou seja, pelo novo, mergulhando a inteira obra numa contradição temporal.

Ao abandonar o contraste enquanto categoria formal e ao propor a retomada do princípio da imitação, optando portanto pela semelhança, a cultura atual, ao tempo em que nos oferece a saída para o impasse modernista, nos coloca frente a um novo e inquietante dilema: o avanço extensivo das ações contemporâneas sobre o já concluído

pode significar a fusão ou diluição do antigo no novo, na eternidade de um instante, já terminando por incluir os monumentos do passado na categoria daqueles objetos sujeitos à moda do momento e, portanto, passíveis de serem re-atualizados, repropostos, reabilitados, revitalizados, re-etc periodicamente. Em outras palavras, decretar-se-ia o fim da tradição.

*E "sem a tradição que transmita e preserve, que indique onde estão os tesouros e qual o seu valor, parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo e portanto humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem". (15)*

Visto que o passado não passou, que ele ainda se constitui para o ser humano numa força tão poderosa quanto o futuro, que o arquiteto restaurador abandone a falsa segurança do recolhimento num passado anacronicamente estático e que o arquiteto dito criador saiba dialogar com a preexistência, não avançando indiscriminadamente sobre ele, narcisicamente, como se os monumentos pudessem servir como material para o exercício de suas próprias criações.

Não falemos, portanto, da supremacia de uma ou outra disciplina, na fusão delas, mas, da necessária complementariedade de ambas.

(15) ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p.263.

ODETE DOURADO\*

É arquiteta graduada pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e doutora em Conservação e Restauro pela Universidade de Roma.

É vice-coordenadora e professora de Teoria de Conservação e Restauro do Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo e do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia.