

INTERVENÇÕES NO PATRIMÔNIO: SOBRE FALSO STORICO, PRINCÍPIO DA DIFERENCIAÇÃO COMO PANACEIA E OS EFEITOS COLATERAIS ¹

INTERVENTIONS IN HERITAGE: ABOUT FALSO STORICO, "DIFFERENTIATION PRINCIPLE" AS PANACEIA AND THE SIDE EFFECTS

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

RESUMO

O artigo propõe uma contribuição ao estudo da intervenção patrimonial e seus impasses e controvérsias crescentes, que decorrem da expansão deste campo, a partir da ampliação do conceito de patrimônio e do correspondente acervo de bens preservados. A análise se concentra sobre o *falso storico* e o uso acentuado do "princípio da diferenciação das partes novas" – em extensão e intensidade –, adotado acriticamente como panaceia com "efeitos colaterais", como se busca mostrar. Para isto, é apresentado um panorama sucinto deste domínio convencionado como Restauro, denominação que tende a ser substituída pelo termo mais abrangente Conservação Patrimonial, reduzindo polêmicas causadas pelas diferentes abordagens do problema, acima de "escolas de restauro". O texto também tem como ingredientes a relativização defendida da hierarquia patrimonial, resultante do contexto exposto, e um necessário conceito de exemplaridade para as novas arquiteturas inseridas, entre outros. A conclusão assinala o "vício moderno" enraizado nas bases da preservação.

PALAVRAS-CHAVE: Conservação patrimonial. Intervenção patrimonial. "Falso histórico". Princípio da diferenciação. Restauro.

ABSTRACT

The article proposes a contribution to the study of heritage interventions and their growing impasses and controversies that come from the expansion of this field and from the enlargement of the concept of heritage and of the corresponding collection of preserved assets. The analysis focuses on the falso storico and the accentuated use of the "differentiation principle" of additions – in extension and intensity –, adopted uncritically as a panacea with "side effects", as the article intends to demonstrate. For this purpose we present a succinct overview of this domain, known as Restoration, a denomination that now tends to be replaced by the more inclusive term Heritage Conservation, reducing the controversies caused by different approaches to the problem, above "restoration schools". The text also has as ingredients the accused relativization of the patrimonial hierarchy, resulting from the exposed situation, and a necessary concept of exemplarity for the new architectures inserted, among others. The conclusion denounces the "modern addiction" ingrained in the bases of preservation.

KEYWORDS: Heritage conservation. Heritage intervention. Falso storico. Differentiation principle. Restoration.

INTRODUÇÃO

É CONHECIDA A preocupação de entidades de proteção patrimonial e de demais envolvidos com os danos em bens construídos decorrentes de “intervenções transformadoras”, a partir da realização de acréscimos, supressões e modificações nos exemplares, problema que se estende ao exercício inadequado da “conservação” e do “restauro” mantendo a forma original. Alguns julgam a restauração danosa ao patrimônio, defendendo a “pura conservação” (DEZZI BARDESCHI, 2005), mas esta nem sempre é invisível, como mostram os esporões oblíquos de tijolos que reforçaram o Coliseu no século XIX. Destacam-se a “represtinação” e o “falso histórico”, entre outras ações consideradas lesivas, nessa inquietação fundada em grande parte, decorrente do crescimento de interferências necessárias – estáticas, técnicas, funcionais e plásticas resultantes das demais –, no patrimônio cada vez mais amplo e diversificado que demanda sustentação econômica. Isso se soma à falta de qualidade que atinge a arquitetura atual de modo extenso, tendo como componente importante o formalismo habitual da arquitetura brasileira. Cabe assinalar a ausência dessa modalidade de projeto nos currículos das escolas de arquitetura, nas quais o exercício projetual minimiza usualmente a própria importância do espaço circundante da obra, priorizando a “tabula rasa” e tratando a edificação como objeto: uma falha a ser corrigida.

A expansão do acervo impõe reusos progressivamente mais versáteis na busca de viabilidade econômica, além das atualizações para a mesma atividade. Em patrimônios com menor hierarquia histórico-artística – definida por critérios científicos e erudição, em contraste com a subjetividade do valor representativo –, sobressai-se a importância prática e são superadas as utilizações com poucas adaptações, ocorrendo conversões inusitadas: silos acomodam habitação coletiva, igrejas e capelas são transformadas em restaurantes e assemelhados – Verona possui pelo menos dois exemplos –, entre outros casos que atingem contornos insólitos (*Figura 1*). Esse cenário pode produzir resultados instigantes, mas também trazer riscos aos bens e seus contextos por excessos e imperícia. O fato é que parece ocorrer uma interpretação dúbia dos princípios patrimoniais instituídos na preservação, causando outro revés no sentido oposto, que ameaça igualmente o patrimônio pela aplicação do princípio da diferenciação das partes novas com intensidade e extensão desproporcionais: a diferenciação é proposta comumente com contraste muito acima do preconizado por Cesare Brandi (1906-1988) em sua Teoria do Restauro, estabelecida como critério, sendo a aplicação do recurso estendida igualmente a situações inadequadas, como se busca demonstrar. Ou seja, as gradações de intervenção são amplas, sendo decisiva a escolha do remédio e a dose certa para cada caso.

Desse modo, a reflexão examina os impasses e as controvérsias presentes nesse domínio, reconfigurando o problema resultante do crescimento acentuado do acervo preservado, que decorre da ampliação recente do conceito



FIGURA 1 – Capela convertida em restaurante, Verona.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO, DO ACERVO E A RELATIVIZAÇÃO DA HIERARQUIA

A recente expansão do conceito de patrimônio e o conseqüente crescimento do acervo demonstram a sintonia do país com o contexto mais amplo. É possível afirmar que o fenômeno constitui uma reação proporcional à destruição e à descaracterização patrimonial crescente na escala da edificação e das paisagens urbana, rural e da natureza com a marca humana – ou antropizada. Os bens culturais nas esferas municipal, estadual e federal passaram gradualmente a conter exemplares da arquitetura moderna – com *pedigree* das vanguardas construtivas e do *art-déco* resgatado recentemente –, e contemporânea com valor histórico-artístico reconhecido; mas, sobretudo, bens carentes desses atributos protegidos de modo crescente pela importância identitária, na categoria dos “lugares de memória”, sendo o meio suporte para a formação da memória coletiva (NORA, 1993). Essa modalidade constitui grande parte do acervo preservado de modo recente e volta-se à proteção de conjuntos e paisagens culturais, como seria natural. Além disso, também abrange obras isoladas que caracterizam contextos, com destaque para as chamadas “peças urbanas”², como o caso do Hospital de Clínicas de Porto Alegre, cujas versões sucessivas do projeto empobreceram a proposta inicial (1942) de Jorge Machado Moreira: sem a exemplaridade que poderia justificar o tombamento, o bloco laminar moderno foi protegido pelo município como “Bem Inventariado

de Estruturação”, por caracterizar seu entorno. Diferente do tombamento, essa modalidade busca preservar as características externas de conjuntos ou edificações consideradas de interesse sociocultural, para a preservação de espaços referenciais de memória coletiva, estruturadores da paisagem e da ambiência urbana e rural do Município.

Esse redirecionamento também foi causa e efeito das Cartas e Decisões do *International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS)³. Buscou-se uma integração mais realista e acertada dos conjuntos à vida das cidades a partir da “Declaração de Amsterdã” (1975), que defendeu a conservação do patrimônio cultural integrada ao planejamento urbano e regional. No ano seguinte, a “Recomendação de Nairóbi” (1976) propôs uma defesa consistente contra o tratamento museal do tecido urbano. Os avanços prosseguiram na “Carta de Burra” (1979, revisada em 1999), que parece ser incompreendida por definir “restauro” como “[...] devolver à *fábrica* existente de um sítio um estado anterior conhecido, removendo agregados ou reagrupando os componentes existentes sem introduzir novos materiais” (THE BURRA CHARTER, 2013, 1º artigo, item 1.7); ou ao estabelecer que a “reconstrução” “[...] significa devolver um sítio a um estado anterior conhecido e se diferencia da restauração pela introdução de novos materiais na *fábrica*”, no item 1.8 do 1º artigo. Visivelmente atentas à vitalidade dos sítios, ambas as definições são interpretadas como divergentes da acepção instituída. A carta aprofundava o conceito de patrimônio ao considerar que a autenticidade de conjuntos de cultura tradicional ou popular está vinculada à permanência dos usuários com seus costumes e atividades. Desse modo, avançou o reconhecimento de “obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural”, como estabeleceu o primeiro artigo da Carta de Veneza (1964), quinze anos antes.

Proposta como uma reação a uma postura excessivamente apoiada na materialidade dos bens culturais, o conceito de Significância Cultural proposto pelo ICOMOS Austrália na Carta de Burra (1979-1999) consolidou um grande avanço nas possibilidades de reconhecimento de valores dos sítios patrimoniais. Após séculos de evolução, o campo da preservação abria um justo espaço para que atributos não materiais, como os aspectos simbólicos ou sociais, figurassem como vetores do reconhecimento de valor. Conservar um sítio, passou, então, a selar um compromisso com a manutenção da Significância Cultural e a ‘matéria’ passou a ser compreendida como um dos muitos aspectos da sua conservação (BARRETO JÚNIOR; RIBEIRO, 2016, p. 1).

A Carta de Burra respeitou a necessidade de obras mínimas através da modalidade de “reconstrução” aqui transcrita ou da “adaptação” dos bens, por considerar prioritária a atividade dos grupos atingidos pelo avanço da Conservação patrimonial, evitando “cristalizar” os sítios e transformá-los em espécie de parques temáticos. No texto da Carta, “adaptação” significa modificar um sítio para adaptá-lo ao uso atual ou a um uso proposto, sem prejudicar

sua significação cultural. A conservação dos bens começava a alterar a avaliação centrada na materialidade, distribuindo a tutela quase exclusiva dos arquitetos-restauradores para um grupo mais amplo, composto não apenas por profissionais das áreas envolvidas, mas por representantes dos diversos segmentos, como os próprios usuários. Ocorria a inclusão dos demais aspectos que compõem a “Significância Cultural”, definida como o valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, que se materializa no sítio propriamente dito, em sua “fábrica”, entorno, uso, associações, significados, registros, sítios e objetos relacionados.

Nesse contexto, nossa Constituição Federal de 1988 ampliou corretamente a definição de monumento patrimonial através do Artigo 216, substituindo a denominação “patrimônio histórico-artístico” pelo termo mais abrangente “patrimônio cultural”. O Decreto-lei nº25, de 30 de novembro de 1937, definia como patrimônio “[...] o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937, *online*). Já a Constituição recente estabeleceu como patrimônio cultural os bens “[...] de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, 2019, *online*), confirmando o sentido atual representativo e democrático do conceito. Essa redefinição permitiu a salvaguarda de exemplares sem valor histórico-artístico nos moldes convencionais, o que não pode ser relativizado; a seleção de bens culturais passou a incluir outros critérios, além dos parâmetros técnicos e eruditos com rigor utilizados até ali. Contudo, não é possível afirmar inexistência de valor histórico-artístico nessa classe de monumentos culturais, já que na acepção atual sempre há algum grau de historicidade, seja na escala da micro-história, da história dos costumes ou da vida privada, entre outras categorias influenciadas pela sociologia e a antropologia de modo recente, além do conceito de “lugar de memória” citado e da correspondente escolha de bens elevados a monumentos.

É importante assinalar a presente relativização do valor patrimonial dos bens e de sua hierarquia, o que produz o revés palpável para a intervenção patrimonial aqui acusado. Isso deriva da desconsideração da escala de valor histórico-artístico necessária no domínio material do patrimônio, pelo fato que um novo padrão de avaliação laudável se estabelece, baseado em fatores representativos como a “Significância Cultural” mencionada: um encaminhamento acertado que não justifica o erro. Mesmo que seja inadequado confrontar o valor monumental de bens díspares pelo viés subjetivo de sua definição, a importância histórico-artística no patamar da materialidade deve prosseguir sendo avaliada por especialistas, constituindo categorias patrimoniais que podem determinar limites adequados de intervenção física. Nesse âmbito são

defensáveis intervenções com grau de transformação inversamente proporcional à hierarquia patrimonial dos bens, “grosso modo”, especialmente quando eles compõem os conjuntos e paisagens culturais em pauta, interferências essas que mantêm a vida do tecido urbano e de outros tipos de assentamentos. É positiva a escolha inclusiva de monumentos culturais, pela representatividade ampla referida; o que se deve evitar, contudo, é a relativização de crivos técnicos, eruditos e científicos, o que constitui um problema mais amplo e grave nos dias atuais, ou seja, a inadequada “rebelião” contra a ciência que atinge diferentes áreas.

O CONSENSO EM TORNO DA TEORIA BRANDIANA E AS VISÕES DIVERGENTES

Publicada em 1963, a Teoria do Restauro de Brandi mantém-se vigente pelo rigor resultante “[...] da experiência crítica pessoal do autor [em conservação], bem como de suas elaborações e pesquisas no campo filosófico e estético”, como afirma Giovanni Carbonara (1942-) na apresentação da versão brasileira (BRANDI, 2004, p. 9). Brandi alinha arquitetura com arte ao constituir seus princípios de intervenção fundados em reflexão dialética, permitindo que os mesmos critérios estabelecidos para interferir em um documento, uma pintura ou uma escultura possam ser transpostos para a arquitetura. Segundo Carbonara:

Brandi busca as pedras angulares sobre as quais fundar a própria teoria em outra sede, fora do campo próprio à conservação, fora de seu âmbito especulativo e de sua atormentada vicissitude histórica; prefere remeter-se, por princípio e por via dedutiva, diretamente à estética e à filosofia da arte, investigada por ele de modo paralelo à restauração (BRANDI, 2004, p. 14).

Entretanto, parece supérfluo lembrar que sua Teoria do Restauro é revisão e completamento do conjunto de fundamentos que vinham sendo constituídos de modo teórico-prático, a partir da segunda metade do século XIX, por nomes como Giuseppe Fiorelli (1823-1896), protagonista na preservação das ruínas de Pompéia, e Tito Vespasiano Paravicini (1830-1899), que alertava para “[...] os perigos da falsificação gerada pelas restaurações e preconizava maior respeito pela matéria original, pelas marcas da passagem do tempo e pelas várias fases de uma obra arquitetônica, além de recomendar a distinguibilidade da intervenção”, conforme Beatriz Kühn (BOITO, 2008, p. 19). Esses pioneiros produziram bases para a obra de Camilo Boito, cujo alinhamento inicial ao trabalho de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e consequentes contradições não diminuem a importância de seu legado da fase madura, após 1880: uma contribuição primordial por estabelecer de forma precursora bases instituídas pela disciplina, como a ênfase no valor documental dos monumentos, o respeito pela pátina e sinais da passagem do tempo, a minimização de intervenções e

o princípio da distinguibilidade, que juntos delineavam o princípio da reversibilidade segundo Beatriz Kühl (BOITO, 2008). Também se somaram à obra de Brandi outros aportes mencionados por Carbonara (BRANDI, 2004), como a contribuição teórica fundamental de Alois Riegl (1858-1905), a definição de Restauro como “ato de cultura”, efetuada por Renato Bonelli (1911-2004), e a afirmação do Restauro Crítico deste e Roberto Pane (1897-1997).

Carbonara se destaca no cenário atual estabelecendo a continuidade com a teoria brandiana através do Restauro Crítico-conservativo, onde propõe que cada intervenção é um caso específico incapaz de ser enquadrado em categorias e, como consequência, submetido a regras pré-estabelecidas. Nessa circunstância, a conservação e a intervenção devem ser solucionadas caso a caso pelo restaurador, através do “juízo crítico”. Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018) defende de modo intransigente a integridade material e histórica na conservação dos monumentos, entendidos como documentos; a “conservação integral” busca manter todas as estratificações da obra, mesmo que isso resulte numa leitura fragmentada: a decisão do que deve permanecer e ser removido não pode se apoiar em “juízo crítico” por sua relatividade, mas na história. A corrente representada por Paolo Marconi (1933-2013), por sua vez, coloca-se no sentido contrário à Bardeschi, ao qual ele definiu como um dos “[...] últimos fundamentalistas da ‘conservação’ pura e dura” (MARCONI, 1997, p. 9). Devido à hegemonia em torno da valorização material defendida por este e por Brandi em especial, Marconi é considerado polêmico sobretudo por julgar hoje viável e adequado o completamento de obras antigas com técnicas e materiais originais, entre outras posições controvertidas; essa questão é o alvo atual de disputas acirradas no âmbito da intervenção patrimonial.

Ao generalizar o restauro como atividade lesiva ao patrimônio, Bardeschi minimiza a amplitude das operações envolvidas e a gradação de intervenções possíveis. Do mesmo modo, quando Marconi define-o como “fundamentalista”, subestima o conjunto de práticas de intervenção que aquele classifica como “conservação”, as quais apresentam plausíveis sobreposições com o que ele estabelece como *restauro*. Aliás, a expressão “Conservação patrimonial” tende a substituir o termo “restauro” por ser mais abrangente e representar uma postura mais cautelosa de intervenção, incluindo práticas menos invasivas do que pode ser considerado restauro, e também pelo conflito existente entre o significado corrente da palavra e a definição brandiana: segundo o Dicionário Houaiss, (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2001, p. 2442) o restauro “repara”, “recupera”, “conserta” obra de arte; é “[...] trabalho feito em obra de arte ou construção, visando restabelecer-lhes as partes destruídas ou desgastadas”, “volta a um estado anterior”. Brandi condena alterar a situação temporal, “falseando” o tempo presente do “documento”.

Andrea Pane descreve o conflito originado nos anos 1960, associando a “*pura conservazione*” de Bardeschi à escola de Milão, a “*manutenzione-ripristino*” de Marconi à escola de Roma, e o “*restauro critico-conservativo*” de Carbonara

à escola de Nápoles. Atribui à última uma posição intermediária, exemplificando isso através do caso da estátua romana em bronze de Domiziano-Nerva, fragmentada, pertencente ao museu arqueológico de Baia (Nápoles), reconstituída por Paolo Martellotti em 1987: as pernas dianteiras e a cabeça do cavalo remanescentes receberam a parte dianteira do corpo e pescoço em madeira, recriando a montaria do cavaleiro encontrado intacto. Segundo Pane, a intervenção permite a recepção da integridade original – a “unidade potencial da obra” defendida por Brandi, ou a “reintegração da imagem” para Carbonara (PANE, 2017). E afirma que, entre outras causas, o conflito foi amenizado com a redefinição mais abrangente de Restauro pelo Estado, como dito no art. 29 do *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, D.Lgs. 42/2004: “[...] a intervenção direta sobre o bem através de um conjunto de operações visando à manutenção da integridade material e a recuperação do próprio bem, a proteção e a transmissão de seus valores culturais” (ITÁLIA, 2004, *online*).

Simona Salvo (1967-) expõe as divergências existentes, ao qualificar como reprimido as intervenções em obras modernas com a chancela do Docomomo. Ela lembra a existência de todas as premissas para sua correta intervenção quando este é fundado, no final dos anos oitenta, e menciona a falta de formação dos membros no campo do Restauro. Para ela, a recuperação da arquitetura moderna não é feita da forma correta, assim como são tratadas arquiteturas anteriores, o que provém da ideia de que “não seja restaurável segundo os preceitos da disciplina do restauro – por sua particular consistência, a rebelar-se contra qualquer forma de conservação, e por sua figuratividade, impossível de ser transmitida, se privada de sua integridade e perfeição” (SALVO, 2008, p. 200). E complementa que:

O pressuposto de sua ‘conservação’ não é o respeito pela autenticidade material, mas, antes, a perpetuação da imagem primitiva, íntegra, perfeita e reconfortante. Consequência direta dessa abordagem é, por um lado, colocar em ação procedimentos que pertencem mais ao projeto de novas edificações (análise histórica/elaboração projetual/definição tecnológica) do que ao restauro (estudo/ reconhecimento/tutela) de modo ao objeto reviver, não importando se por um simulacro ou uma cópia (SALVO, 2008, p. 200).

Salvador Muñoz Viñas (1963-) é uma alternativa à hegemonia italiana diversificada exposta. Defende posição desarraigada da materialidade que se alinha às novas visões, como a Carta de Burra, reunindo o que ele definiu como teoria “em um estado difuso” (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p. 13), ou seja, um conjunto de críticas e revisões aos princípios patrimoniais vigentes – predominantemente brandianos –, com destaque para o que tachou de “fetichismo material”. Muñoz Viñas também contesta a definição de Restauro de Brandi restrita a obras de arte, uma condição que parece ter sido superada com a expansão do conceito de patrimônio exposta:

Ter-se-á, portanto, uma restauração relativa aos manufatos industriais e uma restauração relativa às obras de arte: mas, se a primeira acabará por tornar-se sinônimo de reparação ou de restituição de um estado anterior, a segunda disso se diferenciará, não só pela diversidade das operações a serem efetuadas (BRANDI, 2004, p. 26).

Segundo Brandi, havendo objetivo utilitário no patrimônio, como ocorre na arquitetura e nos objetos da arte aplicada, “[...] o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte” (BRANDI, 2004, p. 26). Entretanto, a partir da arquitetura dita moderna, o fator estético se torna indissociável da configuração espacial e respectiva funcionalidade, bem como da materialidade e de suas qualidades construtivas. Vale advertir que arquitetura não é exatamente arte, mas concepção de bens predominantemente utilitários que requer sensibilidade artística. É igualmente válido mencionar a produção de obras de arquitetura com alto grau de industrialização, tanto de modo material quanto conceitual, trazendo questões novas para a esfera da conservação e intervenção nessa classe de bens. Esse contexto tem como agravante a expansão do patrimônio aqui tratada e sua consequente viabilidade econômica, a partir da inclusão de obras sem exemplaridade cuja importância está relacionada à identidade dos lugares: um cenário no qual a função prática dos bens vem sendo corretamente valorizada de modo crescente, devendo rivalizar com a importância patrimonial na definição das intervenções.

CONTROVÉRSIAS E FALSO STORICO

Decorrente do crescimento recente desta modalidade de projeto, a ampliação proporcional de impasses ganhou visibilidade através de publicações em anais de eventos e periódicos científicos, entre outras mídias, expondo divergências na atividade patrimonial cotidiana, além do âmbito teórico circunscrito recapitulado de modo breve. Os envolvidos no tema podem ser divididos entre aqueles arraigados às bases patrimoniais instituídas e respectivas legislações – geralmente expertos em preservação e restauro que representam órgãos patrimoniais –, e os que reclamam maior liberdade projetual – arquitetos responsáveis pelas obras comumente voltados à prática ampla. Os primeiros devem possuir o embasamento necessário de história da arte (que inclui arquitetura) e domínio técnico de preservação e restauro, qualificando-se para identificar, intervir e gerir o patrimônio cultural. Os demais desenvolvem habitualmente uma prática de modo empírico, tendo contato com princípios de preservação e legislações que limitam as intervenções, em especial, através de diretrizes emitidas pelos corpos técnicos dos respectivos órgãos de salvaguarda, o que não exclui possível conhecimento técnico e erudição. Reivindicam maior autonomia nas interferências, o que é justo em parte, desde que isso não seja pretexto para encobrir abordagens equivocadas causadas por proposições

personalistas, desconhecimento do tema ou predomínio de motivações econômicas. Entretanto, parte das controvérsias detectadas não parece decorrer de conceitos antagônicos e abordagens divergentes, mas da subjetividade na interpretação dos fundamentos, métodos e ações práticas envolvidos na atividade patrimonial mais ampla.

Escopo do estudo, o “falso histórico” vincula-se à reconstrução literal de bens patrimoniais, numa escala mais radical, ou à construção nova mimética que amplia, complementa ou recompõe a obra, causando uma recepção supostamente enganosa pelo público. Alguns também incluem construções novas com aspecto antigo, os chamados “pastiches”. Entretanto, para a ala de Marconi e Muñoz Viñas – por nuances distintas –, essa posição demonstra uma valorização excessiva da materialidade, como antecipado. Segundo Brandi (2004, p. 73), cuja teoria embasa o tema, “[...] o refazimento [...] pretende replasmear a obra, intervir no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenrolou o processo criativo originário, refundir o velho e o novo de modo a não distingui-los e a abolir ou reduzir ao mínimo o intervalo de tempo que aparta os dois momentos”.

Quando Brandi restringe o restauro aos bens com status de “obra de arte”, estabelece valor documental adequado à materialidade das obras nessa condição. Entretanto, a ampliação referida do conceito de patrimônio e, consequentemente, do acervo alteraram a condição anterior com a introdução das obras mencionadas sem mérito histórico-artístico ou arqueológico, como os “lugares de memória”. Parece decorrer de interpretação equivocada o valor documental dúbio, irrestrito e central imposto à materialidade das obras, algo contestável especialmente nas classes citadas sem valor arquitetônico relevante e histórico-artístico consequente; isso superestima a incidência do “falso histórico”, estendendo o princípio da diferenciação das partes novas – “antídoto” genérico do problema – indistintamente à reparos e ampliações de todos os tipos e extensões. É preciso definir limites entre a “intervenção transformadora” – com usuais acréscimos e supressões que expressam sua época, acima da obrigação de datar a obra – e a “conservação” e “reparação”, que abarcam a recomposição de elementos comuns e substituição de componentes industrializados sem valor arqueológico, valor este restrito a materiais que apresentam excepcionalidade, auxiliando o estudo das diferentes culturas através do tempo.

Defensor do restauro reintegrativo usando os mesmos materiais e técnicas – a *l'identique* –, Marconi busca explicação para o que considera uma valorização documental excessiva atribuída à matéria original, que qualifica as reconstituições efetuadas nestes moldes como falsificações. Para ele, réplica e falsificação são situações distintas, sendo a primeira uma demanda da “instância psicológica” para restituir monumentos e conjuntos desaparecidos de modo traumático por terremotos, incêndios e conflitos bélicos, entre outros sinistros. Nesse sentido, é exemplar a reconstrução do campanário da Praça de São

Marcos, que ruiu em 1902, cabendo a pergunta se devia adotar o “*Stile Liberty*” da época (Figura 2). É compreensível Marconi divergir da autenticidade material, ao defender que projeto e execução são realizados por pessoas distintas: a obra do arquiteto é a concepção. Para o autor, “Boito tinha parte de razão”, por ser aquele o momento no qual a arqueologia moderna fundava suas bases, com escavações importantes iniciadas no final do século XVIII, como Pompeia, Herculano e o Foro Imperial. Ele lembrava que os falsificadores profissionais constituíam um risco para o rigor dos trabalhos em bens recuperados: eram tão hábeis “[...] nas interpolações dos textos que podiam enganar ao estudioso, e, portanto, levá-lo a erros notórios de interpretação científica das fontes”, com todas as consequências acadêmicas e de divulgação posteriores (MARCONI, 1997, p. 12). Era um momento no qual o conhecimento científico dependia da interpretação da matéria intacta e os “[...] especialistas em cantaria elaboravam obras com uma qualidade de execução digna dos tempos antigos”, podendo passar por autênticas. Um argumento questionável, mas que não pode ser desconsiderado.

FIGURA 2 – A reconstrução fundamental para a espacialidade da praça.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).



A Carta de Atenas (1931), [...] reagindo aos excessos dos seguidores da restauração estilística, deu ênfase ao valor do edifício como documento histórico; e o fez em um momento central: a formação da arquitetura moderna. Afirmou, portanto, na cultura contemporânea de salvaguarda, a ideia de *falso storico* (isto é, a *falsificação documental*). Esta ideia foi acolhida na Carta italiana do *restauro* (1932), assinalando que se proceda [...]

de modo que nunca uma restauração executada possa enganar os estudiosos e representar falsificação de um documento histórico; e, seguindo este caminho, as Istruzioni per il restauro dei Monumenti (do Ministério de Instrução Pública da Itália, 1938), proibiriam taxativamente as construções em estilo, afirmando que representam uma dupla falsificação, no que toca a antiga e a recente história da arte (GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, 2014, p. 89, grifos do autor).

Além do apego documental à matéria, Bardeschi utiliza posições de Roberto Pane como argumento para se opor à reconstituição literal das obras, para quem a beleza de uma cidade consiste “[...] no seu valor de organismo, acima do correspondente a seus monumentos excepcionais”, estando ambos em contínua evolução: o ambiente é uma obra coletiva a ser conservada, e não congelada *in vitro* (DEZZI BARDESCHI, 2005, p. 30). Pane defendia que a nova arquitetura pode conviver naturalmente com a antiga, como sempre sucedeu, cada uma expressando a sociedade de seu tempo. Essa posição transpõe a visão de Boito para a escala urbana, preferindo criar um contraste acertado antes que uma imitação falsa, como destaca Bardeschi na mesma fonte, relatando que aquele era favorável à substituição de edifícios antigos por novos, desde que não fosse alterada a relação espacial, com a nova obra respeitando a altura e o volume anterior.

MATÉRIA COMO DOCUMENTO E PRINCÍPIO DA DIFERENCIAÇÃO COMO PANACEIA: BREVES REFLEXÕES

A valorização documental excessiva e indiscriminada da matéria das obras, ignorando gradações patrimoniais mencionadas, torna o princípio da diferenciação dos acréscimos remédio para todos os males, utilizado acriticamente até em intervenções de conservação e restauro reparador. A recuperação de paredes, rebocos e revestimentos do passado não constitui uma “nova arquitetura”, como querem algumas vezes, muito menos em obras recentes com materiais comuns e até industrializados: isso configura conservação e deve utilizar técnicas compatíveis, tão somente. A materialidade das obras merece cuidado quando apresenta técnicas construtivas e componentes em desuso ou diferenciados, dignos de preservação, sejam tradicionais ou modernos, como ilustra o caso do *curtain-wall* do Edifício Pirelli, em Milão, danificado pelo choque de uma aeronave em 2002, um elemento historiográfico corretamente restaurado. Manter materiais originais também é essencial para preservar a aparência dos bens, pela supressão usual de formas, detalhes, texturas e pátina na substituição destes.

Nas ampliações efetivas, a solução consagrada é a diferenciação, ficando o tom de contraste por conta da sensibilidade do autor. Nesta modalidade, não parece correto omitir-se de fazer arquitetura qualificada, de modo similar ao uso da técnica “tinta neutra” abolida na pintura, sob risco de lesar o bem patrimonial, ainda mais se a intervenção ocorre em obra com exemplaridade. O bom

senso também exclui formalismos personalistas do extremo oposto, que não constituem “arquitetura qualificada”, mas sim o narcisismo referido que destoa não apenas da preexistência, como do próprio contexto – isso é o que aqui se defende como exemplaridade arquitetônica. Portanto, é contestável a ideia de que “[...] o novo deve ser colocado a serviço do antigo, como continuidade de sua história, para valorizar e explicar o monumento, e não o contrário” (NAHAS, 2017, p. 74). As partes novas não parecem destinadas a assumir protagonismo ou a se subordinar, mas a estabelecer relações compositivas adequadas, o que inclui a consistência projetual correspondente. Como defendeu Lucio Costa em 1939 “[...] a boa arquitetura de um período vai sempre bem com a de qualquer período anterior, o que não combina com coisa alguma é a falta de arquitetura” (COMAS, 2010, *online*).

Há um lado ambíguo na prática, todavia, procedente de uma “livre interpretação” que extrai supostos objetivos implícitos da teoria brandiana entranhada nos princípios patrimoniais, leis e diretrizes emitidas para intervenções, no âmbito brasileiro: a complementação de bens patrimoniais utiliza a diferenciação com contraste acentuado de modo recorrente, distorcendo o próprio princípio adotado como parâmetro – o primeiro dos três que embasam a intervenção em Brandi, com a “mínima intervenção” e a “reversibilidade”.

O primeiro [princípio] é que a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha infringir a própria unidade que se visa a reconstruir. Desse modo, 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).

Também é perceptível o papel cronológico indevido atribuído às “partes novas” – não registrado, mas tácito –, incumbindo-as de datar as intervenções, como se cada breve período tivesse uma arquitetura correspondente; esse consenso parece derivar da interpretação distorcida dos fundamentos patrimoniais instituídos, expondo a crença moderna na evolução plástica contínua, de genética “formalista” que remete à linhagem de Hildebrand, Fiedler, Wolfflin, Riegl e Croce, entre outros. A mesma questão se encontra na base da obsessão documental – ou fobia de restauro-integrativo e de arquitetura “não moderna”? –, pela preocupação propalada de não enganar o experto nem o público leigo: o primeiro examina o objeto através do “valor histórico” riegliano; e o segundo, frui a obra por meio do “valor de antiguidade” do mesmo Riegl, que dispensa conhecimento de história da arte (RIEGL, 2014).

Patrimônios de menor hierarquia não oferecem restrições para ampliações e para complementos diferenciados, constituindo intervenções de menor risco, basta que a arquitetura inserida seja qualificada. A dificuldade no “juízo crítico” surge quando são enfrentados bens de maior envergadura patrimonial. Entretanto, inúmeros casos mostram resultados profícuos quando há maestria

na intervenção, como os exemplos antológicos do anexo da prefeitura de Gotemburgo, de Erik Gunnar Asplund, das obras de Carlo Scarpa, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, e do Solar do Unhão, de Lina Bo Bardi (para não citar o Sesc Pompéia, onde a intervenção elevou galpões a monumento): patrimônios de hierarquia média ou elevada em seus contextos, cujas intervenções qualificadas produziram resultados laudáveis (Figura 3).



FIGURA 3 – Interior da Fundação Querini-Stampalia, de Scarpa.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

Uma ampliação abrange alternativas, desde a nova edificação isenta da preexistência, até a inserção de partes ou componentes desaparecidos, sendo que as situações nas quais se incrustam elementos parecem as mais complexas. Scarpa fez isso com coragem e desenvoltura, a partir da maestria conquistada em uma sucessão de obras iniciadas nos primórdios modernos do problema. Profissional reverenciado da intervenção recente em patrimônios culturais, propôs conversões célebres como o Museu Castelvecchio (1959-1973), em Verona, e a Fundação Querini-Stampalia (1959-1963), em Veneza; anteriores à adoção da teoria Brandiana, são obras inatacáveis, apesar de não seguirem literalmente os princípios instituídos. O arquiteto veneziano com origem na arte e no design moderno de vidros de Murano, nos anos vinte, constitui um caso excepcional pelas condições que permitiram-lhe atingir tamanha autonomia na intervenção patrimonial, inserindo acréscimos bem-sucedidos com marca autoral – o que é arriscado. Seu trabalho se iniciou no design interior de *stands* e de lojas, em torno de 1930, ampliando-se gradualmente para a escala do edifício e para o patrimônio. Salvo engano, estreou no restauro em intervenção na Ca'Foscari (1935-37), em Veneza, no projeto de linhas modernas da

Aula Magna (Figuras 4 e 5). A evolução gradual a partir do pioneirismo talvez explique a maestria reconhecida e a conseqüente autoridade na intervenção patrimonial, permitindo-lhe crescente liberdade nas obras. A análise de Ignasi Solà-Morales (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 43) a respeito é oportuna:

[...] mediante um desenvolvimento narrativo e fragmentário, a intervenção scarpiana introduz figuras historicistas na historicidade do edifício existente. Através de uma exposição de tipo cinematográfico o percurso vai acumulando imagens redesenhadas de arquiteturas do passado, do passado medieval ou de outros passados talvez de origem remotamente medieval, mas referíveis a experiências europeias mais próximas, como podem ser as de fim de século em Glasgow ou em Viena.

Aqui o procedimento analógico não se baseia na simultaneidade visível de ordens formais interdependentes, senão nas associações que o espectador estabelece ao longo do tempo e mediante as quais se produzem situações de afinidade pelas que, mediante a capacidade conotativa das linguagens evocadas na intervenção, se estabelecem conexões ou enlacs entre edifício histórico – real e/ou imaginário – e os elementos de desenho que servem para acondicionar eficazmente o edifício.

A citação coloca outra questão importante: o que Scarpa introduziu nas preexistências não representou o momento nem o lugar da intervenção, mesclando referências detectáveis de Charles Rennie Mackintosh e dos *secessionistas* austríacos, entre outros, como alertou Solà-Morales (Figura 5). Isso contraria o consenso implícito de que as partes novas devem representar a época da obra (e local), acima de diferenciar-se do existente, como o exercício prático mostra; uma prescrição instituída a partir da interpretação subjetiva dos princípios do chamado Restauro ou Conservação patrimonial.



FIGURA 4 – À direita, a *Ca' Foscari* “gótico-veneziana” (c.1450), onde Scarpa acomodou o auditório moderno precursor na terceira planta.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).

FIGURA 5 – A Aula Magna de Scarpa na intervenção de 1935, alterada em 1955.

Fonte: *Università Ca’Foscari Venezia* (cedida mediante solicitação e proibida a reprodução por qualquer meio).



Entretanto, a posição de Marconi favorável ao restauro reintegrativo em sinistros é melhor entendida quando deparada com a necessária recomposição de casos reais danificados, sem entrar na polêmica das reconstruções integrais. O exemplo de maior magnitude e controvérsia proporcional é a Catedral de Notre Dame de Paris, incendiada naquele trágico 15 de abril de 2019. Ali, a regra da diferenciação se mostrou contestável, como alertaram especulações pretensamente artísticas ou vanguardistas. No caso, a decisão recente mostrou ser possível e acertado recuperar as feições originais, pela existência de registro detalhado das formas, que permitiu recompor paredes e outros elementos ruídos. Convém preservar a “unidade potencial” da obra e correspondente identidade daquela área de Paris, acima do capricho documental, afastando igualmente o risco de complementos com marca autoral e prováveis danos ao contexto histórico e sua percepção. Seria necessária muita coragem ou, mais do que isso, uma mescla de pretensão e incosequência, para enfrentar um encargo de tamanha envergadura propondo algo “criativo”, “instigante” ou “enriquecedor”, entre outros adjetivos cáusticos possíveis, num patrimônio da humanidade tão importante. Além da necessidade de manter a integridade do bem, destaca-se o risco contido na operação, sendo mais seguro dividir a imensa reponsabilidade ao restituir a forma com critérios científicos, evitando a subjetividade autoral. Como manifestou Benjamin Mouton, encarregado anterior da Catedral, Arquiteto Inspetor de Monumentos Históricos:

Chegaram as declarações públicas do presidente, seguidas pelas do primeiro ministro. Nelas se estabelecia o calendário de restauração para cinco anos e se decidia realizar um concurso internacional de arquitetura para propor uma nova agulha e satisfazer os egos dos arquitetos atrevidos, provocando uma crescente perplexidade e controvérsia (MOUTON, 2019, p. 39).

FIGURA 6 – Detalhe da intervenção de Scarpa sob o casco de Castelvecchio.

Fonte: Acervo pessoal do autor (2015).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os fatos apresentados parecem confirmar a relativização da hierarquia patrimonial dos bens defendida no texto: surpreende o “atrevimento” de arquitetos demiurgos propondo uma grande estufa de vidro na cobertura de Notre Dame, entre outros contrassensos. Na contramão, defende-se uma preservação rigorosa injustificável da matéria de bens sem os méritos necessários – exemplaridade arquitetônica e valor documental histórico ou arqueológico –, a partir dos limites mais inclusivos do patrimônio cultural aqui comentados: de modo inverso proporcional, também é relativizada a hierarquia patrimonial dos bens.

A distinção das partes novas foi o recurso apropriado para expor a heterocronia das obras, seus diferentes momentos de construção, transformando-se em panaceia. O conceito de excelência arquitetônica atual que se defende exclui formalismos personalistas, buscando consistência em atributos mais sóbrios; a atemporalidade é um ideal da “tradição moderna” vigente – conflitante com o fetiche da evolução contínua da forma –, que solapa a missão equivocada conferida aos acréscimos de datar a intervenção, aqui acusada. Há palpável “vício moderno” na interpretação dos textos patrimoniais em vigor, como a Teoria do Restauro de Brandi, destacadamente, sendo instituídos consensos tácitos que suplantam princípios estabelecidos e tornam-se normas, revés que se busca mostrar. O recurso inicialmente pragmático da diferenciação

acentuou-se na modernidade recente, atingindo contornos caricaturais, como demonstra a prática e a interpretação do expediente por Solà-Morales em ensaio aqui citado, onde ele trata como “analogia” as diferenças marcantes propostas por Asplund no caso de Gotemburgo, no qual coincidem apenas necessários níveis dos pavimentos, gabarito, proporções geométricas, ritmo, texturas e cor.

A ideia de que a arquitetura corresponde a momentos e deve utilizar a “forma representativa” destes não resiste à apreciação com necessário rigor: haverá prazo de validade para o projeto ou para a construção morosa de edificação que o utiliza? De fato, não seria possível a diferenciação das partes novas seguindo padrões acentuados atuais, antes do último quartel oitocentista, considerado o “século sem estilo” da arquitetura. Naquele momento em que Paravicini e Boito, entre outros, começavam a defender a distinguibilidade, o que se propunha era a estilização das formas estipulada por Brandi posteriormente. Desse modo, torna-se compreensível a postura de Viollet-le-Duc nos monumentos góticos arruinados que reabilitou – restaurações “reintegrativas” com boa dose autoral –, com destaque para a recuperação estática e contra as intempéries, permitindo a chegada das construções até os dias atuais. Ou seja, o artifício da distinção e toda a restrição contra posturas diferentes resultam de um juízo modernista, sem sombra de dúvida, e a apreciação disso parece essencial para o avanço da intervenção patrimonial presente.

NOTAS

1. *Apoio/Support*: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Processo nº303417/2019-6, Bolsista PQ-2).
2. Do original *pièce urbaine*, é um termo utilizado por arquitetos franceses nos anos setenta, destacadamente por Henry Ciriani, para designar edificações de grande escala “catalisadoras estratégicas” da conformação de determinado lugar.
3. *International Council of Monuments and Sites* (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), ONG ligada à ONU que define os bens com hierarquia de Patrimônio da Humanidade.

REFERÊNCIAS

BARRETO JÚNIOR, I. M.; RIBEIRO, R. T. M. Colaborações dos estudos sobre as ambiências ao debate sobre Significação Cultural, apreensão de valor e monitoramento do patrimônio cultural edificado. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO “PATRIMÔNIO, SUAS MATÉRIAS E IMATÉRIAS”. Lisboa, 2016. *Anais* [...]. Lisboa: LNEC, 2016.

BOITO, C. *Os restauradores*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União*: Rio de Janeiro, 6 dez. 1937. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 1 set. 2020.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil* (1988). Brasília: Supremo Tribunal Federal, 2019. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf>. Acesso em: 1 set. 2020.

CARTA DE VENEZA. Veneza: ICOMOS, 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2021.

COMAS, C. E. O passado mora ao lado: Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40. *Arquitextos*, n. 122, 2010. *Arquitextos*. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3486>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DECLARAÇÃO DE AMSTERDÃ. Amsterdã: Conselho da Europa, 1975. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Amsterda%CC%83%201975.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

DEZZI BARDESCHI, M. Conservar, no restaurar: Hugo, Ruskin, Boito, Dehio et al. Breve história y sugerencias para la conservación en este milenio. *Loggia, Arquitectura y Restauración*, n. 17, p. 16-35, 2005. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/3491>. Acceso en: 8 jun. 2020.

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J. La 'replica sapiente': algunas consideraciones sobre el legado teórico de Paolo Marconi (Roma, 1933-2013). *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, Politécnica*, n. 5, p. 84-91, 2014. Disponible en: http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/article/view/2084. Acceso en: 9 jul. 2020.

HOUAISS, A.; VILLAR, M.; MELLO FRANCO, F. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2442.

ITÁLIA. *Decreto Legislativo 22 gennaio 2004*, n. 42. Codice dei beni Culturali e del Paesaggio. Itália: Camera dei Deputati, 2004. Disponible in: <https://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/testi/04042dl.htm>. Acceso in: 13 jun. 2021.

MARCONI, P. La restauración arquitectónica em Itália, hoy. *Loggia, Arquitectura y Restauración*, n. 3, p. 8-15, 1997. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/5713>. Acceso en: 5 jun. 2020.

MOUTON, B. Notre Dame de París: consternación y esperanza. *Loggia, Arquitectura y Restauración*, n. 32, p. 34-45, 2019. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/12045>. Acceso en: 8 jun. 2020.

MUÑOZ VIÑAS, S. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

NAHAS, P. V. As tendências de intervenção de caráter monumental: a experiência brasileira (1980-2010). *Pós FAUUSP*, v. 24, n. 43, p. 56-79, 2017.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, 1993.

PANE, A. Questões contemporâneas de restauro: uma riflessione dall'Italia. In: FERNÁNDEZ, B.; SALCEDO, B.; BENICASA, V. (org.). *Questões contemporâneas: patrimônio arquitetônico e urbano*. Bauru: Canal 6, 2017. p. 109-130.

RECOMENDAÇÃO DE NAIRÓBI. Nairóbi: Unesco, 1976. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Nairobi%201976.pdf>. Acesso em: 16 set. 2020.

RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SALVO, S. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. *Pós FAUUSP*, n. 23, p.199-211, 2008.

SOLÀ-MORALES, I. Del contraste a la analogía: transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica. In: SOLÀ-MORALES, I. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 33-50.

THE BURRA CHARTER. The Australia ICOMOS charter for places of cultural significance. Burwood: ICOMOS, 2013. Available from: <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>. Cited: Sept. 16, 2020.

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

 <https://orcid.org/0000-0002-9860-3509> | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Faculdade de Arquitetura | Departamento de Arquitetura | R. Sarmiento Leite, 320, Centro, 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil | E-mail: luis.luccas@ufrgs.br

COMO CITAR ESTE ARTIGO/HOW TO CITE THIS ARTICLE

LUCCAS, L. H. H. Intervenções no patrimônio: sobre *falso storico*, princípio da diferenciação como panaceia e os efeitos colaterais. *Oculum Ensaios*, v. 19, e225069, 2022. <https://doi.org/10.24220/2318-0919v19e2022a5069>

RECEBIDO EM
16/8/2020

APROVADO EM
30/4/2021