

Enfim, elas não são utilitárias ou instrumentais, ou seja, não representam um fim, dizem dele porque executam sua existência. São finalidades vigentes em si mesmas, cada uma delas realizando à história da arte uma forma final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BORGES, J. L. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In.: *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.

CONTE, Gian Biaggio. *Genres and Readers*. Londres: Johns Hopkins Press, 1994.

_____. *Pliny the Elder and Specialist Knowledge*. In.: *Latin Literature – a History*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1999.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2005.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO DE ASSIS. *O Dicionário*. Em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000220.pdf>, acessado em 03 jul. 2014.

PLÍNIO, o velho. “*História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça*”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

_____. *The Natural History*. Vol. IX. Cambridge: Harvard University Press, 1967.

O CARMO DE MARIANA: REFLEXÕES PARA UM RESTAURO

Benjamim Saviani¹

O atual “Santuário de Nossa Senhora do Carmo” em Mariana (MG) foi erigido entre 1784 e a década de 1830 como Capela da Ordem Terceira dos Carmelitas daquela localidade. Durante os anos 80 passa por um processo de restauração que culmina em um incêndio, em 1999, atingindo toda a Nave Mor. Após o ocorrido, e com a crescente pressão política em torno dele, foi empreendida uma ação conjunta entre a Arquidiocese local, o IPHAN e o CECOR/UFMG, para definir critérios de uma nova intervenção no edifício, escolhendo o arquiteto Rodrigo Meniconi para a elaboração do projeto. O novo projeto de consolidação estrutural e nova intervenção foram realizados em 2000, configurando o espaço físico do edifício tal como se encontra atualmente, reconstituindo os elementos perdidos no incêndio, através de preceitos pautados pelo Restauro Crítico, esquivando-se de cópias e “falsos” arquitetônicos.

O resultado, no entanto, se mostrou aquém do esperado. O tema, então, foi alvo de investigações para o Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) que origina este texto, na seguinte linha de pesquisa: Por que se pode afirmar que as intervenções de 2000 não foram bem sucedidas? É possível outra solução de projeto que atenda satisfatoriamente as demandas do Restauro de um edifício deste porte, em vista de um sinistro que provocou a destruição total de elementos históricos, artísticos e religiosos?

Tais indagações levaram a um trabalho que simula um projeto de restauro, partindo de duas frentes de análise: a primeira visa a um conhecimento completo da materialidade do objeto, refazendo os levantamentos cadastrais do edifício conforme normativas de análise vigentes na Europa; a segunda visa a um conhecimento cultural do edifício, propondo leituras e interpretações de alegorias religiosas pertencentes aos discursos retóricos carmelitas e buscando interpretações culturais mais coevas àquele edifício.

O trabalho teve início com a reunião dos dados produzidos sobre o edifício até então; uma vez analisada esta produção, se poderia buscar o percurso metodológico mais apropriado para en-

¹ Arquiteto e urbanista (FAUUSP).

tender o Carmo, a partir de uma abordagem técnica e cultural. Com relação aos levantamentos cadastrais, foi encontrado apenas parcialmente aquele feito em 1988 sob a tutela de Altino Caldeira, e a totalidade do levantamento conduzido por Meniconi após o sinistro, sendo ambos submetidos a análises comparativas entre o que estava representado graficamente e o seu correspondente real.

Constatou-se que a representação planimétrica do edifício possuía rigor gráfico aceitável, mas a representação da altimetria não. Decidiu-se, então, refinar estes dados a fim de produzir um novo levantamento cadastral rigoroso consoante aos meios tecnológicos disponíveis para fazê-lo.

Em seguida, procedeu-se à leitura de documentação relativa ao edifício. Ainda que com certa escassez de documentos históricos que relatassem os pormenores da construção, foi possível estabelecer uma cronologia do edifício com base no que já havia sido tabulado por Caldeira nos anos 90².

A análise da documentação apontou alguns problemas técnicos que, na verdade, evidenciam deficiências conceituais na compreensão do edifício, artisticamente, e acerca do que seja a atividade de levantamento arquitetônico.

O levantamento arquitetônico como método cognitivo implica na problemática de se traduzir, de maneira racionalizada, um elemento tridimensional para uma forma de linguagem. A linguagem em questão é, mormente, a do desenho técnico (em outros casos, da modelagem digital de precisão), que se manifesta através de linhas. Logo, a operação de medição deve traduzir um objeto físico, que se compõe de infinitos pontos, para um desenho composto de um número limitado de linhas. Este tipo de operação implica (e esta é a problemática suscitada) na atividade de levantamento não se tratar apenas de operação técnica, exigindo um preparo cultural do sujeito que realiza as medições e seu desenho, pois cabe a ele escolher quais, dos infinitos pontos, serão levantados, medidos e, finalmente, desenhados.

O que se via nos levantamentos disponíveis até então sobre o edifício carmelita, é uma correta representação da estrutura de muros, mas uma representação da ornamentação muito aquém da realidade: Cimalhas desproporcionais; modenaturas de traçado que não correspondem à realidade; medidas erradas; representação gráfica incipiente que, até mesmo, impossibilitava a compreensão daquilo que se via (como no caso das bacias de púlpitos que possuíam desenho aparentemente an-

2 CALDEIRA, Altino B. Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, n. 2, p. 11-33, ago. 1994.

tropomórfico quando, na verdade, o objeto real se compunha de elementos fitomórficos, conforme o costume “rococó”).

O trabalho feito, então, se concentrou no redesenho em suporte digital dos levantamentos de que se dispunha, e no refinamento de sua grafia, com ênfase na representação dos ornamentos, sempre lembrando que o ponto de partida dessas atividades é o de se buscar a representação correta, dentre os elementos de medição disponíveis, para se representar a realidade de maneira racionalizada e o mais coerente possível. Para tal não existem fórmulas fechadas, e sim um percurso metodológico que permite encontrar o caminho mais adequado que cada caso, isoladamente, suscita.

O que se pôde inferir, refazendo-se este percurso cognitivo, é que os levantamentos disponíveis até então (fala-se do trabalho feito em 2000, pois o de 1988 está disponível de forma incompleta nos arquivos consultados ³) talvez não reconheçam a importância da linguagem clássica compositiva como elemento fundamental constituinte deste tipo de arquitetura.

Os equívocos que se manifestam nas intervenções de 2000 parecem se iniciar, portanto, no levantamento feito para estas intervenções. Mas, com relação ao resultado final das intervenções, de que equívocos falamos?

Cesare Brandi ⁴ estabelece um binômio entre duas instâncias pelas quais uma ação conservativa oscila: a instância estética, e a instância histórica.

O tema suscitado pelo incêndio no Carmo de Mariana é de grande complexidade, pois envolve a destruição total de uma série de elementos artísticos, em sua maioria bens móveis integrados à arquitetura, e o partido das intervenções de 2000 tem como princípio a *recusa* ao que se poderia chamar de “via fácil” no campo teórico do restauro, que é o falso histórico. Tal aspecto merece ser reconhecido e louvado nas intervenções, por se posicionarem de maneira enfática e clara na busca uma solução com desenho contemporâneo para os problemas ali colocados.

No entanto, seu resultado se mostra aquém do esperado, por resolver com formas demasiado simplificadas a reconstituição dos elementos perdidos, configurando-se em algo atento a princípios pertencentes à instância histórica de uma intervenção, ao se evitar réplicas, mas pouco atento à sua instância estética, no pouco harmonizar-se com o contexto. Além disso, pode-se assinalar uma

³ Foram consultados os arquivos do Escritório Técnico do IPHAN em Mariana, Biblioteca da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais, e Arquivo Público do IEPHA.

⁴ BRANDI, Cesare (1963). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 261 p.

série de desatenções e anacronismos no entendimento do que era representado neste exemplar de arquitetura colonial: As soluções apresentadas procuram reconstituir volumetricamente os elementos arquitetônicos perdidos. Uma coluna é reduzida a um cilindro ou secção de cone; um capitel compósito a apenas seu cesto; as volutas, a meros cilindros.

Mas as regras de composição clássicas não se reduzem a meros volumes. Baseiam-se em conjuntos de proporções muito delicadas, que constituem um tipo de beleza muito específico (como na *concinnitas* albertiana), fruto de um equilíbrio tal que, com a remoção ou adição de qualquer elemento, a composição se desequilibra resultando “menos bela”. O objetivo do discurso retórico desenvolvido neste tipo de arquitetura é o de persuadir o fiel por meio da comoção, e esta comoção se dá pela ostentação de uma *beleza eficiente*, portanto, muito específica e delicada. Ao se tentar reconstitui-la volumetricamente, as alegorias e metáforas teológico-artísticas se perdem, resultando a intervenção em algo deslocado dos princípios estéticos que constituíam aquela arquitetura.

O resultado é algo desconexo e assimilado como “feio”, inclusive pelo espectador contemporâneo. Tal é uma constatação importante, pois entende que a “beleza”, neste caso, não é um conceito subjetivo nem afetivo, mas sim o resultado da aplicação de acuradas regras de composição e que, portanto, uma composição desatenta a estas regras resulta “feia”, mas não por juízo de valor do expectador, e sim, por “ineficácia” da composição.

A corroborar este resultado, uma série de fatores eminentemente técnicos: falta de detalhamento de projeto, o que resulta em um mobiliário religioso de “inspiração histórica” com caráter de mobiliário cotidiano e banal; pobreza nos acabamentos; falta de coerência no próprio partido da intervenção, pois tem como princípio a reconstituição volumétrica, mas em alguns momentos se deixa levar pela figuração, como ao ostentar a divisa carmelita na forma de estrelas, escudos, cruces, etc.

Torna-se oportuno, a este ponto, esclarecer que a via que sinaliza para a confecção de réplicas como possível solução do problema, também parte de princípios equivocados, primeiramente, por conta da distância entre o conceito e sua concretização: Fazer uma réplica de algo que desapareceu, sobretudo em escala arquitetônica, é uma tarefa *categoricamente* impossível.

Impossível porque, mesmo com artesãos trabalhando de maneira similar à antiga, e com as fotos que se diz ter, a verdade é que não temos informações suficientes sequer para tentar fazer

algo que não seja demasiado especulativo. Isto porque nunca foi feito no Carmo algum levantamento métrico específico para os elementos lígneos integrados à arquitetura. Ao menos dentre as informações remanescentes, não foi encontrada qualquer medida anotada sobre os detalhes dos altares laterais e tapa-vento. As fotos são todas de qualidade razoável e seu rigor técnico destina-se ao registro inventariado, não servindo a restituições fotogramétricas que possam dar uma ideia segura do correto dimensionamento dos artefatos representados. Isto porque foram tiradas sem o auxílio de tripés ou outros instrumentos de nivelamento. Seus enquadramentos são, portanto, “tortos” e “soltos” no espaço, e impossibilitam a realização de uma fotogrametria séria (até porque não se tem ao menos as medidas gerais destes elementos).

Sem levantamento, sem medidas, sem dados proporcionais, sem desenhos de qualidade, e com fotos tiradas de maneira pouco profissional para um trabalho de levantamento, quais dados temos, afinal, para *tentar* reconstruir elementos nesta escala? A verdade é que não temos dado algum.

Ainda assim, mesmo se houvessem dados o suficiente: a historiografia da arte insiste, e como corolário fundamental, que uma obra de arte é *irreproduzível*. Seja feita por um *artista* ou por um *artífice*, qualquer trabalho manual traz inflexões físicas únicas, somente obtidas uma vez e no momento da feitura da obra, impossíveis de serem replicadas, pois são incontáveis e não mapeáveis. Hoje, um entalhador pode saber fazer rocalhas *à maneira* das rocalhas setecentistas, mas jamais conseguirá fazer rocalhas *idênticas* às já feitas por qualquer um, seja um artífice setecentista ou mesmo um colega seu de ateliê. É possível imitar o *estilo* de algum artista, mas não copiar uma obra que alguém já fez.

Isso sem contar as qualidades sinestésicas de qualquer material; talvez seja uma forma mais ampla de entender aquela estratificação do tempo a que chamamos de *pátina*, algo essencial ao reconhecimento de um artefato como artefato *histórico* e que se concretiza de maneira muito mais complexa do que perceptível a olho, valendo-se de características como o cheiro, por exemplo. A não observância desses fatores levaria, invariavelmente, a um resultado caricato daquilo que se pretende reconstituir.

Ao invés disso, as intervenções agora propostas têm como ponto de partida a observação dos preceitos culturais que constituíam a totalidade da ornamentação do edifício, baseadas em fórmulas de representação de alegorias religiosas. Observando-se atentamente as divisas, emblemas

e seu emprego, é possível entender quais conceitos religiosos são representados e de que forma; esses conceitos, por sua vez, podem reaparecer em novas intervenções que têm como princípio recompor *ideias*, e não formas; ou mesmo, recompor formas semelhantes às exibidas originalmente, mas de figuração distinta e contemporânea, uma vez que os propósitos da figuração original são finalmente entendidos caso a caso.

Essas observações baseiam-se em dois aspectos: o decoro dos elementos compositivos, e os mecanismos de exibição de tópicas carmelitas.

O primeiro aspecto torna-se mais visível quando se compara o Carmo com sua capela vizinha, dedicada a São Francisco de Assis: A capela dos terceiros franciscanos mostra-se sóbria e regrada, evocando lugares-comuns que remetem à Paixão de Cristo, confirmada pelas virtudes da Fé nos estigmas franciscanos. Já a capela dos terceiros carmelitas mostra-se benevolente e afável, como o são as virtudes de Nossa Senhora, cujos lugares-comuns remetem à figura de uma Mãe amável e piedosa.

A arquitetura, de maneira específica, tem seu discurso regulado por uma gramática, que é a gramática das Ordens Arquitetônicas. Tal aspecto também é observado no decoro, isto é, na representação mais apropriada e conveniente para cada templo: São Francisco nos fala por meio da Ordem Toscana, mais dura e simples, ao passo que o Carmo nos fala por meio da Ordem Compósita, feminina e graciosa, obedecendo a uma tópica diversas vezes citada e emulada na tratadística, desde Vitruvio:

A primeira ordem chamada Toscana he a mais robusta, e mais simples porisso p propria para os edificios deste character: as outras vaõ sendo successivamente mais delicadas porisso se empregaõ, ou sobre as mais robustas isto he, sobre a Toscana e a Dorica, ou para ornar aquella parte do edificio onde forem mais próprias. ⁵

O caráter feminino, que resguarda o decoro da Senhora, é expresso pelo rigor gramatical na escolha das ordens arquitetônicas: Em todo o edifício constata-se a escolha da Ordem Compósita. A Compósita deste edifício é bastante inventiva, e variava de desenho conforme a cantaria exterior, interior, e a talha. E isto se dá porque, além de autorizada, a tópica da Compósita é muito conveniente, pois representa com dignidade o caráter feminino do edifício, e ainda permite a eloquência

⁵ MAGALHÃES E ANDRADE, José Calheiros de. "Das ordens em particular". In: *Regras das sinco ordens de architectura segundo os principios de Vinhola, [...]*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787. P. 61.

da invenção que, aqui, se dá pela profusão dos elementos fitomórficos, que saem como cestos de flores e frutos, dos cestos do capitel Compósito, e inundam os fustes dos quartelões; que coroam as sanefas como se fossem guirlandas; que reaparecem por detrás de frontões, ou mesmo na cantaria das vergas das portas e janelas mais importantes. Nada disto está fora da gramática arquitetônica, sendo inclusive muito respeitoso aos elementos mais sóbrios (estruturais) como os entablamentos e fustes, abundando somente onde é apropriado (quartelões e tímpanos), conferindo um aspecto aprazível e benevolente ao edifício.

A figuração das flores representa a tópica *Flos Carmeli*, uma forte tópica carmelita, originária do Velho Testamento e das obras de São Simão Stock, estabelecendo a seguinte associação: Flores – Monte Carmelo – Maria, todos, verdadeiras alegorias carmelitas da Salvação, e da Redenção dos Aflitos (Isaías 35:2), que é promovida também pela graça da Mãe de Deus, também mãe de todos os fiéis.

Esta leitura é reforçada com a constatação de que as virtudes observadas neste edifício não são escolhas particulares dos carmelitas marianenses. Além de outros edifícios mineiros, como nas capelas carmelitas de Ouro Preto (sacristia) e São João d’El Rey (frontispício), a tópica carmelita em torno do Monte Carmelo, de Maria metaforizada nas flores, partindo-se dos textos do Velho Testamento, é facilmente verificável em vários edifícios ligados a este culto também na Europa, sendo traduzida de forma semelhante em sua arquitetura ⁶.

Para as novas intervenções, se procurou buscar os sentidos, ou seja, os propósitos de cada elemento perdido com o incêndio de 1999: o que é passível de ser reconstituído? Quais formas? Quais ideias?

Decidiu-se reconstituir marcações fundamentais, como o pórtico que emoldura o Nártex e Coro, terminando em arco trilobado. Esta marcação é essencial para aquela vista interna do edifício. A intervenção de 2000 não o reconstituiu, deixando uma Cimalha, elemento que segundo a sua Gramática, é entablamento, portanto, estrutura, a “flutuar” no espaço, sem o apoio de aparelho murário ou elemento estrutural. O pórtico, tal como existia antes, volta então a sustentar essa Cimalha, mas agora em estrutura metálica.

Decidiu-se, em outros momentos, que certos elementos tinham significado mais por conta

⁶ Veja-se as capelas carmelitas na igreja de San Martino, em Bolonha (Torregiani, 1773), e em igreja carmelita de Milão (Gerolamo Quadrio, séc. XVII).

de sua função, que por sua ornamentação. Não foi possível reconstituir as ideias contidas na *ornamentação* do Tapa-Vento, reconstituindo-se as ideias contidas em sua função: um anteparo que se abre quando necessário, e encerra a transição feita entre o exterior, profano, e o interior, sacro, que se articula no espaço do Nártex. Como incremento, promove-se a ressignificação deste objeto, colocando de maneira musealizada uma parte do antigo Tapa-Vento, hoje carbonizada, no centro do novo; adicionando novos materiais, como o bronze, apenas na face que se vira para o exterior, de modo a não contrastar com as ambiências internas da Nave, onde são propostos materiais em acabamentos crus, e de coloração neutra, como o compensado de madeira.

Decidiu-se, para os altares laterais, não pretender retomar volumetrias ou proporções que existissem antigamente, de maneira grosseira. Apenas retomar as marcações principais, a relação visual de “abaulamento” contida no Retábulo, e respeitar a estrutura fundamental de um Altar: Mesa, retábulo e nichos para os santos (neste caso, não havia sacrários originalmente).

Por fim, é retomado um dado que confere correspondência, ou seja, unidade ideológica entre os três altares, tal como se compunha originalmente: a figuração das flores, que reaparecem na nova intervenção; são figurações, e não abstrações, mas não pretendem ser as mesmas *formas*, e sim, a retomada de ideias pela mesma linguagem, ou seja, pelas mesmas metáforas.

O resultado aqui relatado não é definitivo, mas aponta para novos caminhos, especialmente por ser fruto de um processo analítico embasado. Por hora, a conclusão a que se chega é a mais elementar, mas nem por isso menos oportuna: Sem conhecimento teórico e conhecimento técnico rigorosos e de forma articulada, não é possível fazer Restauro Arquitetônico.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA:

BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A maravilhosa fábrica de virtudes: O decoro na Arquitetura Religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2013. 360p.

BRANDI, Cesare (1963). *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 261 p.

DOCCI, Mario; MAESTRI, Diego (1994). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria - construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.

MAGALHÃES E ANDRADE, José Calheiros de. *Regras das cinco ordens de architectura segundo os princípios de Vinhola, [...]*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787.

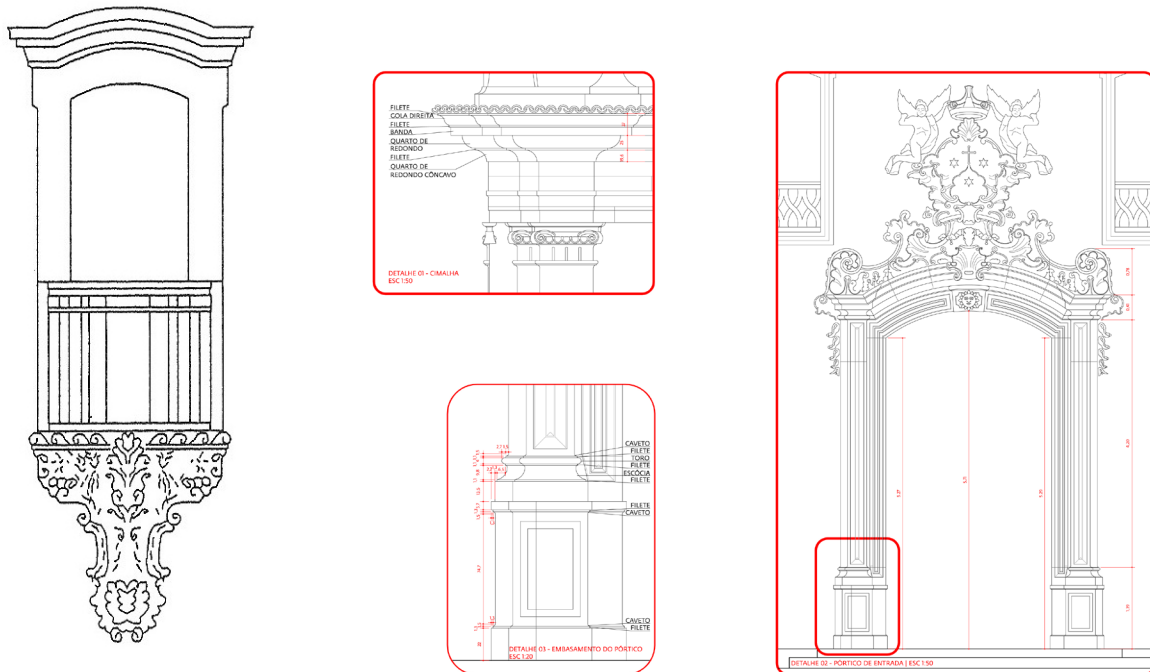


Figura01.jpg. Rodrigo Meniconi. *Restauro do Santuário de N. Sra. Do Carmo*. 1999. Pormenor mostrando o grafismo do Púlpito naquele projeto.

Figura02.jpg. Benjamim Saviani. *Levantamento arquitetônico cotado*. 2014. Detalhes da ornamentação em cantaria, no redesenho digital dos levantamentos.



Figura03.jpg. *Carmo de Mariana*. 2014. Ornamentação fitomórfica no Altar Mor e Arco Cruzeiro (foto do autor).



Figura04.jpg. Capela carmelita na igreja de S. Martino - Bolonha. 2014. Citações bíblicas do profeta Isaías (foto do autor).



Figura05.jpg. Carmo de Mariana. S/d. Coro e Tapa-vento antes do incêndio (Autor desconhecido. Biblioteca do IPHAN/MG).



Figura06.jpg. Carmo de Mariana. S/d. Altares antes do incêndio (Autor desconhecido. Biblioteca do IPHAN/MG).



Figura07.jpg. Benjamim Saviani. Corte fugado 1. 2014. Proposta para Coro e Tapa-vento.

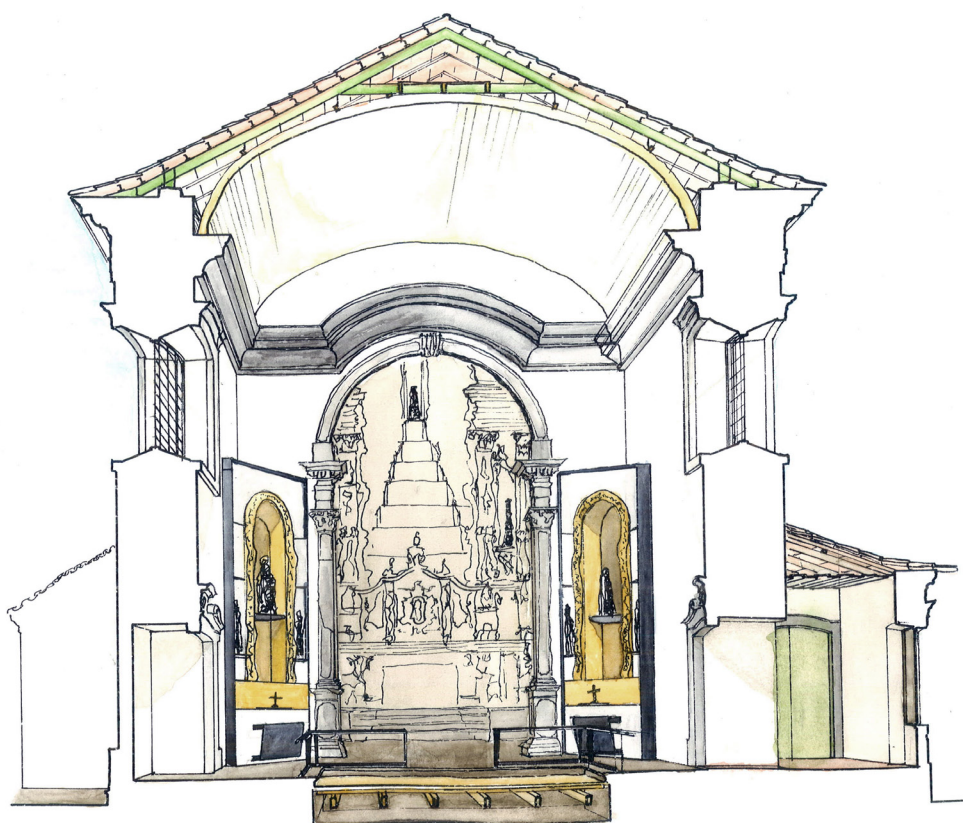


Figura08.jpg. Benjamim Saviani. *Corte fugado 2*. 2014. Proposta para os Altares Laterais.