

Planear e Projectar a Conservação da Cor na Cidade Histórica: experiências havidas e problemas que subsistem

Planning and colour design on urban conservation areas: experiences and recurrent problems

José Aguiar

Arquitecto, Investigador Auxiliar, LNEC, Lisboa, Portugal, Jaguiar@lneec.pt

SUMÁRIO: O rosto (e a cor) da cidade histórica, como a face das pessoas, deixa-nos imediatas impressões sobre óbvias questões estéticas ligadas ao nosso inato desejo de beleza, ou informações – por vezes muito precisas – sobre o seu estado de conservação e saúde. Conta-nos também muito sobre a pujança ou o estio da(s) alma(s) que habitam(ram) essa pele. Na comunicação faz-se um breve historial de diversas tentativas para lidar com o problema de planear e projectar intervenções de conservação da imagem urbana em tecidos históricos, sistematizando as metodologias ensaiadas de projecto da cor e diagnosticando os problemas de maior relevância que ainda se manifestam.

PALAVRAS-CHAVE: Planos de Cor, Imagem Urbana, Património Urbano, Restauro Urbano.

ABSTRACT: The face (and the colour) of the historical city, like the face of humans, gives us strong impressions about obvious aesthetical matters, linked to our innate beauty desire, or precise information's about their health and conservation status. Above all, it tells a lot about the life or death of the soul inside that skin. This communication makes a small historical review of various methodological approaches to the problem of colour planning and colour-design inside Portuguese urban conservation areas, trying to diagnose some of the most relevant problems still remaining.

KEYWORDS: Colour-Design, Urban Image, Urban Heritage, Urban Conservation.

1 INTRODUÇÃO

A discussão da cor em património urbano transporta-nos imediatamente para a eterna dialéctica entre conservação e mudança, sobretudo perante a constatação, tão actual, da íntima relação entre “cidade” e transformação, na forçosa evolução dos “homens” que, como cidadãos, (a) “habitam”, e que, como tal, (a) “são”.

O dilema surge mais dramático quando decidimos que algumas cidades são testemunhos fulcrais da história e da arte e, como tal, as desejamos conservar para o futuro, garantindo a

perenidade essencial dos seus valores materiais e culturais, o que sempre impôs uma constante negociação com os outros valores do urbano (funcionais, económicos, políticos). Isto numa nova era “global”, caracterizada pelo surgimento de novas comunidades multi-étnicas e multi-culturais para as quais necessariamente os significados e significantes da cidade, enquanto património, são bem diversos dos antigos e auto-justificados ênfases nacionalistas.

2 AS CORES DO(S) TEMPO(S)

É mais do que pacífico dizer-se que a cor faz parte integrante e é elemento fulcral dos que caracterizam, humanizando, o espaço urbano e arquitectónico, tornando-o reconhecível e identificável. É também coerente assumir-se que a manipulação da cor é imprescindível à coerência das intervenções sobre a cidade existente, enquanto instrumento de (re)conformação e (re)desenho da própria imagem urbana, isto tanto no quadro de acções de conservação como na inserção, mais (ou menos) consonante, das novas arquitecturas¹.

A sobrevalorização da questão da autenticidade patrimonial na teoria da conservação tem conduzido a discussão da cor na cidade histórica para duas vias principais: (i) uma de carácter abstracto, relacionada com o sopesar dos significados estéticos e linguísticos da cor em arquitectura e da sua variação no tempo; (ii) a outra mais material, relacionada com o conhecimento das evoluções e impactos na tecnologia da cor e das formas como esta se concretizou em superfícies, revestimentos ou acabamentos arquitectónicos.

Se a cor é sensação de cor, enquanto interpretação da luz pelo cérebro humano, a cor de uma arquitectura será sempre a cor dos materiais utilizados quando iluminados por uma fonte de luz, ou seja, das soluções de materialização de superfícies que exprimem intenções arquitectónicas.

Historicamente a cor em arquitectura pressupunha a utilização de materiais disponíveis localmente. Com esses materiais obtinham-se gamas relativamente restritas de cores, em nada comparáveis à quase infinita variedade das possibilidades actuais (no recurso às mágicas máquinas “misturadoras” que num instante fabricam tintas, afinando os mais complexos tons e produzindo uma extraordinária homogeneidade cromática).

Cada cidade, cada região, tinha as suas próprias cores, dentro de específicos tons, resultantes das diferentes composições dos minerais presentes nos seus solos, do que resultavam ligeiras variações tonais das cores-base: um ocre de Leiria dificilmente seria igual a um ocre de Mourão. Destas diferenças surgiam os efeitos de «*sfumatura*», de que tanto falam os tratados italianos, ou seja uma ligeira variação de cor que se torna peculiar a um lugar urbano e da sua cultura visual.

Cada época possuiu a sua cultura arquitectónica, à qual correspondeu uma específica cultura cromática. Houve tempos em que a beleza, a eficácia (poder de coloração), ou prestígio cultural, divulgaram pigmentos como o célebre *Terra de Siena* (popularizado no Renascimento), os *Amarelos de Nápoles*, os *Vermelhos de Roussillon*, ou determinados azuis (Azul Esmalte) e as cores pastéis do Barroco, que gradualmente venciam a forte e intrínseca “regionalidade da cor”.

Houve outros tempos em que a cor foi instrumento do poder, como os áulicos amarelos-ouro do Império dos Habsburgos, os amarelos-terra (*colore-leone*, *colore-matoni*) Mussolinianos, ou o *Amarelo DGEMN* e o *Branco-cal*, do Estado Novo. A cor foi desde sempre utilizada como instrumento individualizador e separador das classes, atingindo neste capítulo o seu auge na explosão do ecletismo individualista e romântico, dos meados do século XIX, na afirmação do terceiro poder. A popularização da diferença cromática,

coincide com a explosão das artes ditas “decorativas” e dos seus ornatos e fingimentos, isto no exacto momento em que a indústria facilitava o recurso a novas tintas e pigmentos, o que enormemente facilitou esta nova democracia consumista da cor.

A cor mudava como sempre mudou. Mas a constância das artes e das técnicas tradicionais, divididas entre a pintura a seco (a óleo) e sobretudo as artes ditas da cal, asseguravam algo de maravilhoso: as águas das chuvas, o vento e o sol, a própria transparência das tintas revelavam pouco a pouco os tons anteriormente aplicados, o que além de proporcionar uma belíssima pátina - feita de expostas sobreposições - assegurava uma quase que natural integração da evolução cromática individual no contexto envolvente, com subtis variações tonais de aguarela, numa riqueza cromática que nenhuma tinta actual consegue atingir ou simular. Uma sempre exposta e magnífica arqueologia da cor.

Todavia, no decorrer do século XX, mais rápido nos países que se renovaram com as grandes guerras, mais lentamente nos países agrícolas do Sul, desapareceu pouco a pouco a cultura artesanal da construção, substituída pela nova cultura industrial.

3 A COR COMO PROBLEMA DE PROJECTO

A constatação do impacto da perda da cidade histórica e o início de políticas de salvaguarda coincidiu com o início do *Ravalement*, quer dizer, de operações massivas de limpeza e pintura de fachadas urbanas com técnicas modernas, para alterar a decrepitude visual de muitos tecidos históricos.

Iniciado em Paris em 1961, por André Malraux - o político que lançou as bases da normativa contemporânea de salvaguarda urbana -, deixando indelével na memória a origem do impulso renovador - condição fulcral ao Moderno -, o *Ravalement* tornou-se rapidamente um instrumento privilegiado dos políticos. Os rápidos embelezamentos estratégicos de bairros históricos e degradados custava pouco, alterava rápida e decisivamente o seu aspecto, reconciliando os cidadãos com partes esquecidas da cidade.

As dúvidas metodológicas, no entanto, surgiram quase imediatamente: o que era único e diverso, ressurgia homogeneizado, amalgamado em soluções interpretativas que pouco tinham que ver com as diferentes possibilidades expressivas de cada superfície e cromas originais. Em muitos casos condenou-se a autenticidade e a própria continuidade das soluções históricas pela excessiva dureza destas intervenções, no recurso a materiais de revestimento modernos, pouco compatíveis e quase sempre irreversíveis.

Na década seguinte manifestam-se novas formas de projectar a cor para a cidade histórica, na afirmação de outra geração de coloristas que introduz inovadoras abordagens nas relações entre cor e *habitat* humano, destacando-se as propostas de Jean-Philippe Lenclos e de Antal Nemecsisⁱⁱ. O método é, no entanto, ainda empírico, porque a análise se sustenta em registos eminentemente impressivos, ainda longe das necessidades de rigor no registo, catalogação e precisão na comunicação entre projecto e obra, imprescindíveis às intervenções em património histórico.

Seria necessário esperar pela pós-modernidade dos anos 80, partindo das teorias sustentadas por Porter e Mikellides década e meia antes, para se vulgarizar o projecto de cor como disciplina integrante e parte inteira do projecto e do planeamento urbano, domínio que rapidamente se alarga à paisagem e ao território, numa amplitude à qual Michael Lencaster daria a feliz designação de *Colourscape*ⁱⁱⁱ.

Quase em contra corrente com estas iniciativas *culturalistas*, inicia-se em meados da década de 70 em Itália e na Áustria a adaptação de metodologias desenvolvidas para a

conservação da pintura mural, com base no estado da arte registado pelo tratado dos Moras e de Phillipot^{iv}. Essa evolução acontece no quadro de uma incorporação das teorias do restauro propostas pelo mais influente dos teóricos da conservação no século XX, Cesare Brandi, que marcaram o espírito da muito influente *Carta Italiana del Restauro*, de 1972^v, a qual condena a sistemática renovação arquitectónica e urbana contrapondo-lhe o “restauro urbano” e, portanto, a importância da salvaguarda de superfícies e revestimentos originais.

4 A COR ENQUANTO PROBLEMA URBANÍSTICO

Os problemas de planear intervenções de conservação da imagem urbana - ou seja o desenvolvimento concreto de planos de cor - são dos mais complexos da urbanística contemporânea. Trata-se de tentar regulamentar uma miríade de intervenções difusas, pontuais e não coincidentes no tempo, propostas por um grande número de promotores diferenciados (institucionais ou privados), operando dentro de uma sociedade democrática, multi-cultural e multi-étnica, onde sempre se verificam extremas dificuldades na eficácia dos instrumentos de controlo por parte das tutelas e importantes pressões resultantes do funcionamento das leis do mercado de uma economia aberta.

Acresce a estas a circunstância das actuais dificuldades teóricas, perante a rotura com anteriores valores (do Moderno) e a gradual construção de paradigmas que não são muito claros nem suficientemente consensuais, do que resulta a natural discussão sobre a «*autoridade*» das escolhas que informam os planos e os projectos.

A dificuldade de encontrar parâmetros suficientemente aceites conduz necessariamente à procura de mecanismos alternativos de legitimação projectual, que podem ser de diverso tipo, abrangendo argumentos socio-políticos (como o anterior apelo à democracia directa e à participação popular, por exemplo), ou até tecnológicos. Compreende-se neste quadro, a nova legitimidade adquirida pelos argumentos históricos ou ecológicos que hoje se tornam justificações primordiais na sustentação de decisões de projecto.

Neste complexo contexto, reduzir o problema das escolhas e das justificações a um pretensão antagonismo entre a afirmação artística do «*eu-autor*» (enquanto pretensão *alter ego* do arquitecto) contra um colectivo, divulgado como “castrador” ou “reductor” da diferença (a disciplina da própria cidade, na incorporação da sua cultura histórica), levando às últimas instâncias a pretensão liberdade criativa do projecto – que na realidade sempre foi limitada - e do seu “autor-herói-contra-tudo-e-contra-todos”, é um caminho de uma pobreza intelectual verdadeiramente constrangedora. O paradoxo desta tendência, que conduz inevitavelmente à alienação da arquitectura - assim tornada “de consumo” -, é ela conseguir garantir firmes defensores em algumas das escolas de arquitectura.

Ao ódio a pretensas ditaduras impostas à criatividade pelos planos, pode sempre contrapor-se a não menor violência da casualidade, nas decisões sobre a cor. A disponibilidade dos produtos industriais possibilitou a expressão da liberdade das diferenças mas, por outro lado, contribuiu também para a construção de uma realidade hiper-artificial e massiva, que afastou a cultura da imagem da cidade da cultura material do seu próprio território, na qual se fundava. É dentro desse processo que as nossas cidades históricas perdem hoje, demasiado rapidamente, o seu *Colore Loci*^{vi}.

O tradicional argumento (aliás falso) de que a cor na cidade histórica é, por excelência, rapidamente perecível e não permanente é inadmissível como justificação da arbitrariedade. Um erro de projecto que resulta em poluição cromática dura dezena de anos até ser resolvido, podendo implicar a perda definitiva dos revestimentos históricos^{vii}. E será mais livre, enquanto exercício de cidadania, a escolha de um cidadão que se regula por um

catálogo de um fabricante de tintas texturadas com 20 ou 30 cores base, feitas com os pigmentos orgânicos dos mais baratos - hoje vindos da Alemanha, amanhã, com ligeira mudança de tonalidade, provenientes da China? Não será mais credível a possibilidade de escolhas baseadas em combinatórias de cores estabelecidas em função de referências precisas, técnica e culturalmente justificadas na sua especificidade e representatividade local, incorporando a variedade manifestada pelo tempo?

4.1 A Cor e os Excessos da Norma

As intenções de salvaguarda e de requalificação implicam sempre uma mediação entre o interesse colectivo do controlo da imagem urbana da cidade histórica e as escolhas, mais ou menos subjectivas e particulares.

Como qualquer outro plano, os planos de cor, são manifestações de uma vontade para a cidade, ou da sua ausência. Ao contrário dos outros planos, no entanto, os planos de cor possuem uma rápida e extrema visibilidade: os seus êxitos ou os seus desaires têm um impacto público imediato o que tem aumentado o seu interesse (para o) político. Assim, os planos de cor, como qualquer outro tipo de instrumento urbanístico, podem ser *Planos Impostos* ou *Planos Propostos*.

Nos *Planos de Cor Impostos*, a administração determina o atlas de cores, as suas modalidades e combinatórias de aplicação à escala urbana (projecto urbano) e arquitectónica (projecto da fachada), nos modos construtivos e no detalhe (método de aplicação e materiais da cor); nos *Planos de Cor Propostos* estabelece-se um dicionário de cores base e regras gerais sobre a combinatória à escala urbana e arquitectónica, fornecem-se informações sobre a história da cor e práticas tradicionais, organizando o plano como um sistema de variáveis controladas que orientam, guiam e coordenam escolhas individuais.

Pode sempre estabelecer-se também uma segunda divisão entre *Planos Monocromáticos* e *Planos Policromáticos*. Portugal, por exemplo, tem uma longa tradição de *Planos de Cor Impostos e Monocromáticos*, suportado nos tradicionais regulamentos da edificação que em geral tendem para impor o branco. Esta imposição do branco, que partiu de uma argumentação aparentemente positiva e higiénica, rapidamente evoluiu para pendores nacionalistas, depois Modernos, culturalmente suportando-se no desejo do reflexo de tradições culturais que relacionam esta cor com a afirmação visual, no território, de uma cultura mediterrânica. O resultado destas imposições pode ser fortemente negativo se considerarmos a não correspondência entre cores impostas e as provas históricas e materiais concretas ou até o lado cromaticamente poluidor do branco^{viii}.

Na realidade a discussão disciplinar sobre o problema da cor na arquitectura e no urbanismo é muito parca entre nós. Considerado um tema menor pelo racionalismo culturalmente dominante, algo ridicularizado pelo excessivo e idiossincrático exercício cromático das volúveis estrelas pós-modernas, o assunto tornou-se um “tema a evitar”. Este vazio só foi alterado entre nós na década de 90 e, agora, de forma decisiva com o surgimento na Universidade Portuguesa de um Mestrado específico (FAUTL, 2002-2003) -, é interessante de observar se registarmos a longa discussão havida sobre liberdade da cor versus a sua normalização. Dou como exemplo a enorme polémica, quase uma revolta dos intelectuais lisboetas, contra o que chamaram «*grande epidemia de febre amarela*», quando a Câmara de Lisboa quis lançar planos cromáticos nos finais dos anos 30, iniciados com a (re)pintura da Baixa Pombalina em amarelo-ocre, cor mais do que historicamente justificada^{ix}.

Abriu-se aqui um campo de análise muito interessante: o da vontade do controlo urbanístico da cor através da imposição de normativa de âmbito nacional ou de regulamentos locais.

Em síntese poderia dizer que essa tradição portuguesa de controlo normativo da cor parte da regulamentação higienista da segunda metade do século XIX tal como esta se sintetizou no *Código de Postura da Câmara Municipal de Lisboa de 1869*, base da moderna regulamentação do edificar em ambiente urbano e, claro também, do seu controlo estético^x. Esse código Lisboaeta tornou-se a inspiração para mais de 60 anos de regulamentação das cores em arquitectura (e da edificação) em todo Portugal, situação que apenas em 1930 foi superada pela institucionalização de um novo paradigma: o *Regulamento Geral da Construção Urbana* de Lisboa, que viria a alterar decisivamente o *status quo*^{xi}.

Muito preocupado com as *Condições Estéticas das Edificações Urbanas* de uma Lisboa ainda desejada *Capital-do-Império*, esse novo regulamento obrigou a que todos os projectos (construção nova, ampliação, modificação ou alteração) que pudessem influir no aspecto exterior dos edifícios existentes passassem pelo crivo de um *Conselho de Arte e Arquitectura da Câmara Municipal*. As cores a aplicar, de «*tons suaves*», poderiam ser impostas pela CML aos particulares desde que existissem «*razões de ordem estética*».

As preocupações com o urbanismo de Lisboa sempre serviram de referência - ou foram impostas como modelo - a outras realidades urbanas. Esse foi o caso, muito claramente, de Évora, *cidade-museu* que foi objecto de uma atenção muito particular por parte do Estado Novo, que impôs um controlo estrito da edificação intra-muros por parte de uma delegação da (então) elitista e super-poderosa DGEMN.

Para o controlo estético de Évora copiou-se parágrafo a parágrafo o regulamento de Lisboa de 1930 (incluindo as actualizações de 1936) para um *Regulamento da Construção Urbana para cidade de Évora*, imposto em 1937^{xii}. Évora estabeleceu um zonamento cromático que obrigava, nas áreas históricas intra-muros, ao «(...) *branco, como é tradicional, não podendo adoptar-se qualquer outra [cor] sem autorização expressa da Câmara*». Estas condições foram agravadas por *Deliberações Municipais* de 1942 que irão impor a necessidade de um parecer, caso a caso, da própria DGEMN^{xiii}.

É neste quadro, cromaticamente tão impositivo, que se publica, em meados dos anos 50, um documento-tipo intitulado “*Regulamentos das Cores a Aplicar nas Edificações*”, aparentemente redigido com o objectivo de fornecer um modelo de controlo cromático para os diferentes municípios portugueses^{xiv}. A redacção desse documento, anónimo, incluiu toda uma série de lugares-comuns que serão obsessivamente repetidos, sem a menor aferição crítica, na regulamentação de diversos municípios portugueses.

Lagos foi uma das cidades, provavelmente existirão muitas outras, que adoptou esse básico modelo, revertendo-o para o “*Regulamento das cores e dos materiais a aplicar nas fachadas das edificações de Lagos*”, publicado em 1961 pela sua Câmara Municipal^{xv}.

Este tipo de normas demonstra a vontade de estabelecer a imagem e o controlo da cor como um dos principais objectivos urbanísticos na regulamentação das edificações urbanas no tempo de Salazar e é significativo registar a longa continuidade do branco como cor-base para o rosto de muitas cidades e vilas históricas portuguesas.

Os estudos cromáticos baseados em métodos mais rigorosos de abordagem ocorrem entre nós apenas no início da década de 80, com um pioneiro plano de salvaguarda: o *Plano de Salvaguarda e Recuperação de Beja*^{xvi}, o qual, em termos metodológicos, se baseou nas propostas de Jean-Philippe Lenclos (na, já citada obra, *Les couleurs de la France*).

Neste registo de mudança é imperioso citar aqui também a lucidez do discurso teórico de Eduardo Nery, que em 1988 publicou uma profunda reflexão sobre o tema, de título *A cor de Lisboa*, incluída na obra colectiva *A Cidade em Portugal: Onde se Vive*, promovida pela Universidade Católica. Nesse texto Nery produz um verdadeiro marco na evolução das formas de olhar para o projecto da cor em tecidos históricos. Partindo duma interpretação negativa da forma como evolui a paisagem urbana, Nery apresenta pela primeira vez no país, uma coerente proposta de desenvolvimento de programas orquestrados de investigação, de análise e de planeamento da cor para a cidade de Lisboa^{xvii}.

4.2 Planos de Príncipe, de Filólogos e de Cidadãos

Regressando à essencial tentativa de tipificar planos-projectos de cor, se aceitarmos as classificações de Cláudia Raimondo^{xviii}, sob o ponto de vista político poderíamos estabelecer três grandes arquétipos de Planos: *de Príncipe*; *de Filólogo*; e *dos Cidadãos*.

4.2.1 Planos de Príncipe

Os *Planos de Príncipe* são planos impostos dependentes de uma vontade política individual, mais raramente surgindo de uma convergência colectiva de opiniões. São marcos deste tipo de planeamento da cor as grandes intervenções monocromáticas *mussolinianas* do «tudo cor-de-tijolo» (*colore matoni, colore leoni*) ou, ainda, o «tudo branco» típico do salazarismo.

Este tipo de regulamentação cromática oferece a vantagem de uma rápida e precisa produção de resultados absolutamente unitários, na cega obediência à norma, de inequívoca e controlável visibilidade. As desvantagens encontram-se na mesma ordem de argumentos: estes unitários instrumentos podem conduzir a um processo de sistemática falsificação da História, porque anulam as diferenças das linguagens (no tempo e no modo) do edificado, podendo obliterar os reflexos identitários e históricos de uma cultura no seu próprio território, conduzindo a uma excessiva monotonia (particularmente frustrante ao nível dos mecanismos perceptivos) que pode tornar-se insuportável aos cidadãos.

Como entusiasmadamente descobrem os nossos autarcas, outro tipo (nada subtil) de *Plano de Príncipe*, é a entrega dos destinos da imagem de um território urbano à sensibilidade particular de um prestigiado autor. Neste caso o grande problema, em termos de salvaguarda, é que os valores patrimoniais a preservar ficam reféns da maior ou menor sensibilidade desse intérprete, o que liberta o político do odioso (se este ocorrer).

4.2.2 Planos de Filólogos

Contrapondo-se ao *Plano do Príncipe*, o *Plano do Filólogo* baseia-se na (re)proposição de esquemas de cor históricos, pressupondo a implícita objectividade dos factos cromáticos, sustentando-se na restituição da cor confirmada por provas documentais, iconográficas ou vestígios arqueológicos, dependendo a sua concretização da possibilidade material de reproduzir as soluções encontradas através da reutilização de métodos similares ou da adaptação de tecnologias contemporâneas.

Este tipo de planos, de base histórico-filológica, apresenta, em geral, argumentos muito fortes para a legitimação das regras que impõe: a metodologia proposta é perfeitamente estendível e facilmente comunicável; os mecanismos de legitimação das escolhas e das decisões de projecto são facilmente demonstráveis nos confrontos com a opinião pública, a qual aceita muito melhor esta argumentação - bem sustentada tecnicamente - do que outro tipo de legitimações de cunho idiossincrático e pessoal.

Os métodos mobilizados para a reconstrução do texto e gramática cromática «originais», ou seja a restituição da arqueologia da cor, são mais próprios da investigação pura, do que da concepção, pelo que pode afirmar-se que o *Plano do Filólogo* em grande medida recusa as metodologias de projecto mais comuns. E o principal problema destes planos surge exactamente aqui, ou seja, no problema da selecção das colorações a propor, sobretudo quando existem, combinando-se, múltiplos estratos de diferentes tempos históricos.

Como na primeira geração do Plano de Cor de Turim (da fase G. Brino, traduzida na prevalência do amarelo-ouro Barroco), a tendência geral do plano filológico é seleccionar um tempo urbanístico com as implicações mais significativas no lugar, impondo o respeito por essa sintaxe colectiva predominante. Num segundo momento, como sucedeu no Plano de Terracina em Itália, tentou-se o inverso, ou seja preservar a representatividade histórica de cada contributo arquitectónico, gerindo o seu impacto urbanístico.

Certamente os mais rigorosos na correspondência às estratégias de conservação, estes tipos de planos podem criticar-se por serem uma *estratégia de projecto sem projecto*, já que sob o ponto de vista urbano as escolhas da cor podem conduzir a uma restituição das relações “tempo-arquitectura-cidade” que podem afastar-se da cultura do nosso tempo, impondo a exclusividade da história como argumento formal e abdicando da contemporaneidade.

Podem também ocorrer sérias dificuldades operacionais: por vezes não é materialmente possível repor soluções cromáticas ancestrais, por desaparecimento de saberes, por incapacidades de execução ou até por impossibilidade de (re)utilização das matérias-primas originais. As actuais tecnologias de pintura e revestimento também se têm revelado pouco adequadas à possibilidade de proceder a adequadas representações histórico-cromáticas em edifícios antigos (excessiva saturação, falta de transparência, homogeneidade de tom, etc.).

Por vezes as provas materiais da cor são já muito reduzidas nas cidades históricas - na freguesia do Castelo, em Lisboa, encontramos apenas 25% dos edifícios existentes com vestígios de revestimentos históricos. A validade das provas bibliográficas e iconográficas pode ser discutível (que amarelo é o descrito por um literato, como acreditar numa prova litográfica ou, ainda, numa pintura feita de memória, décadas depois de observado o original e pintada a milhares de quilómetros de distância – como sucedeu na recente justificação do amarelo-ouro para o Terreiro do Paço).

Os problemas levantados pela rigidez filológica têm conduzido à necessidade de articular estas abordagens com novas capacidades de projecto, no quadro de um *Color Design* ou de aproximação a uma perspectiva paisagística da cor (*Geografia da Cor*), propostas pelas escolas coloristas francesa e inglesa, concentradas nas relações da arquitectura com o ambiente cromático do território circundante, procurando uma integração à qual Michael Lencaster deu a feliz designação de “*colourscape*”^{xix}. Este tipo de abordagens adapta-se particularmente bem às realidades da baixa densidade de construção, a ambientes rurais com relações particulares entre o construído e o *locus* natural (como o Piódão), a implantações urbanas privilegiadas na sua relação com a paisagem e com o mundo natural (como Ronda ou Monsaraz). Estas metodologias parecem menos funcionais no ambiente de referências essencialmente artificiais e abstractas das metrópoles.

4.2.3 Planos de Cidadãos

Aquilo que Claudia Raimondo designou por *Plano de Cor dos Cidadãos* – certamente inspirando-se na *Terceira Geração da Urbanística* de Campos Venuti^{xx} - é, basicamente, o estabelecer de uma estratégia de planeamento prepositivo, ou seja, não impositivo, pressupondo uma comunicação interactiva entre a norma e a realidade concreta, de cada intervenção, perante cada contexto. Estes sistemas de planeamento recorrem a instrumentos

de regulamentação ditos sistémicos ou metaprojectuais, pela incorporação de alguma variabilidade e subjectividade na justificação das escolhas, mas garantindo uma coordenação geral que deve assegurar a qualidade final dos resultados.

No caso da cidade histórica a base de relação com a realidade existente garante-se através do estudo do "*colore loci*", coordenando as modalidades das escolhas particulares através de documentos indicativos e informativos sobre o uso das cores, numa regulamentação cromática semi-aberta, em cujo centro está a "Carta de Cores Proposta", complementada com diverso tipo de instrumentos de comunicação e de informação ("Manuais" e "Guiões", por vezes com recurso às novas possibilidades de interacção abertas pela Internet).

Estes planos tendem naturalmente a privilegiar o policromatismo, estabelecendo esquemas de cor relativamente abertos, que articulam fundamentos variados - preexistências históricas, soluções de harmonia cromática para com o ambiente circundante -, informando atlas cromáticos e esquemas-tipo de cores. Têm a vantagem de incorporar muito mais facilmente as novas culturas e possibilidades tecnológicas. Apresentam a desvantagem, se excessivamente abertos, de poderem contribuir para um processo acelerado de mudança que pode ser prejudicial na óptica da conservação estrita.

5 CONCLUSÕES TEMPORÁRIAS

A estruturação de projectos urbanos de cor, face ao conhecimento disponível das experiências havidas, necessita hoje de recorrer à combinatória de diversos dos aspectos e estratégias apontadas, majorando as respectivas vantagens, atenuando as desvantagens, na construção de um equilíbrio que dependerá sobretudo do contexto da realidade do lugar e das sua gentes – em toda a sua plenitude e na consciência da historicidade de cada actuação.

É recorrente no discurso da conservação o apelo à ciência, assim como à inter e trans-disciplinaridade. Verificamos constantemente também o recurso estratégico (por vezes abusivo) do espírito das Cartas - a de Veneza, mais recentemente a de Cracóvia, ou às Cartas Italianas do Restauro, para os mais cultos -, no entanto nem sempre dispomos de um Johkilehto para as esclarecer ou de uma Choay para as questionar criticamente. Na frágil nova moral, usa-se demasiado a Ciência como um álibi e as Cartas - interpretadas acriticamente - como Bíblias da nossa salvação (mas salvamo-nos assim?).

Como muitas vezes já disse Nuno Portas, hoje, os maiores problemas da conservação são de dimensão urbanística^{xxi}. Na excessiva submissão ao discurso científico, reduzindo a teoria ao peso da doutrina da moda dominante, inseguros, esquecemos que os maiores dramas da conservação não podem hoje ser resolvidos sem projecto, isto é sem uma capacidade de desenho-execução que sempre implica integrar a mudança, por vezes em escalas vastíssimas (como na cidade histórica).

A imagem urbana, a face e os último *microns* das superfícies da arquitectura, dependem certamente do saber, da capacidade culturalmente crítica do restaurador, das capacidades da mão do executor, mas mais do que tudo dependem da nossa capacidade de reintroduzir nos processos que hoje chamamos de reabilitação urbana e de restauro arquitectónico a capacidade de um desenho-desejo-de-inteligência – tal como o definiram Da Vince, ou Siza - em projectos-planos que não desejamos impositivos, mas sim esclarecidos filologicamente e democráticos quanto baste. Se assim não for, em breve, pouco restará para ler e mostrar deste nosso novo objecto do desejo – a paisagem humanizada, a cidade histórica enquanto arquitectura – perante o atávico processo de transformação e mudança com que hoje o consumimos.

-
- ⁱ J. Aguiar, *Estudos cromáticos nas intervenções de conservação em centros históricos. Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa*, (tese elaborada no LNEC, apresentada à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em Conservação do Património Arquitectónico), Évora, UE/LNEC, 1999.
- ⁱⁱ J.-P. Lenclos, *Les couleurs de la France*, Paris, Moniteur, 1982. Do mesmo autor, *The Geography of Colour*, Tóquio, San'ei Shobo Publishing Company, 1989. A. Nemeccsics, Budapest: The coloroid system, The colour scheme of the Buda Castle District, em *The Colour of the City*, Haia, V+K Publishing, 1992.
- ⁱⁱⁱ M. Lencaster, *Colourscape*, Londres, Academy Editions, 1996. T. Porter, *Colour Outside*, Architectural Press, Londres, 1982. T. Porter, B. Mikellides, *Colour for Architecture*, Londres, Studio Vista, 1976.
- ^{iv} L. Mora, P. Mora, P. Philippot, *La Conservation des peintures murales*, Bolonha, 1977.
- ^v C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turim, 1963 (2ª ed. de 1977). A *Carta Italiana del Restauro* traduzida para Castelhanos pode consultar-se em M. Justícia, *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, ed. Universidade de Jaén, 1996, pp. 169-194.
- ^{vi} A feliz designação «*Colore Loci*» foi introduzida por Claudia Raimondo em *I piani del colore, Manuale per la regolamentazione cromatica ambientale*, Rimini, Maggioli Editore, 1987.
- ^{vii} Em muitos dos edifícios do centro histórico de Almeida existiam pinturas com fingidos arquitectónicos (interessantes pilastras em *trompe l'oeil*) que foram irremediavelmente removidas e substituídas por argamassas de cimento. Em Sintra, edifícios revestidos com fingidos de tijolo burro em técnicas de esgrafito estão a ser sistematicamente pintados com tintas acrílicas e vinílicas ao mesmo tom. Ambas as operações, de diversa origem metodológica, resultam em acções irreversíveis e desconhece-se qualquer registo estratigráfico prévio.
- ^{viii} Ao contrário do que vulgarmente se pensa, sob o ponto de vista do *colour design* e do *environmental design*, o branco é considerado uma cor profundamente poluidora já que possui extrema visibilidade a longas distâncias, colocando-se em desacordo com as cores naturais do território, ao contrário de amarelos, ocres, ou mesmo alguns vermelhos, que, devido à lei dos contrastes simultâneos, apresentam maior harmonia com a paisagem.
- ^{ix} O essencial em: AAVV, *A Cor de Lisboa* (1949), Lisboa, CML-Amigos de Lisboa, 1993 (prefácio de José Augusto França). Também em J. Aguiar, A cor escondida das cidades históricas portuguesas e o caso do Palácio de Queluz, em *Cadernos Edifícios* nº 2, Lisboa, LNEC, 2002, pp. 7-25.
- ^x Impondo a caição como medida higiénica e sanitária, as *Posturas de 1869* não obrigam a cores específicas, ficando implícito que estas poderiam ser as existentes, ou outras, à escolha. C.M.L., *Código de Posturas da Câmara Municipal de Lisboa publicado no diário do governo nº 175 e seguintes*, Typographia do Jornal do Commercio, Lisboa, 1869.
- ^{xi} C.M.L., *Regulamento Geral da Construção Urbana para a Cidade de Lisboa*, Lisboa, Tip. Municipal, 1930.
- ^{xii} Cap. VI (pp. 34-41) do regulamento de Évora, comparado com o Cap. VI (pp.41-51) do *Regulamento da Construção Urbana* de Lisboa, de 1930 (*ob. cit.*). C.M.E., *Regulamento Geral da Construção Urbana para a Cidade de Évora*, Gráfica Eboense, 1937.
- ^{xiii} CME, Alterações ao Regulamento Geral da Construção Urbana para a Cidade de Évora, Deliberações municipais de: 27 de Maio de 1942; 11 de Junho de 1942 e 18 de Junho de 1942, em *A Cidade de Évora*, n.º 1, Évora, 1942, p. 71.
- ^{xiv} Recomendava-se a utilização do branco das caições, aceitando a cor na cal no caso de «*edifícios de certo porte*». Às partes novas da cidade destinavam-se os tons «*harmónicos*» e «*suaves*», em cores «*claras*»; às zonas rurais o branco, o rosa-velho, o vermelho, creme ou cinzento claro, admitindo-se em fachadas brancas a pintura de socos e cunhais. Documento encontrado na Biblioteca Nacional, sem autor, editor, local e data de edição. *Câmara Municipal de ...Regulamento das Cores a Aplicar nas Edificações*, s.d. (Biblioteca Nacional – S C 21181 P).
- ^{xv} CMCL, *Regulamento das cores e dos materiais a aplicar nas fachadas das edificações*, Lagos, 1961.
- ^{xvi} A.A.V.V., *Beja, Centro Histórico – Plano de Salvaguarda e Recuperação*, Beja, Edição da FADEPA, 1983.
- ^{xvii} Em termos metodológicos incluiu: a inventariação e catalogação rigorosas da cor (com recurso a amostras caso a caso); o levantamento histórico da evolução das cores e dos materiais de revestimento e de acabamento; a produção de sínteses, ou de atlas cromáticos; o desenvolvimento de propostas ou projectos de correcção baseados em «*harmonias de cor*»; a criação de bancos de dados, para a concentração do conhecimento cromático e o desenvolvimento de acções pedagógicas de sensibilização e de colaboração com a indústria. Para o controlo da execução destas ideias sugeria, mais do que a imposição, a lógica prepositiva de uma “*pedagogia em diálogo*”. E. Nery, A cor de Lisboa, em *Povos e Culturas, A Cidade em Portugal: Onde se Vive*, nº2, Lisboa, Edição do Centro de estudos dos povos e culturas de expressão portuguesa - Universidade Católica Portuguesa, 1987.
- ^{xviii} C. Raimondo, *I piani del colore, Manuale per la regolamentazione cromatica ambientale*, Rimini, Maggioli Ed., 1987.
- ^{xix} Cf. M. Lencaster, *Colourscape*, Londres, Academy Editions, 1996.
- ^{xx} G. Campos Venuti, *La terza generazione dell'urbanistica*, Milão, Franco Angeli, 1987.
- ^{xxi} N. Portas, Pasado, presente y futuro de las ciudades patrimonio de la humanidad, em *Urbanismo y conservación de ciudades patrimonio de la humanidad*, Cáceres, 1993.