RUA

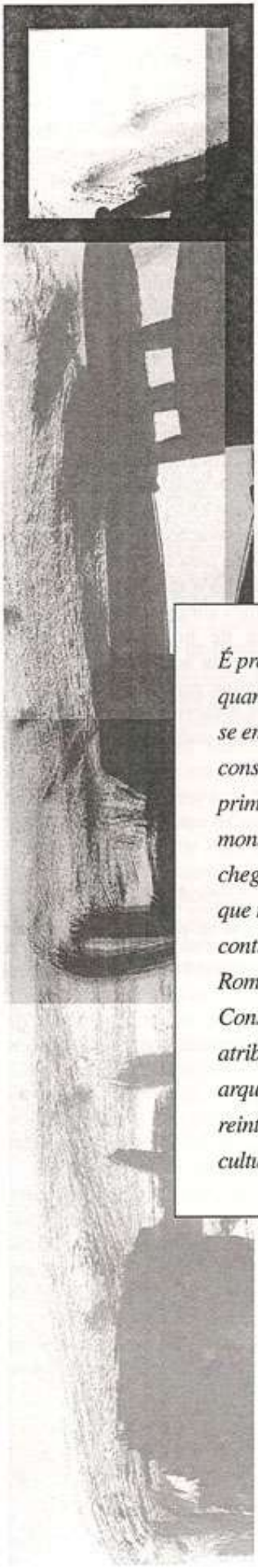
8

REVISTA DE
URBANISMO E
ARQUITETURA

Rosa 54

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA E URBANISMO

Patrimônio: Maquinaria e Memória



A RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA ENTRE O PASSADO E O PRESENTE

■ Paulo Ormindo de Azevedo

Praticada de forma casual, sem uma sistematização teórica desde o Renascimento, a restauração só se constituiu como uma disciplina acadêmica a partir dos anos vinte do século XIX (CHOAY, 2000: 127-136). Os responsáveis pela formulação de seu corpo de doutrina foram homens que, paralelamente a uma sólida formação histórica e humanística, exerceram, no cotidiano, a prática da conservação, seja nas pranchetas e canteiros de obras, seja nos organismos e laboratórios de conservação, seja ainda nos museus e curadorias de coleções: P. Mérimmée, Viollet le Duc, John Ruskin, Wiliam Morris, Camilo Boito, Gustavo Giovannoni, Alois Riegl, Cesare Brandi.

É preciso compreender que a arquitetura, quando perde seu uso social, transforma-se em arqueologia. Por isso, a conservação do monumento depende, primordialmente, da função. Os monumentos da Antiguidade que chegaram até nós íntegros foram aqueles que mantiveram uma função social continuada,(entre outros o Pánteon de Roma e a igreja de Santa Sofia, em Constantinopla). Portanto, um dos atributos principais da restauração arquitetônica, em qualquer época, é a reintegração do monumento na vida sócio-cultural.

No Brasil, a prática do restauro seria recriada a partir da década de 1940 na sede carioca do SPHAN, nas diretorias regionais do órgão, com arquitetos como Lúcio Costa, Alcides da Rocha Miranda, Luis Saia, Renato Soeiro, Silvio Vasconcelos, Airton de Carvalho, e nos canteiros de restauração. Trata-se de recriação porque, nesse campo, estávamos praticamente isolados do mundo, pela ausência de canais de comunicação, que só se abririam na década de 1960, com a divulgação da Carta de Veneza, a fundação do ICOMOS Internacional e com as primeiras missões da UNESCO no país. Os critérios subjacentes dessa prática inicial estão dispersos em ofícios, cartas, questionamentos e pareceres do órgão, no aguardo da garimpagem de algum abnegado mestrando ou doutorando que queira refazer essa trajetória do restauro brasileiro.

A partir dos anos 60, na Europa, com a luta por uma melhor qualidade de vida urbana e o despertar da consciência ecológica, e no Brasil, devido ao desafio da urbanização acelerada, os serviços de proteção ao patrimônio se voltam, prioritariamente, para a preservação de grandes setores urbanos deteriorados e sítios naturais

■ Arquiteto e Professor titular da Faculdade de Arquitetura da UFBA
ormindo1@terra.com.br

ameaçados. São elementos balizadores dessa preocupação a Lei Malraux (1962) na França, os trabalhos realizados em Bolonha e outros centros históricos da Itália, no início da década seguinte, a Declaração de Amsterdam (1975) e documentos posteriores promovidos pela UNESCO e outros órgãos internacionais, como a Carta de Quito de 1967, a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, Paris 1972, a Convenção Relativa à Salvaguarda de Conjuntos Históricos e Tradicionais e seu Papel na Vida Contemporânea, Nairobi 1976. No Brasil, assinalem-se os compromissos de Brasília (1970) e Salvador (1972), a criação do Programa das Cidades Históricas do Nordeste, no início dos anos 70, e a Carta de Pelotas do ICOMOS-BR (1987).

A destruição parcial ou total de muitos centros históricos europeus pela aviação, na II Grande Guerra, constituiu o desafio derradeiro à consolidação de uma teoria da restauração arquitetônica, revista na emergência da guerra e no dilema da reparação ou perda total desses centros históricos. Pode-se afirmar que pouco se avançou nos últimos 40 anos no que se refere à teoria de restauração arquitetônica, embora se tenha progredido bastante no que toca ao desenvolvimento de uma metodologia cognoscitiva dos centros históricos e à criação de modelos de gestão dos mesmos, especialmente na Europa.

A retomada da discussão da problemática da restauração arquitetônica só se daria com a Conferência de Nara (1994), no Japão, e com a Assembléia Geral do ICOMOS, na Bulgária, em 1996, onde se volta a discutir autenticidade e integridade do patrimônio cultural, até então centradas, nas cartas ocidentais e internacionais, mais no suporte material do que na forma como expressão de arte e de cultura.

Não podemos deixar de fazer referência à grande produção de caráter crítico-historiográfico recente sobre conceituação e políticas patrimoniais, não só no plano internacional, com ênfase no trabalho de Françoise Choay resgatando Alois Riegl e outros teóricos, como no âmbito nacional, com uma nova safra de autores ligados originalmente à academia, como Antônio Arantes, Vera Millet, Maria Cecília Fonseca, José Gonçalves, entre muitos outros. Mas essa produção não chega a discutir os critérios de intervenção em bens culturais, notadamente arquitetônicos.

Assinala-se, por outro lado, uma atividade razoavelmente grande de intervenções inovadoras, nomeadas com diferentes títulos – tais como: restauração, posta em valor, reciclagem, refuncionalização e conversão funcional –, mas que se enquadram no que poderíamos chamar de requalificação do patrimônio arquitetônico. No plano internacional, destacamos as intervenções no Museu do Louvre, em Paris, de I.M. Pei; no Reichstag de Berlim, de Norman Foster e na New Tate Gallery of Modern Art, em Londres, de Jaques Herzog e Pierre de Meuron. No Brasil, assinalem-se intervenções como as da Matriz de Olinda, de José Luis Mota Menezes; do Paço Imperial do Rio de Janeiro, de Lucio Costa e colaboradores do IPHAN; do Mercado Modelo de Salvador, de Paulo Ormindo de Azevedo; do Mercado São José do Recife, de Geraldo Gomes; da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha; da Estação Júlio Prestes e DEOPS, em São Paulo, para citar as mais conhecidas.

Fig.1 Mercado Modelo em Salvador

Fig.2 Mercado Modelo em Salvador

Foto: Paulo Ormindo de Azevedo
Fig.3 Mercado Modelo: vista passarela

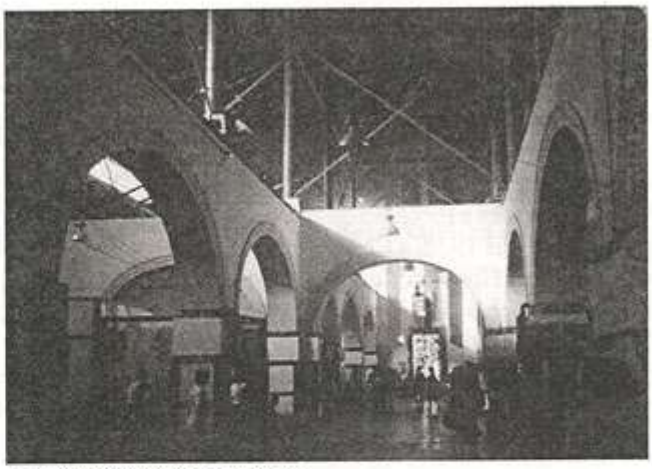


Foto: Paulo Ormindo de Azevedo
Fig.3 Mercado Modelo: vista pavimento

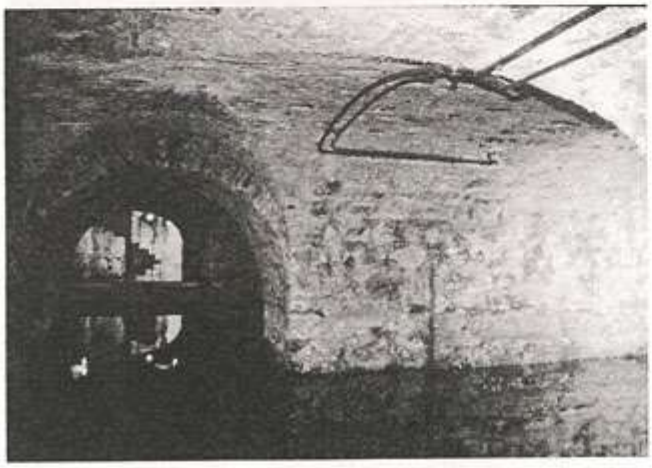


Foto: Paulo Ormindo de Azevedo
Fig.4 Mercado Modelo: subsolo

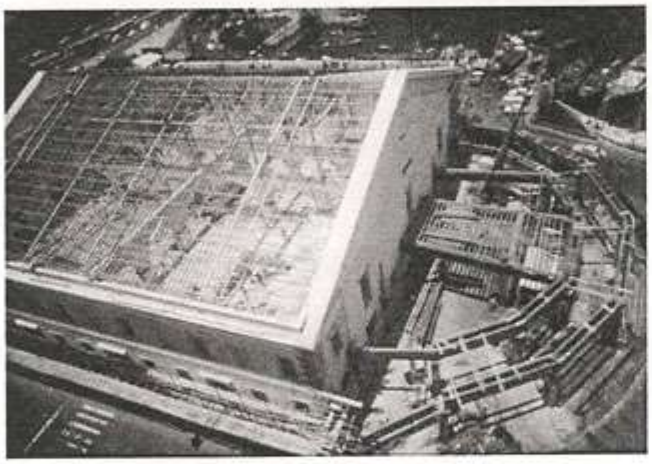


Foto: Paulo Ormindo de Azevedo
Fig.5 Mercado Modelo: vista obra

Não obstante a variedade de critérios adotados nessas restaurações, é muito pequena a produção de estudos de caráter teórico e crítico sobre essas intervenções. Assinale-se, também, a escassa publicação de memórias de restauração no país, que poderia servir de base para análises críticas, como acontece na Europa.

Adentrando na problemática da restauração arquitetônica, é fundamental compreender que, embora tendo muitos pontos em comum com a restauração de bens móveis e arqueológicos, ela se distingue pelo fato de a obra de arquitetura ter uma função utilitária. Essa função foi reconhecida como intrínseca ao fenômeno arquitetônico por Vitrúvio e reafirmada por todos os teóricos que o seguiram, embora alguns críticos de arte teimem em considerar a arquitetura uma meia-arte, por seu compromisso utilitário, como se as belas artes não tivessem também uma função social.

É preciso compreender que a arquitetura, quando perde seu uso social, transforma-se em arqueologia. Por isso, a conservação do monumento depende, primordialmente, da função. Os monumentos da Antiguidade que chegaram até nós íntegros foram aqueles que mantiveram uma função social continuada, entre outros o Panteon de Roma e a igreja de Santa Sofia, em Constantinopla. Portanto, um dos atributos principais da restauração arquitetônica, em qualquer época, é a reintegração do monumento na vida sociocultural.

Essas questões não são novas. Superada a visão romântica de Ruskin e de Morris da não intervenção nos monumentos, já em 1883 Camilo Boito ponderava que era possível conciliar a leitura do monumento-documento com sua fruição artística presente, mediante a diferenciação de materiais e do tratamento das partes novas necessárias a lograr sua consolidação e uso social. Esse princípio seria institucionalizado na legislação italiana de 1909 e com caráter de recomendação internacional nas Cartas de Atenas, de 1931 e de Veneza, de 1964.

Mas a extensão dos danos causados pelos bombardeios aéreos na II Grande Guerra aos centros históricos europeus demonstrou que não se podia continuar considerando o monumento isoladamente, como tratavam as cartas vigentes, mas analisando o papel que ele desempenha em um conjunto, na configuração do espaço público. Toda intervenção, naquela circunstância, devia ser precedida de uma avaliação crítica do entorno, para decidir o que fazer diante da destruição e fragmentação provocada pela guerra. Vejamos o que diz um de seus protagonistas, o arquiteto e professor italiano Carlo Ceschi:

> *"Tratava-se, na verdade, de afrontar problemas inusitados que tinham bem pouco a ver com o típico restauro histórico-científico ou filológico... A Carta de Atenas e as normas sobre restauro foram obviamente superadas com a extensão da tarefa, quando o dilema entre o fazer e o deixar de fazer não dependia mais somente dos elementos intrínsecos e estratigráficos do monumento, legíveis através de suas fases históricas e das suas relações com as épocas e os homens. As perdas artísticas superavam as de caráter histórico, contudo não se devia arriscar perder* ***também*** *o que restou. Não se podia pensar genericamente em conservar* ***somente*** *o que sobrou. Nesse caso, cada edifício ou cada igreja bombardeada deveriam ser conservados como uma ruína, porque evidentemente só o que ficou era autêntico, seja como obra de arte, seja como documento histórico. O restauro se impôs como uma necessidade espiritual de revelar o edifício, principalmente como arquitetura unitária, recuperando-lhe as proporções, os espaços internos, os partidos arquitetônicos substanciais, o valor ambiental e a função social " (CESCHI,1970: 171-2, tradução do autor).*

Foi após essa experiência, em uma Itália já dominada pela cultura de massa, que Cesare Brandi, com sua formação humanística e de historiador de arte, formulou, no início dos anos 60, seu conceito de restauro. Como se poderá observar, sua definição está muito ligada à concepção dos valores patrimoniais formulada por Riegl.

> *"Como produto da atividade humana, a obra de arte comporta, na verdade, uma dupla instância: a instância estética, que corresponde ao fato basilar da sua artisticidade, pela qual a obra de arte é obra de arte; e a instância histórica, que lhe compete como produto humano, criado em um certo tempo e lugar e que se encontra (hoje) em outro tempo e lugar... Como se vê, não é mesmo necessário acrescentar a instância utilitária que, definitivamente, é a única que sobressai nos outros produtos humanos, porque essa utilidade, se presente, como no caso da arquitetura, não poderá ser levada em consideração em si na obra de arte, mas com base na consistência física e nas duas instâncias fundamentais em que se estrutura a obra de arte no apelo que faz à consciência.*
> *A colocação do restauro em relação direta com o reconhecimento da obra de arte, como tal, nos permite agora lhe dar a definição:* ***o restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dupla polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão ao futuro****" (BRANDI, 1963: 34-36, tradução do autor).*

Foi essa definição de Brandi que inspirou um dos parágrafos fundamentais da carta de Veneza: "*a restauração é uma operação de caráter excepcional, pretende* ***conservar e revelar*** *os valores estético e histórico do monumento*".

Brandi enumera, a seguir, os dois axiomas de sua definição de restauro:

1º) Só se restaura a matéria da obra de arte. É claro que a imagem e a forma estão ligadas a essa materialidade, mas não em si mesmas, apenas como suporte. Por isso ele adverte:

> *"... quando o estado da obra de arte é tal que exige o sacrifício de uma parte de sua consciência material, o sacrifício, ou melhor, a intervenção deverá ser executada segundo as exigências da instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte com respeito a outros artefatos humanos não depende de sua consistência material e nem mesmo de sua dupla historicidade, mas de sua artisticidade, de onde se deduz que, uma vez perdida essa, não resta mais que destroços. Em outras palavras, não se poderá nem mesmo supervalorizar a instância histórica. Já se disse que a obra de arte goza de uma dupla historicidade, isto é, aquela que coincide com o ato que a formulou, o ato de criação, e tem sua origem em um artista, um tempo e um lugar, e uma segunda historicidade, que lhe provém do fato de persistir no presente em uma consciência e, portanto, uma historicidade que faz referência a um tempo e a um lugar onde a obra se encontra naquele momento...O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e aquele presente histórico que continuamente se desloca para frente será constituído de outros tantos presentes históricos, que são transformados em passado, mas de cuja passagem a obra de arte poderá ter conservado*