

POR UM RESTAURO URBANO: NOVAS EDIFICAÇÕES QUE RESTAURAM CIDADES MONUMENTAIS

■ Odete Dourado

Nos últimos vinte anos, temos assistido a uma verdadeira avalanche de intervenções em cidades tradicionais, que visam a requalificar, isto é, atribuir qualidade, enobrecer bairros inteiros, outrora industriais, antigas zonas portuárias agora obsoletas, ou até mesmo áreas

periféricas que, em razão da dinâmica urbana contemporânea e apesar de dotadas de uma ainda que precária infraestrutura urbana – água, esgoto, luz, transportes etc. –, encontram-se inertes, esvaziadas ou em plena decadência, como é o caso da zona portuária e industrial de Pelotas-RS, com suas antigas fábricas e residências operárias. Trata-se de insuflar-lhes vida, através de um processo de revitalização que inclui não só o aproveitamento, com modificações mais ou menos profundas de suas estruturas, como também a reciclagem, muitas vezes, de grande número de suas edificações. Não se pode confundir, aqui, reciclagem com a mera reutilização funcional da edificação, visto que aquela, ao aceitar e quase sempre propugnar novas definições figurativas, vai bem além desta. Na verdade, trata-se de construir sobre o já construído, aproveitando o já existente como base para uma nova configuração tanto funcional quanto estética. Aliás, nesses casos, uma nova configuração estética é considerada primordial, no sentido de obliterar a antiga imagem de decadência da área abordada, fazendo reemergir a sua nova condição moderna, condição essa fundamental para sua reinserção na totalidade do tecido urbano e na vida econômica do país. Muitas vezes, e para enfatizar essa nova condição moderna, essas intervenções são coadjuvadas à construção de mega estruturas, projetadas por arquitetos de renome, como é o caso do Guggenheim de Bilbao, a nova prefeitura de Londres, ambas edificadas em antigas zonas portuárias, recentemente requalificadas.

A intervenção restaurativa incorpora-se ao monumento, passando a fazer parte de sua história e, portanto, da sua transmissão no tempo. Como tal, deverá trazer, inexoravelmente, as marcas da época em que foi executada, sem desprezar as duas instâncias de que gozam as obras de arte: as que dizem respeito à estética e à história.

■ Professora da Faculdade de Arquitetura da
Universidade Federal da Bahia
odetedourado@uol.com.br

Assim como uma pedra jogada na água torna-se centro e causa de muitos círculos, e o som se difunde no ar em círculos crescentes, assim também qualquer objeto que for colocado na atmosfera luminosa propaga-se em círculos e preenche os espaços em sua volta com infinitas imagens de si, reaparecendo em todas e em cada uma de suas múltiplas partes.

LEONARDO DA VINCI (OSTROWER, F. 1998: XV)

Embora de importância e atualidade indiscutíveis, não pretendemos aqui abordar especificamente o tema da requalificação urbana, e sim o problema não menos importante e sempre atual da preservação e(ou) restauração de áreas urbanas muitas vezes tão ou mais degradadas do que aquelas, mas que, diferentemente delas, gozam de uma peculiar qualificação, o que vem condicionar toda e qualquer intervenção que sobre elas venha a incidir: o fato basilar de serem reconhecidas como obras de arte.

Quase sempre obras coletivas, construídas ao longo do tempo, fruto de intervenções – acréscimos e (ou) subtrações – sucessivas, às vezes seculares, esses complexos monumentais, uma vez reconhecidos na sua artisticidade, não podem e não devem sofrer ulteriores redefinições figurativas, não sendo passíveis, portanto, de serem retomados, continuados, enfim, modernizados. Até porque, como produtos culturais por excelência, as obras de arte serão sempre atualizadas nos seus significados, permanentemente alterados pelo olhar de quem as vê e pelas culturas que as interpretam. Visto que a capacidade de serem atuais é sua marca distintiva, poder-se-ia dizer mesmo que as obras de arte – esses particulares produtos da atividade humana – serão sempre novas, não necessitando, para tal, de qualquer ação projetual voluntariamente inovadora que sobre elas possa vir a incidir.

Entretanto, como intervenção crítica, não seria possível excluir do restauro aspectos criativos, presentes em maior ou menor escala, inclusive naquelas intervenções que se propõem à mais estrita ação conservativa. Por outro lado, mesmo nas criações *tout court*, a produção das formas arquiteturais estará implacavelmente sujeita a certos vínculos – idéia de função, de construção, de lugar etc. –, não sendo, de forma alguma, totalmente arbitrárias. Quais, então, os limites entre as ações que se querem substancialmente criativas daquelas imperiosamente restaurativas? Vale salientar que ambas as ações, ao se tornarem intervenções realizadas em um determinado tempo, no seio de uma determinada cultura, para não se tornarem falsas¹, devem trazer necessariamente o estigma desse mesmo tempo, dessa mesma cultura que a produziu.

Vale ainda salientar que a preservação dos monumentos antigos, na sua necessária intangibilidade, é fruto da modernidade e nasce no momento em que a arte modernista ensaiava os seus primeiros passos. Nesse período (1903), na mesma Viena que então dava à luz o Movimento Moderno, o crítico de arte Alois Riegl flagrava uma emergente sensibilidade em relação aos edifícios antigos, que se revela não apenas pelo estilo, mas pela aparência antiquada, uma certa tendência ao degrado da forma e da cor, qualidades decisivamente contrapostas às criações modernas. Trata-se do que ele chamou de valor de antiguidade, uma novidade própria da sensibilidade moderna, que virá se agregar ao valor histórico já atribuído aos monumentos pela cultura do século XIX. A esses dois valores, ambos valores como memória, será contraposto, necessariamente, o valor de novidade, próprio das criações contemporâneas. Do radical contraste entre o valor de memória e o valor de novidade, ou seja, entre o passado e a atualidade, entre o antigo e o moderno, dependerá a invenção do novo. A salvaguarda dos monumentos do passado tornar-se-á imprescindível à emergência e afirmação da criação moderna. Daí o culto dos monumentos ser um fenômeno absolutamente moderno, nascido da ruptura lingüística entre a antiga concepção clássica e a nova linguagem, que tem no contraste, como categoria formal, o seu elemento definidor. (RIEGL, 1990).

Mas, se as duas linguagens se revelam antitéticas, se a opção pela novidade, com a conseqüente, impositiva e incessante busca da diferença, termina por contaminar e destruir de forma virulenta o tão necessário antigo, como resolver um dos maiores desafios da intervenção restaurativa, o preenchimento de lacunas, isto é a recuperação da leitura figurativa do texto monumental, sem falsear a história ou a arte?

Um dos exemplos mais antigos e mais notáveis desse aparente paradoxo terá como protagonista a cidade de Veneza, mais exatamente a famosa Praça de São Marcos: numa noite de 1908, a bela torre do campanário, situada na charmeira entre a Piazza e a Piazzetta, construída pelo arquiteto seiscentista Bon, ruiu de maneira inapelável, transformando-se em um monte de escombros. O que fazer? Diante do reconhecimento da “impossibilidade” de construção de uma torre moderna, duas foram as possibilidades aventadas e postas em plebiscito: a renúncia a qualquer construção substitutiva, ou a reconstrução “como era, onde era”. Vencendo a segunda alternativa, foi então construída a imensa maquete em tamanho natural que hoje vemos e que, aos desavisados, apresenta-se como a autêntica torre de 1511, que constitui um dos maiores falsos artísticos e históricos do século XX. Falso histórico, porque leva ao engano, fazendo parecer antigo o que não é; falso artístico, porque, como expressão, não corresponde à linguagem do seu tempo.

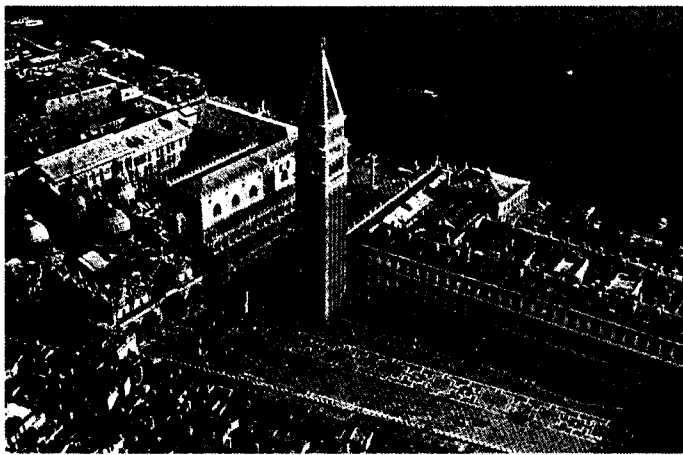
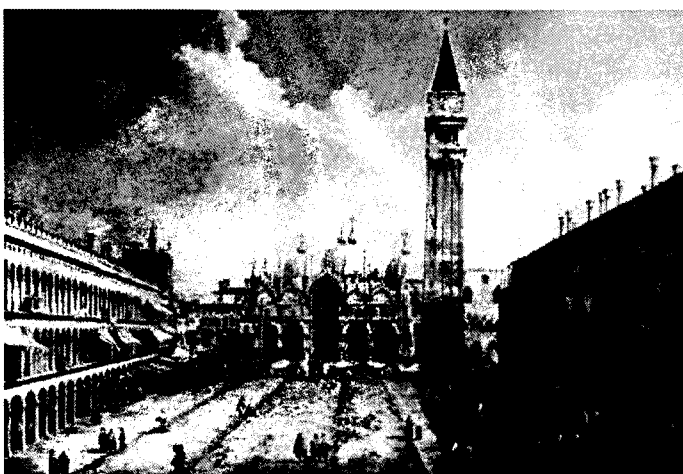


Foto: M. D. A
Fig 1. Praça São Marcos/Veneza.;configuração atual



Pintura setecentista: Canaletto
Fig 2. O campanário "anuncia" Veneza para quem chega pela Laguna



Pintura setecentista: Canaletto
Fig.3 O campanário, pela posição que ocupa, qualifica tanto a *piazza* como a *piazzetta* e as unifica naquela que conhecemos como Praça São Marcos

Mas será que somente as duas alternativas seriam possíveis? Naquele momento e diante do exposto, somente uma outra possibilidade poderia ser então considerada: a construção simplificada da obra do Bom, o que, sem dúvidas, evitaria os inconvenientes da proposta "como era, onde era", sem deixar lacunar não só a praça como a inteira cidade, visto ser a torre um elemento fundamental na percepção de ambas, tornando, portanto, imperiosa a restauração do tecido urbano. (Fig. 1, 2, 3)

Com o afirmar-se do Movimento Moderno, a incompatibilidade lingüística entre o antigo e o novo tomará proporções abissais, e a questão da inserção de novos edifícios em centros históricos artísticos veio a se tornar, até o final dos anos 50 do século XX – coincidindo com a chamada crise do citado movimento –, um verdadeiro calcanhar de Aquiles até nos meios mais competentes.

Entretanto, entre nós, a questão ainda permanece viva, como pode fazer ver um simples e desprezioso passeio pelo Centro Histórico de Salvador. Edifícios desaparecidos – vale dizer lacunas urbanas e, como tal, comprometedoras da legibilidade do inteiro tecido urbano, onde a intervenção restaurativa se faz imperiosa, com a construção de um novo edifício – são repropostos em forma simplificada, a partir da leitura de antigas fotografias, com o cuidado de construí-los segundo técnicas e materiais contemporâneos. Se a diferenciação de materiais e técnicas construtivas é capaz de assegurar, por contraposição, a autenticidade do antigo, a simplificação geométrica dos elementos decorativos da preexistência se mostrará em contradição com as possibilidades expressivas contemporâneas, mergulhando a inteira obra numa espécie de limbo temporal e artístico (Fig. 4).

Outras vezes se abdica da própria restauração, aceitando simplesmente a lacuna e com ela a fragmentação da obra, como acontece na Praça do Pelourinho, onde as edificações desaparecidas servem de acesso a uma praça contígua àquela, o que, além do mais, a descaracteriza. (Fig.5)

Ao contrário da "não restauração" que caracteriza o exemplo anterior aqui (Fig. 6), na abertura do acesso para a nova Praça Tereza Batista, resultante da incorporação indiscriminada dos antigos quintais de toda a quadra, a mutilação é um resultado planejado, que leva em conta, prioritariamente, os aspectos funcionais. É indiscutível que, sendo a arquitetura uma arte utilitária, a manutenção da sua funcionalidade não só é desejável como imprescindível e, como tal, faz parte integrante da intervenção restaurativa, porém de maneira concomitante, nunca primária, que diz respeito à obra de arte da qual recebe qualificação (BRANDI, 1977:4)

O problema da lacuna em uma obra de arte mutilada tem sido tratado, quase sempre entre nós, de forma empírica, quando a sua solução requer, em primeiro lugar, um aparato



Foto: Odete Dourado
Fig.4 Edifício na Rua Saldanha da Gama, proposto segundo o critério do "antigo simplificado"

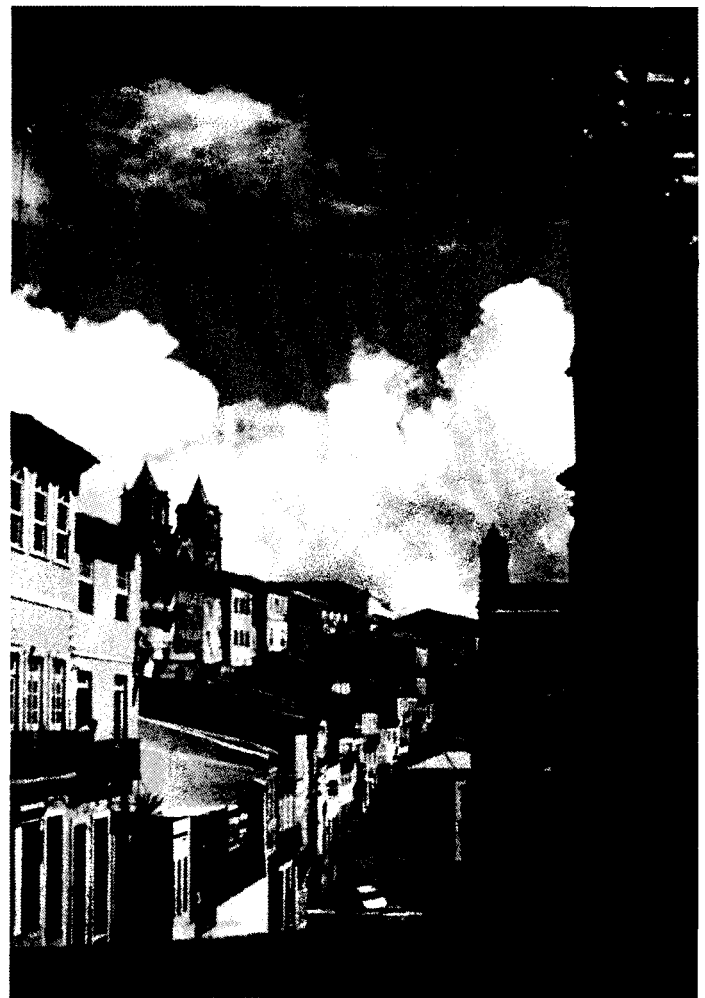


Foto: Odete Dourado
Fig.5 Lacuna que dá acesso à recém criada Praça do Raggae aceita a desfiguração do Largo do Pelourinho

teórico. Entretanto, entendendo a lacuna como "a interrupção da leitura figurativa do texto", podemos afirmar não corresponder ela somente a uma falta, mas a um complemento espúrio, que não leva em conta a apreensão da obra na sua unidade de inteiro. É o caso da fachada em vidro fumê, recentemente proposta para um edifício na Praça da Sé, em Salvador (Fig. 7), tão danosa quanto a falha em si.

Espero ter feito ver, ainda que brevemente, com esses poucos exemplos, a insuficiência de uma aproximação empírica, para não dizer aleatória, no enfrentamento das

questões relativas ao restauro. Conservar, ou, melhor ainda, restaurar, não significa e nem pode significar "congelar" o monumento, ou fazê-lo voltar, através de soluções artificiosas, "ao seu antigo estado". A intervenção restaurativa incorpora-se ao monumento, passando a fazer parte da sua história e, portanto, da sua transmissão no tempo. Como tal, deverá trazer, inexoravelmente, as marcas da época em que foi executada, sem desrespeitar as duas instancias de que gozam as obras de arte: as que dizem respeito à estética e à história.

LEMBRANDO OURO PRETO

Ai, como morrem as casas!

Como se deixam morrer!

E descascadas e secas,

ei-las sumindo-se no ar.

DRUMMOND, Morte das casas de Ouro Preto.

Numa noite de 1999 – não sei porque esses sinistros caprichosamente costumam acontecer quase sempre à noite –, um incêndio destruiu todo o interior da centenária Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana (MG). Pouco tempo depois, em 2002, foi a vez da recém restaurada Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Pirinópolis (Goiás), obra notável representativa do barroco goiano do século XVIII.



Foto: Odete Dourado

Fig. 6 A intervenção violenta, “rasga” o muro de sustentação do jardim do único Solar do século XIX do Centro Histórico, para dar passagem à Praça Tereza Batista. Vide os elementos de amarração dos antigos gradis do jardim, completamente desarticulados do conjunto e sem função.



Foto: Eduardo Trópia

Fig. 8 Noite de 14 de abril de 2003: incúria.

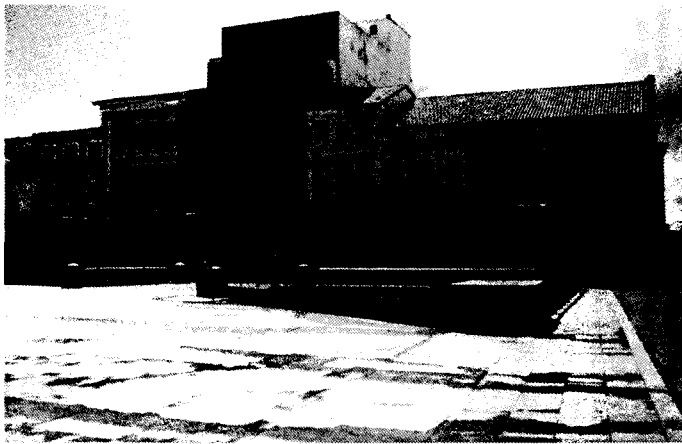


Foto: Odete Dourado

Fig. 7 O edifício, com sua fachada escura e espelhada, inflige uma descontinuidade a todo o conjunto, aparecendo como figura, em detrimento do conjunto, que se mostra em segundo plano.



Foto: Marcelo Sant'Anna

Fig. 9 Manhã do dia 15 de abril de 2003: escombros

Numa segunda feira, dia 14 de abril de 2003, a imensa mole do casarão do século XVIII, situada na Praça Tiradentes, em Ouro Preto, Minas Gerais, foi consumida pelas labaredas. Ao contrário dos acidentes (?) de Mariana e Pirinópolis, em que as caixas murárias das antigas edificações foram preservadas, restando praticamente intactas, no caso de Ouro Preto nada restou de um dos casarões. Ainda sob o impacto do momento, muitas foram as promessas de reconstrução, com a retomada da antiga volumetria em forma simplificada, na tentativa de minimizar os danos sofridos pela praça com a sua ausência. É fácil perceber que não só a Praça Tiradentes está agora lacunar, mas toda a cidade. Construída em terreno acidentado, basta o observador alcançar uma cota um pouco mais elevada, para que a mutilação se evidencie diante dos seus olhos.



Foto: Rodrigo Baeta
Fig. 10 Praça Tiradentes antes do incêndio: integridade.

A questão é polêmica e, como tal, merece uma postura serena, reflexiva. Apesar de seus aspectos claramente discutíveis, um deles está fora de qualquer questionamento: o velho casarão está irremediavelmente perdido, nada poderá trazê-lo de volta. Reconstruí-lo na sua aparência de casarão do século XVIII, mesmo com a utilização de materiais contemporâneos e simplificação formal – na tentativa velada de evitar um falso histórico – não camuflaria um atentado contra a arte: a sua expressão formal dificilmente fugiria do epíteto de pastiche, desqualificando a arquitetura contemporânea e fazendo empalidecer a antiga.

Mas, se o casarão, como edificação, está perdido, a sua ausência vem a constituir uma grave ruptura formal, não só na praça como na própria cidade como um todo. Agora lacunar, vale salientar, a praça não perdeu com a ausência

do edifício a sua condição artística, que continua a subsistir, ainda que potencialmente. Caberá justamente à ação restaurativa reconduzi-la à plenitude da sua artisticidade.

Reconhecida a sua condição de obra de arte, a cidade, e com ela a própria praça, passam a gozar de um certo tipo de unidade formal, que é própria da condição artística: a unidade do inteiro. Vale dizer que, ao contrário da maioria dos produtos da atividade humana, a obra de arte não é composta de partes e, como tal, não pode ser decomposta. Será exatamente o reconhecimento dessa especial unidade formal que irá permitir a intervenção restaurativa, afastando essa ação de qualquer premissa analógica: “o restauro destinado a desenvolver a unidade potencial imanente nos fragmentos deve desenvolver sugestões implícitas nos próprios fragmentos. Tal intervenção integrativa cai naturalmente sobre a instância estética e histórica que no seu recíproco contemperamento deverão determinar o momento em que se deverá parar a intervenção, para que sejam evitados seja uma ofensa estética, seja um falso histórico.” (BRANDI, 1977. p.17)

Assim, o monumento deverá ser construído com base nos dados espaciais oferecidos pela própria obra de arte – a cidade –, no sentido de ressarcir a sua condição de inteireza. Dessa maneira, deve-se construir um edifício no lugar do antigo casarão, mas não o casarão perdido. Só assim o novo edifício, proposto naturalmente em linguagem contemporânea, deverá então restaurar toda a cidade comprometida e a ela fará jus.

Como enfatizamos aqui, a questão das lacunas em cidades artístico-históricas está longe de ser pacífica. Transposto o problema para uma cidade que é, ao mesmo tempo, Patrimônio Nacional e da Humanidade, seria de esperar, no mínimo, a abertura de um concurso internacional que viesse a balizar a intervenção futura. Com a palavra o IPHAN, o IAB, o IEPHA e a sociedade em geral.

Notas

¹ Segundo Cesare Brandi, diz-se que um objeto é falso “quando não há congruência entre o sujeito e o seu conceito.” (BRANDI, 1977:65)

Referências Bibliográficas

- BRANDI, Cesare 1977 *Teoría del restauro*. Torino: Einaudi.
DRUMMOND, Carlos 1976 Morte das Casas de Ouro Preto in: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Aguilar.
OSTROWER, Fayga 1998 *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro: Campus.
RIEGL, Alois 1990 *Il culto moderno dei monumenti*. Bologna: Nuova Alfa.