

ESQUECER PARA PRESERVAR

FORGET TO PRESERVE

Marta Bogea

Tradução português-inglês: Marta Bogea

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Em *Funes, o memorioso*, de J. L. Borges, o narrador apresenta Funes com um relato típico de uma significativa rememoração: seleciona dados, edita momentos e sobretudo recorda, recorda, recorda... E ao recordar o faz curiosamente de dois modos quase opostos: quando a situação não é fundamental, recorda textualmente cada detalhe; quando, ao contrário, o momento é relevante escapa-lhe a completude do ocorrido, atento à impossibilidade dessa lembrança integral. Revela, desse modo, um paradoxo típico das recordações: lembrar é também esquecer. Pois implica em abstrair certos aspectos – muitas vezes porque impossíveis de precisar.

No texto de Borges:

“A minha primeira lembrança de Funes é muito clara(...)”¹

O narrador a seguir descreve detidamente esse momento inicial, a princípio secundário no conto. Mais adiante, no momento mais significativo da narrativa, reconhece que a precisão o escapa:

“Chego, agora, ao ponto mais difícil do meu relato. Este (é bem verdade que já o sabe o leitor) não tem outro argumento senão esse diálogo de há já meio século. Não tratarei de reproduzir as suas palavras, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que me disse Irineo. O estilo indireto é remoto e débil; eu sei que sacrifico a eficácia do meu relato; que os meus leitores imaginem os períodos entrecortados que me abrumaram essa noite.”

De certo modo esse paradoxo é analisado por Proust ao mencionar a memória involuntária:

“(...) elas nos relembram as coisas numa dosagem exata entre memória e esquecimento. E, enfim, como elas nos fazem provar uma mesma sensação numa circunstância inteiramente outra, elas liberam-na de toda contingência, dando-nos a sua essência extratemporal(...)”²

A precisão fato a fato, numa espécie de rememoração integral, é o traço peculiar de *Funes*:

“De fato, Funes não apenas recordava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a havia percebido ou imaginado.”

Essa nitidez que o aprisiona a cada coisa ou evento como único e irrepetível o impede de pensar.

“Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.”

Anteriormente o narrador já havia alertado:

“Este, não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não apenas lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abarcava tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente).”

Funes é então

“o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intolerantemente preciso”

Incapaz de distrair-se, (“Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo”) aprisionado pela singularidade das coisas, parece também ser incapaz de narrar. Sua implacável memória multiplica fatos relevantes e outras irrelevâncias (“Minha memória, senhor, é como depósito de lixo”)

A figura de Funes, o memorioso de Borges, e sua prodigiosa memória que de qualidade se converte em transtorno – na medida em que tudo retém e não admite a possibilidade de selecionar os fatos memoráveis – é bastante ilustrativa para as discussões ligadas à preservação. O memorioso é incapaz de generalizar, reconhece unicamente as singularidades, as diferenças, o objeto único e irrepetível. No entanto, o processo de generalização é fundamental pois permite definir categorias, agrupar e organizar conceitos, permite ainda estabelecer analogias e configurar a noção de similitude. A incapacidade de generalizar, compromete a própria aquisição e sistematização do conhecimento. Como diz Borges: “pensar é esquecer as diferenças”.

APAGAMENTOS

Os ambientes construídos pelos homens guardam, através de sua materialidade, a memória das idéias, das práticas sociais e dos sistemas de representação dos indivíduos que ali convivem. Impossível e inconveniente querer manter integralmente a memória materializada na produção cultural, como faz o memorioso de Borges, à custa de não discernir diferenças, de não selecionar o que é significativo ou à custa de se pretender paralisar o tempo, impedir o seu transcurso natural que comporta mu-

danças. O processo de ativação de memória, implícito na ação de preservação do patrimônio cultural, corresponde a programar o esquecimento, a controlar seletivamente aquilo que se considera de fato relevante e que portanto interessa manter vivo como elemento depositário de valor cultural. O procedimento inverso, que tudo conserva, traduz-se no temor revelado no fim do conto pelo narrador:

“Pensei que cada uma das minhas palavras (que cada um dos meus gestos) perduraria em sua implacável memória; entorpeceu-me o temor de multiplicar trejeitos inúteis.”

Nas análises de projetos arquitetônicos de requalificação, a atenção, naturalmente se volta num primeiro momento para aqueles elementos que serão mantidos e, portanto, ficarão como legado de um tempo vivido. Mas, se a memória pressupõe o esquecimento como seu reverso, as intervenções exigem portanto uma ação crítica definindo o que de fato merece continuidade como legado para um novo tempo. E como não se pode, nem se deve, fixar uma materialidade em sua totalidade, pois isso implica na pretensão de fixar o tempo passado, há que se definir criteriosamente o que esquecer.

Esta comunicação se detém sobre as operações de “demolições” ou “apagamentos” em projetos nos quais a preservação atenta busca reconfigurar o edifício histórico na sua mais significativa materialidade em convívio com uma nova configuração espacial.

Cecília Rodrigues dos Santos observa no texto de análise do projeto para o Centro Cultural Tacaruna do escritório Brasil Arquitetura essa necessária liberação:

“O prédio foi valorizado no seu corpo principal de alvenaria de tijolos e aço, desvencilhado dos acréscimos, dos anexos e dos materiais incompatíveis que acumularam remendos na instalação pioneira.”(...)

A fábrica define um dos lados de uma grande praça esplanada, liberada com a demolição de anexos e galpões, ligando-se ao segundo edifício do conjunto através de uma marquise coberta de concreto com 70 m de comprimento, o contraponto contemporâneo do conjunto que delimita o outro lado da grande praça.”³ (o grifo é nosso)

Enfatiza-se aqui uma operação bastante recorrente. Presente, por exemplo, na revelação obtida por Lina Bardi no momento de “limpeza” do pátio do Solar do Unhão. Pois, se por um lado, uma das formas emblemáticas do projeto corresponde à nova escada desenhada engenhosamente como uma reinvenção dos encaixes dos carros

de boi, será sobretudo a recuperação daquele pátio – permitida pela demolição dos edifícios que foram sendo acrescentados aleatoriamente a ponto de eliminá-lo como espaço contínuo e aberto – a decisão mais significativa da intervenção.

E, como todo apagamento, essas ações serão identificadas na documentação e nos desenhos que precedem a intervenção. Daí a importância dos documentos que registram essas escolhas, como recomenda expressamente a Carta de Veneza de 1964.⁴

Não por acaso, é possível perceber nos memoriais de Lina Bardi um apurado rigor em sintonia com os documentos e pensadores do patrimônio de sua época.

A análise de intervenções em preexistências de valor artístico e documental requer necessariamente o balizamento dos critérios adotados no projeto, com aqueles preceitos desenvolvidos no campo disciplinar da preservação de bens culturais. Nesse sentido, é fundamental considerar a reflexão teórica já produzida e consolidada, como instrumento que formula os princípios gerais a serem reelaborados nas circunstâncias específicas dos casos analisados.

Rever as contribuições de Cesare Brandi (1906-1988)⁵ revela-se oportuno em razão da autoridade representada pelo autor no domínio da preservação e do restauro. A relevância de sua obra dá-se pela busca de princípios e métodos de intervenção filiados ao pensamento crítico e científico. Defende a postura rigorosa de que toda e qualquer intervenção deva se apoiar na filologia e na hermenêutica, ou seja, no estudo dos fenômenos da cultura por meio de textos, documentos e, desse modo, se contrapor ao empirismo e à arbitrariedade.

Uma primeira contribuição do autor equivale à apreensão da peculiaridade da ação de conservação voltada ao bem cultural, distinta daquela dirigida ao artefato comum. Em qualquer caso a noção de restauro pressupõe a recuperação de uma condição de uso. Se, para o artefato comum esse aspecto é relevante, para a obra de arte, de acordo com Brandi, essa condição pode ser secundária, tendo em vista a preponderância de sua expressividade figurativa, frente às questões utilitárias.

Dessa apreensão decorre o primeiro corolário enunciado pelo autor:

“...qualquer comportamento em relação à obra de arte,⁶ nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra ou não o reconhecimento da obra de arte como arte.”⁷

O valor atribuído ao objeto de intervenção condiciona portanto a ação, isto é, a própria intervenção deverá articular seu conceito não com base nos procedimentos operativos, mas com base no conceito que se faz da obra.

Assim conclui Brandi:

“Chega-se, desse modo, a reconhecer a ligação indissolúvel que existe entre a restauração e a obra de arte, pelo fato de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário.”⁸

Para compreender o alcance da reflexão de Brandi, convém, em primeiro lugar, retomar a sua definição de restauro:

“...a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.”⁹

Da definição depreende-se que:

- restauro é ato crítico, atento ao juízo de valor, dirigido ao reconhecimento da obra na sua dupla polaridade estética e histórica;
- do reconhecimento surge a obrigação de conservação;
- por tratar de obras de arte [como já mencionado, vale estender a compreensão à noção de bem cultural, ou seja, particulares expressões do fazer artístico, portadoras de significado cultural], a restauração deve privilegiar a instância estética, por constituir o fato basilar da “artistividade” que define a obra de arte como tal;
- a obra é entendida na sua totalidade indissociável de forma, imagem e matéria [que veicula a imagem substanciada na forma].

Cabe aqui esclarecer o que seria o momento metodológico mencionado na definição de Brandi. Segundo o próprio autor, a ação de preservação se impõe como um imperativo categórico no próprio instante do reconhecimento da obra. Tal reconhecimento advém de modo intuitivo na consciência individual, mas personifica uma consciência coletiva que exige a conservação. O caráter metodológico vinculado à ação, impõe uma postura científica como único modo de conter o “casuísmo” da intervenção.

No entender de Brandi, o restauro está situado no momento da manifestação da obra de arte como tal na consciência de cada um. A ação encontra origem no momento de reflexão, nessa súbita revelação que impõe a

necessidade de transmissão ao futuro. Restauro é portanto providência vinculada ao conceito de restauração.

A respeito do momento da intervenção, observa Brandi:

“...o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é o presente histórico, mas também é passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história.”¹⁰

Para este estudo, interessa sobretudo analisar como é abordado pelo autor o problema da conservação ou remoção de acréscimos extemporâneos sob os dois pontos de vista essenciais que constituem as obras, objetos de intervenção: o da história e da estética. Indagar em que medida valem a razão histórica e a razão estética e buscar pelo menos uma linha sobre a qual conciliar eventual discrepância.

Segundo a instância da historicidade, observa Brandi: a princípio, a adição é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história e nesses termos tem o direito de ser conservada. A remoção, ao contrário deve ser justificada, pois apesar de se inserir igualmente na história, destrói um documento e não documenta a si própria, o que equivaleria a um cancelamento de uma passagem histórica. Disso decorre que, para a historicidade, a conservação da adição é norma enquanto que a remoção é excepcional.

Do ponto de vista da estética, inverte-se o raciocínio: o acréscimo reclama a remoção. Delineia-se portanto o conflito entre as duas instâncias e a resolução é determinada por aquela que tem maior peso.

“E como a essência da obra de arte deve ser vista no fato de constituir uma obra de arte e só em segunda instância no fato histórico que individua, é claro que se a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente a vista, essa adição deve ser removida...”¹¹ (o grifo é nosso)

É importante destacar que será sempre um juízo de valor a determinar a prevalência de uma ou de outra instância – histórica ou estética – na conservação ou remoção dos acréscimos.

Se Brandi é referência obrigatória para a definição de restauro em seu estrito senso, a reflexão de Alois Riegl (1858-1905) é importante para ampliar a discussão. A partir da investigação dos diferentes sentidos atribuídos pela sociedade ao bem de interesse patrimonial – valor

de ancianidade, de novidade, de uso – e das exigências simultâneas e muitas vezes contraditórias decorrentes dessas atribuições de valores, o autor sugere que as diversas nuances de significado dado à preexistência comportam diferentes naturezas de ações além da restauração. Essas várias operações, tais como: conservação, consolidação, liberação, renovação, correspondem a finalidades e procedimentos metodológicos distintos. Dentre essas várias categorias de intervenção, esta comunicação chama atenção para a ação de liberação.

Às vezes o apagamento reitera um certo raciocínio anterior ampliando-o, segundo o melhor espírito de uma certa memória presente nos tempos da pré-escrita, em que a narrativa de um mito o fazia subsistir justamente por contar com a liberdade de reconstruir o fato memorável: prezando-se assim a liberdade de invenção, em detrimento da fidelidade do relato “palavra a palavra”.¹²

“(…) é necessário sublinhar que, contrariamente ao que em geral se crê, a memória transmitida pela aprendizagem na sociedade sem escrita, não é uma memória “palavra a palavra”. Segundo Goody: “o produto de uma rememoração exata” aparece nessas sociedades como “menos útil, menos apreciável que o fruto de uma evocação inexata” (1977^a, p. 38). (...) A memória coletiva parece, portanto, funcionar nestas sociedades segundo uma “reconstrução generativa” e não segundo uma memorização mecânica.¹³

Há alguma coisa nessa natureza de imprecisão que deixa brechas para outros entendimentos e assegura a transmissão de um legado, de uma interpretação, uma comunicação diversa da narrativa “palavra a palavra”, ou “pedra a pedra”, se quisermos manter a metáfora na materialidade arquitetônica.

Não casualmente, alguns poetas defendem traduções feitas por outros poetas, já que a tradução é também uma espécie de traição, uma vez que, para assegurar o sentido, abre mão da precisão técnica de uma tradução oficial. É também interpretação e invenção.

INTERVENÇÕES

Há dois projetos, de recuperação e transformação de antigas fábricas, elaborados pelo Brasil Arquitetura, em que a intervenção dá-se nessa perspectiva não só de apreensão e retenção dos dados da preexistência, mas sobretudo de reordenação e reinterpretação desses dados.

O primeiro deles, já mencionado, o Centro Cultural Tacaruna (Brasil Arquitetura, Recife, 2002),¹⁴ foi resultado de um Concurso de Idéias. A intervenção atua seletiva-

mente. Apreende a distinção entre o bloco primitivo de maior porte e as múltiplas adições que foram sendo agregadas de modo fragmentário e acidental.

A edificação principal apresenta um aspecto severo, uma sobriedade respeitável pela regularidade de suas fachadas, pelo seu aspecto maciço e por sua configuração volumétrica de inusitada assimetria, em que o corpo longitudinal dividido em três partes, tem aquela interna, mais elevada em relação às extremidades, deslocada do eixo central.

○ núcleo primitivo corresponde à transformação de uma antiga usina de beneficiamento de cana de açúcar, em uma instalação industrial: uma fábrica de tecidos inaugurada em 1896. Trata-se de um símbolo pioneiro da industrialização, naquela fase inicial do período republicano, em uma região ainda marcada pela tradição açucareira.

○ edital do concurso prevê um novo uso, voltado ao lazer e cultura, para o conjunto em situação de abandono. Mais precisamente um centro de convenções e um centro comercial, associados a atividades de recreação.

A corajosa decisão de demolir os corpos agregados à fachada posterior valoriza o corpo principal, em detrimento dos volumes díspares acrescentados despreziosamente.

A liberação dá lugar à praça-esplanada delimitada de um lado, pelo edifício antigo, agora reconfigurado como corpo longitudinal de contornos bem definidos, e de outro, pelo novo edifício projetado, onde estão previstos locais administrativos, de manutenção e de apoio aos espaços de exposição, além dos espaços para realização de feiras e outras atividades comerciais.

Uma marquise interliga o novo ao edifício antigo.

○ novo edifício afirma sua própria identidade na paisagem como elemento contemporâneo. Sua disposição longitudinal paralela ao corpo primitivo, ao mesmo tempo que guarda distância, endossa a axialidade do volume preexistente. A silhueta sinuosa marca sua individualidade, mas não se exhibe acintosamente. Prefere desenvolver-se discretamente atrás do anteparo de um muro-jardim.

A praça tem sua função simbólica de agregação amplificada pela instalação de 30 paus-mastros, cada um pintado por um artista, representando a tradição das festas populares nordestinas. Uma enorme figueira – a “árvore resistente” – foi mantida, entranhada a 6 m de muro de um dos galpões demolidos. Segundo os autores do projeto, representa o símbolo da integração forte e simbiótica entre a natureza e o ambiente construído.

Em outro projeto do mesmo escritório, o conjunto KKKK, cuja sigla refere-se ao nome da Companhia Ultramarina

de Desenvolvimento Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha, realiza-se aquilo que os arquitetos qualificam como “ação arquitetônica”, ou seja, uma intervenção que extrapola o campo estrito da arquitetura. Não se limita ao ato de projetar, mas busca a interação com profissionais de diversas áreas, para a realização de um trabalho de alcance político e social que mira a articulação entre as demandas das comunidades – os futuros usuários – e as ações da administração pública.

Os galpões, que abrigavam as atividades da empresa KKKK, inaugurados em 1924, constituem testemunho expressivo da colonização japonesa na região. A instalação das famílias foi resultado de uma ação planejada de povoamento ligada à produção agrícola, especialmente ao cultivo de arroz.

Em 1937, a empresa fecha e vende seus bens a diversos proprietários. Inicia então um ciclo de estagnação e abandono que vai se interromper somente após a redescoberta do conjunto pelos arquitetos que iniciam uma campanha de mobilização da população e ativação do poder público para viabilizar a recuperação dos edifícios.

A criação do Centro Cultural e Educacional KKKK nasce portanto da indignação dos arquitetos diante da deterioração do conjunto, aliada à disposição de percorrer os órgãos públicos que pudessem ter interesse na aprovação do projeto.

O programa de uso foi elaborado em conjunto com a Prefeitura Municipal de Registro e com a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo, através da FDE (Fundação para o Desenvolvimento do Ensino). Reúne um centro de formação de professores da rede estadual de ensino, um centro de convivência dos habitantes e o Memorial da imigração Japonesa do Vale do Ribeira.

O antigo edifício de beneficiamento de arroz foi transformado em Memorial. Esse uso foi estabelecido a partir de um movimento de apoio que foi se afirmando pouco a pouco, por parte da população residente, ao longo do processo de recuperação das construções.

Implantados à margens do rio Ribeira de Iguape, próximos do primitivo porto de Registro – núcleo urbano cuja origem, no passado colonial, esteve ligada à existência de um posto de controle para a cobrança de impostos sobre a atividade de mineração – os edifícios apresentam acessos voltados para ambos lados: para o rio e para a cidade. Cumprem assim, com eficiência, tanto a função de receber e armazenar a produção agrícola a ser beneficiada, quanto a de distribuí-la ao mercado consumidor por via fluvial.

O conjunto é constituído por quatro corpos iguais

enfileirados (antes destinados ao armazenamento) e um edifício mais alto (já usina de beneficiamento do arroz e local de instalação das caldeiras para movimentação da maquinaria), de três pavimentos, separado dos primeiros. Apesar de configurar uma tipologia diferente, o edifício de beneficiamento mantém uniformidade de composição com o conjunto.

O volume externo do conjunto é marcado pela contigüidade dos telhados de duas águas (só rompida pela inversão da direção do caimento das águas do último bloco) e pela composição das fachadas de alvenaria estrutural de tijolos maciços, deixados à vista, em que se destaca a modulação das arcadas cegas escalonadas e escavadas na superfície. As aberturas de iluminação e ventilação limitam-se à parte superior dos arcos plenos, situadas acima das bandeiras das portas de correr.

Internamente é visível a estrutura de sustentação da cobertura formada por tesouras metálicas apoiadas em esteios de ferro.

A ligação dos galpões entre si e com o edifício de beneficiamento se fazia por um extenso alpendre que corria desde o primeiro galpão, até a entrada do prédio mais alto. A nova cobertura reconfigura a comunicação entre os blocos na medida em que se interliga à marquise se desenvolve em toda a extensão dos galpões enfileirados, como redesenho dos antigos alpendres. Ligação mantida assegurada por uma nova materialidade.

A intervenção deteve-se portanto no reconhecimento da expressão arquitetônica do conjunto dos quatro edifícios contíguos e na separação destes em relação ao corpo mais alto, onde se instalou o Memorial. Um bloco de menor dimensão, que se interpunha entre esses dois grupos de edificações, foi demolido para dar lugar a uma nova marquise de concreto que recupera o valor do vazio existente antes da construção daquele corpo extemporâneo. Os elementos novos têm a marca da contemporaneidade.

O projeto de reforma da Agência Central e Espaço Cultural dos Correios (Una arquitetos, São Paulo, 1997/ em construção)¹⁵ trabalha também dentro desse universo de "rigor livre". Reconhece no antigo edifício aqueles aspectos relevantes que foram destituídos na seqüência de transformações ocorridas, fundamentalmente os vazios que configuravam continuidade vertical e a identificação do corpo lateral menor e mais baixo conectado por duas pontes. Na interpretação do edifício ampliam esses vazios potencializando-os, nessa medida lêem o que lá está, mas transformando num novo espaço. Além disso propõe acesso pelo beco do Piolim as atividades do Centro Cultural.

“A permeabilidade do edifício, traço forte em nossa proposta, manifesta o desejo de estender o espaço público ao seu interior e conta com a pluralidade original de seus acessos[...]Historicamente, a própria posição geográfica do edifício, situado numa vertente do vale, definiu que esses acessos se fariam por três cotas distintas. A acomodação do edifício a essa topografia é que sugere fortemente que os acessos devem oferecer ao passante a continuidade do percurso.”¹⁶

As operações de demolição, aparecem no memorial, indicadas com clareza, demonstrando atenção na intervenção tanto no que tange a adições como a subtrações, enquanto aspecto a ser definido com rigor e critério:

“A leitura das qualidades específicas do edifício norteiam as intervenções tanto nas construções quanto nas demolições.”¹⁷

O projeto foi estruturado através da criação de um grande vazio central a partir do qual se articulam todos os espaços. Esse grande vazio resulta da união e ampliação de dois vazios menores, preexistentes: uma clarabóia que no projeto original cobria um vão que existia entre todos os andares (parcialmente obliterados no momento do concurso) e uma área externa de ventilação entre o bloco lateral (ocupado pelos telégrafos, com entrada independente originalmente pela Avenida São João) e o corpo principal do edifício. Essa operação significou a dissolução do miolo do edifício (justamente aquele território mais indistinto e variável entre andares) permitindo uma geometria mais definida que se configura em torno desse vazio.

Uma decisão que se constitui em aspecto fundamental no partido adotado, uma vez que organiza as travessias possíveis entre os diferentes níveis, inclusive urbanos, e a visibilidade do corpo principal do edifício. Edita eliminando os ruídos e transforma um corpo original fragmentário num corpo transparente e preciso. Menos literal em relação às sucessivas transformações realizadas e mais fiel a uma potencialidade existente naquela primeira construção.

A segunda operação de apagamento ocorre em relação ao pátio do Piolim, como é agora denominado. A demolição dos acréscimos do “fundo do lote” possibilita transformar a chegada do beco do Piolim numa praça. Nova frontalidade, agora de outra natureza, acesso ao Centro Cultural (novo uso). O vazio lateral existia antes de ser coberto, a limpeza da fachada e adoção de uma cobertura e pisos translúcidos permitem rever aquela fachada originalmente desnudada, encontrada encoberta.

A terceira operação corresponde a recuperação da área aberta que existia entre o prédio principal e o bloco secundário de menor altura, no momento do concurso desaparecidas. Vazios que permitem distinguir o corpo lateral menor, conectado por meio de passadiços no nível do mezanino.

Operações fundamentais amparadas nas recomendações constituídas pela análise do edifício elaborada pela equipe de restauro. No memorial para o concurso escrito por Antônio Luiz Dias de Andrade, essa diretriz aparece com clareza:

“O bem cultural encontra-se internamente bastante desfigurado em decorrência das inúmeras reformas empreendidas no tempo, todavia, acha-se íntegro em suas feições externas. Impõe-se, assim, promover a conservação e a restauração de suas fachadas externas com o possível rigor, recompondo elementos, porventura deteriorados, restituindo-lhes o tratamento atribuído pelo projeto original do Escritório Técnico de Ramos de Azevedo.

Os espaços internos admitem e aconselham (sic) uma maior flexibilidade, assegurando-se contudo, o respeito e a conservação dos componentes primitivos remanescentes e a valorização de seus espaços nobres e notáveis.”¹⁸

A força desse projeto ocorre sobretudo pela liberdade com que ele edita o que encontra. Sem se ater especificamente a uma fidelidade à forma primitiva ou à exigência de se conservar cada passagem histórica, na verdade reinventa o edifício para que ele receba sua transformação.

Uma arquitetura que transforma e preserva simultaneamente. E transforma justamente por se reconhecer como parte de um processo histórico. Diálogo de tempo e não submissão.

“A melhor defesa de uma arquitetura histórica autêntica é o complemento de uma autêntica arquitetura contemporânea”¹⁹

O projeto desse modo reinventa a espacialidade do antigo edifício, configurando uma arquitetura que trabalha dentro das premissas de seu tempo histórico sem entretanto abstrair a beleza daquilo que lá estava.

O Centro Universitário Maria Antônia – Instituto de Arte Contemporânea (Una Arquitetos, São Paulo, 2002/obras em andamento),²⁰ configura uma significativa continuidade espacial entre edifício e cidade. Gesto reiterado e consciente de arquitetos que sabem que os termos públicos dos espaços precisam ser recolocados:

“O projeto que apresentamos tem como questão central afirmar a dimensão pública desses edifícios. A incorporação do edifício Joaquim Nabuco ao espaço cultural do Rui Barbosa permitiu a união dos seus recuos laterais, definindo um espaço mais generoso de ligação entre os dois prédios e seus usos. O mais relevante, no entanto, foi a abertura desse espaço livre para a rua, criando uma pequena praça pública que liga francamente o conjunto ao espaço urbano.”²¹

O conjunto é composto então por dois edifícios (Rui Barbosa e Joaquim Nabuco) e um pátio descoberto, aberto para a rua. Dois edifícios distintos, com vocações também distintas, passam a fazer parte de uma nova materialidade que os une. O eixo dessa união é dado pelo redesenho do pátio.

O edifício Rui Barbosa foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo - CONPRESP – e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT – em 1985 (processo 23394/85), em função do marcante período em que sediou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Importante observar que o tombamento justifica-se sobretudo pelo valor simbólico, do que propriamente pela qualidade arquitetônica do edifício. O Joaquim Nabuco, encontra-se no raio envoltório de proteção do imóvel tombado.

O novo uso, edifício sede do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) e Centro Universitário Maria Antônia (CEUMA) exige releitura da materialidade existente.

O projeto propõe então uma série de adições e subtrações na redefinição material do espaço. Três novas torres de circulação vertical e serviço, além de áreas de apoio são configuradas, uma delas substituindo um anexo existente. Construídas em concreto armado aparente, evidenciam em sua materialidade constituírem adições.

O pátio resultante da aparentemente “simples” demolição de um muro existente e na ampliação e redesenho do seu acesso que permite vencer o desnível. Onde antes estava uma porta de serviço e uma escada correlata, agora ocorrem o pátio/praza e a circulação por passarela e rampas que contornam esse vazio. O espaço residual entre os edifícios ganha novo uso e dimensão pública. Constituído como uma praça em dois níveis, configura a conexão do conjunto. A praça superior abre-se para a rua e encaminha o acesso ao edifício Joaquim Nabuco. A praça rebaixada assegura continuidade externa ao teatro proposto.

10 Pátio do Piolim e vazio lateral com piso e clarabóia de vidro.

11 Edifícios existentes, apagamentos, adições, novo espaço.

12 Manifestações na Rua Maria Antônia. Acervo: Una arquitetos.

13 Fachada em 1928, fachada em 1936, fotografia de obra com a subtração feita que evidencia a fachada como pele.

“Eliminar o muro entre os edifícios e requalificar os espaços livres pode representar uma ligação mais generosa do conjunto com a via pública, com a cidade – o que imaginamos ser um fator positivo para as atividades do Centro Universitário ou a contribuição de um projeto para a memória de um movimento acadêmico, cultural e político que teve sede à rua Maria Antônia”.²²

A operação é simples o resultado é uma radical transformação daquele território. Trabalha a partir de uma memória dos fatos históricos e não só da materialidade da arquitetura. Reconhece no edifício Maria Antônia a força de um lugar significativo na luta política do país. Ali a “rua” correspondia ao território de enfrentamento e resistência, ampliar a rua é de certo modo reiterar a sua força.

Um aspecto delicado desse projeto é a forma com que os arquitetos revelam a substituição da fachada no edifício Joaquim Nabuco, originalmente uma fachada eclética (de 1928) substituída numa das transformações por que passou o edifício por uma fachada em estilo art-déco (em 1936).²³

A operação de subtração retoma a dimensão do edifício original, revelando uma fachada lateral encoberta nos acréscimos, mantida como uma pele. A antiga varanda, recuperada, protege o novo acesso do edifício. Pelo vão da fachada redesenhada em estilo déco pode-se vislumbrar o acesso e reconhecer a transformação ocorrida (de adição e agora de subtração).

DIFÍCIL INVENÇÃO

Os quatro projetos analisados nesse texto foram escolhidos por evidenciarem demolições consideradas oportunas e necessárias em nome do reconhecimento de valor do antigo edifício e da necessidade de renovação para o novo espaço. Enfrentam o desafio de uma difícil invenção: o reconhecimento de que a memória pressupõe não só a ordenação dos vestígios mas também uma releitura deles.²⁴

Atentos à especificidade de cada um, que necessariamente traz em si não só particularidades materiais, mas também significações históricas nas antigas experiências ocorridas, os quatro projetos entretanto permitem aproximação justamente por sua competência na edição de um fato histórico e na liberdade rigorosa com que operam essa edição. Sendo assim, atribui-se à memória a liberdade necessária na releitura dos fatos.

As “demolições” ou “apagamentos” significam aqui poder revelar a lógica de preservação implícita nesses projetos. Nessa perspectiva, o legado de um tempo ao

outro é criteriosamente analisado, tendo em vista que preservar pressupõe decidir o que manter como lembrança e também o que esquecer. E, considerando que:

“ [...] Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva”.²⁵

Daí a importância de documentar os processos que explicitam os apagamentos e os critérios que os definiram. Além, naturalmente da desejável transparência que faz com que a evidência de decisões tomadas possam configurar um tecido mais amplo, e coletivo, quer a propósito do esquecimento, quer a propósito da recordação.

NOTAS

- 1 Tradução de Marco Antonio Franciotti – [em Jorge Luis Borges: *Prosa Completa*, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1, pp. 477-484].
- 2 Entrevista Marcel Proust e a memória. Trad. Marcelo Coutinho Vargas. Em *Espaços e Debates* N° 33, 1991, p. 81. Entrevista originalmente publicada na *Revista Globe*, n°59, jul/ago 1991.
- 3 Cecília Rodrigues dos Santos em: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: *Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.92.
- 4 Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios redigida pelo III Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Veneza, maio de 1964. Ver *Documentação e Publicação*, art. 16°.
- 5 Cesare Brandi, autor da *Teoria da restauração* (1963), é um dos intelectuais italianos mais expressivos do século XX, no campo da crítica de arte. Dirigiu o Istituto Centrale del Restauro de Roma entre 1939 e 1961. Sua reflexão teórica acerca do restauro, não obstante ter completado mais de quarenta anos, continua essencial e ainda atual.
- 6 A referência de Brandi à obra de arte deve ser contextualizada. Na atualidade essa compreensão é mais alargada, subentende a noção do patrimônio numa acepção mais ampla, equivalente a de bem cultural.
- 7 BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz M. Köhl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 28.
- 8 Idem p. 29.
- 9 Idem p. 30.
- 10 Idem, p. 61. Como é possível notar, esta colocação já dá por superado o confronto de posições decorrentes das primeiras formulações teóricas no âmbito da conservação, como a do restauro estilístico de Viollet-le-Duc ou a posição anti-intervencionista de John Ruskin. Esse assunto é tratado em várias publicações entre as quais em CHOAY [2001].
- 11 Idem, p.84.
- 12 A locução é mencionada por LE GOFF (1984), citando GOODY, para designar o relato histórico transmitido por registros escritos, p.18.
- 13 idem, p.15
- 14 *Arquitetos*: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.
- 15 1° lugar no Concurso Nacional de Arquitetura para Preservação do Patrimônio Histórico, Atualização Tecnológica e Criação de Espaço Cultural. *Arquitetura*: Ana Paula Gonçalves Pontes, Catherine Otondo, Cristiane Muniz, Fabio Rago Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Felipe Viégas. *Restauro*: Antônio Luiz Dias Andrade [In memoriam] e Beatriz Mugayar Köhl.
- 16 Texto extraído do memorial de projeto, janeiro de 1997, documento *Una arquitetos*.
- 17 Idem *ibidem*
- 18 Memorial de Projeto apresentado no Concurso para a reciclagem do prédio da Agência Central dos Correios em São Paulo. Janeiro de 1997. O edifício do Correios e Telégrafos foi inaugurado em 1922 e o concurso ocorrido em 1997.
- 19 SORKIN, p15
- 20 *Arquitetos*: Cristiane Muniz, Fabio Valentim, Fernanda Bárbara, Fernando Viégas.
- 21 Texto extraído do memorial de projeto, outubro de 1997, p.3.
- 22 Idem *ibidem*, p.13
- 23 Conforme memorial de projeto, p.7 e p. 8.
- 24 Mais a esse respeito ver Le Goff. "O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios" Citando (Changeux, 1972, p. 356) p.11.
- 25 *ibidem*, p. 13

NOTES

- 1 Tradução de Marco Antonio Franciotti – [em Jorge Luis Borges: *Prosa Completa*, Barcelona: Ed. Bruguera, 1979, vol. 1, pp. 477-484].
- 2 Entrevista Marcel Proust e a memória. Trad. Marcelo Coutinho Vargas. Em *Espaços e Debates* N° 33, 1991, p. 81. Entrevista originalmente publicada na *Revista Globe*, n°59, jul/ago 1991.
- 3 Cecília Rodrigues dos Santos em: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: *Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.92.
- 4 Carta Internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios redigida pelo III Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Veneza, maio de 1964. Ver *Documentação e Publicação*, art. 16°.
- 5 Cesare Brandi, autor da *Teoria da restauração* (1963), é um dos intelectuais italianos mais expressivos do século XX, no campo da crítica de arte. Dirigiu o Istituto Centrale del Restauro de Roma entre 1939 e 1961. Sua reflexão teórica acerca do restauro, não obstante ter completado mais de quarenta anos, continua essencial e ainda atual.
- 6 A referência de Brandi à obra de arte deve ser contextualizada. Na atualidade essa compreensão é mais alargada, subentende a noção do patrimônio numa acepção mais ampla, equivalente a de bem cultural.
- 7 BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz M. Köhl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 28.
- 8 Idem p. 29.
- 9 Idem p. 30.
- 10 Idem, p. 61. Como é possível notar, esta colocação já dá por superado o confronto de posições decorrentes das primeiras formulações teóricas no âmbito da conservação, como a do restauro estilístico de Viollet-le-Duc ou a posição anti-intervencionista de John Ruskin. Esse assunto é tratado em várias publicações entre as quais em CHOAY [2001].
- 11 Idem, p.84.
- 12 A locução é mencionada por LE GOFF (1984), citando GOODY, para designar o relato histórico transmitido por registros escritos, p.18.
- 13 idem, p.15
- 14 *Arquitetos*: Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz.
- 15 1° lugar no Concurso Nacional de Arquitetura para Preservação do Patrimônio Histórico, Atualização Tecnológica e Criação de Espaço Cultural. *Arquitetura*: Ana Paula Gonçalves Pontes, Catherine Otondo, Cristiane Muniz, Fabio Rago Valentim, Fernanda Barbara, Fernando Felipe Viégas. *Restauro*: Antônio Luiz Dias Andrade [In memoriam] e Beatriz Mugayar Köhl.
- 16 Texto extraído do memorial de projeto, janeiro de 1997, documento *Una arquitetos*.
- 17 Idem *ibidem*
- 18 Memorial de Projeto apresentado no Concurso para a reciclagem do prédio da Agência Central dos Correios em São Paulo. Janeiro de 1997. O edifício do Correios e Telégrafos foi inaugurado em 1922 e o concurso ocorrido em 1997.
- 19 SORKIN, p15
- 20 *Arquitetos*: Cristiane Muniz, Fabio Valentim, Fernanda Bárbara, Fernando Viégas.
- 21 Texto extraído do memorial de projeto, outubro de 1997, p.3.
- 22 Idem *ibidem*, p.13
- 23 Conforme memorial de projeto, p.7 e p. 8.

24 Mais a esse respeito ver Le Goff. "O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios" Citando (Changeux, 1972, p. 356) p.11.

25 *ibidem* , p. 13

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, ou a memória. Em: Ficções. Lisboa: Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- CARBONARA, Giovanni. La reintegrazione dell'immagine. Roma: Bulzoni, 1976.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo Carvalho. Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho [coord.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas. São Paulo: SESC: Annablume: FAPESP, 1997.
- FUNARI, Pedro. A diversidade e o patrimônio em discussão. www.vitruvius.com.br.drops 13.05. Acesso em 10/05/2007
- HUYSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. Memória. Em: Enciclopédia Einaudi, Volume 1 "Memória-História". Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LORDELLO, Eliane e LACERDA, Norma. A memória das cidades e a diversidade cultural nas temporalidades ciberculturais. www.vitruvius.br.arquitextos 083.03, acessado em 10/05/2007
- MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. Coletivo. 36 projetos de arquitetura contemporânea. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- PROUST, Marcel. Entrevista: "Marcel Proust e a memória". Trad. Marcelo Coutinho Vargas. Em Espaços e Debates N.º 33, 1991. Entrevista originalmente publicada na Revista Globe, N.º 59, jul/ago 1991.
- SORKIN, Michael. Patrimônio Arquitetônico e Metrôpoles em Extensão. Em: Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador. v.1 n.8, Patrimônio: Maquinaria e Memória jul/dez 2003.

REFERENCES

- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, ou a memória. Em: Ficções. Lisboa: Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- CARBONARA, Giovanni. La reintegrazione dell'immagine. Roma: Bulzoni, 1976.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo Carvalho. Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho [coord.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas. São Paulo: SESC: Annablume: FAPESP, 1997.
- FUNARI, Pedro. A diversidade e o patrimônio em discussão. www.vitruvius.com.br.drops 13.05. Acesso em 10/05/2007
- HUYSEN, Andréas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LE GOFF, Jacques. Memória. Em: Enciclopédia Einaudi, Volume 1 "Memória-História". Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LORDELLO, Eliane e LACERDA, Norma. A memória das cidades e a diversidade cultural nas temporalidades ciberculturais. www.vitruvius.br.arquitextos 083.03, acessado em 10/05/2007
- MILHEIRO, Ana Vaz; NOBRE, Ana Luiza; WISNIK, Guilherme. Coletivo. 36 projetos de arquitetura contemporânea. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.
- PROUST, Marcel. Entrevista: "Marcel Proust e a memória". Trad. Marcelo Coutinho Vargas. Em Espaços e Debates N.º 33, 1991. Entrevista originalmente publicada na Revista Globe, N.º 59, jul/ago 1991.
- SORKIN, Michael. Patrimônio Arquitetônico e Metrôpoles em Extensão. Em: Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador. v.1 n.8, Patrimônio: Maquinaria e Memória jul/dez 2003.