

O historiador da arte como agente e responsável da conservação da obra artística¹

Raquel Lacuesta Contreras²

Resumo: Historiador da Arte ou Historiador da Proteção e Conservação do Patrimônio Cultural (urbano e rural, imóvel ou móvel) são dois termos que não se podem considerar como antagônicos ou diferentes, ainda que a historiografia reflita uma tendência à especialização. Nesse sentido, o Historiador de Arte deve erguer-se como agente corresponsável pela conservação da obra histórica e artística em geral, com base em sua formação acadêmica, que deveria compreender, não só a história e evolução dos fenômenos artísticos, como também os aspectos jurídicos, legais, urbanísticos, etc., que afetam ou podem afetar diretamente a proteção – ou desvalia – do patrimônio edificado e do patrimônio móvel.

Palavras chave: História da Arte; Historiador da Arte; Bens Móveis e Imóveis; Patrimônio Histórico; Conservação.

The art historian as an actor responsible for the conservation of the work of art

Abstract: ‘Art Historian’ or ‘Historian of the Protection and Preservation of Cultural Heritage’ – both urban and rural, real and personal – are two terms which, in spite of the growing trend towards specialization that can be seen in contemporary historiography, cannot be regarded as being opposing or different. The Art Historian should consider himself a stakeholder in the preservation of historical and artistic work in general, because of to his academic training, which should not only encompass history and the evolution of artistic phenomena but also other issues such as law and city planning, which affect or may affect the protection – or disprotection – of our cultural heritage, be it real estate or personal property.

Keywords: Art History; Art Historian; Movable and Immovable Cultural Properties; Historic Heritage; Conservation.

¹ Título original: *El historiador del arte como agente responsable de la conservación de la obra artística*. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico. Vol. 1, dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero1/estudiosgenerales/estudios/articulo.php>. Acesso em fev. 2016. Versão para o português de Elena Salvatori.

² Doutora em História da Arte. Foi professora do Programa de Mestrado em Restauração e Reabilitação do Patrimônio da Universidade de Alcalá de Henares (1996–2002); entre 1996 e 2014; foi chefe da Seção Técnica de Investigação, Catalogação e Difusão do Serviço do Patrimônio Arquitetônico Local (SPAL) do governo da província de Barcelona, Catalunha, Espanha. Em 2013, foi nomeada acadêmica da Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Academia Real Catalã de Bellas Artes de São Jorge). Página pessoal: <http://www.raquellacuesta.com/es/> E-mail: <rlacuestacontreras@gmail.com>.

Corresponsabilidade na conservação da obra artística

Não é arriscado afirmar que a obra artística, no sentido mais amplo de seu conceito e de sua cronologia, constitui, provavelmente, a bagagem cultural mais importante da humanidade. Assim o demonstra a confiança que os governos, os entes culturais, econômicos e mediáticos depositam na difusão desta bagagem de uns países a outros como fórmula de atração de estudiosos, viajantes ilustres ou massas de turistas; também pelos meios que cada nação desprende para dar-se a conhecer por suas singularidades artísticas (sem desprezo, bem entendido, por singularidades de outro tipo, como podem ser as climáticas, as paisagísticas ou quaisquer outras). Aqui nos centraremos na singularidade artística.

Na base desta cada vez mais desenvolvida atividade de difusão há a necessária admissão da conservação da obra artística e da definição do modelo ou dos modelos de agentes da conservação. O termo conservação implica em uma definição conceitual muito diferente da investigação, restauração ou reabilitação, embora uma e outras estejam estreitamente ligadas, por exemplo, nos processos de intervenção monumental. Conservar uma coisa é “mantê-la ou cuidar de sua permanência”, “ter cuidado com ela, impedindo que seja alterada ou destruída” – definição acadêmica que inclui, no caso da obra artística, o conhecê-la, o reconhecê-la com o tal, o valorizá-la universalmente e transmiti-la às demais gerações. Por outra parte, um agente é aquela pessoa que tem poder para produzir um efeito e também a que executa atos que podem produzir ou produzem efeitos jurídicos. Tomando-se esta definição de “agente” (emprestada do âmbito do Direito) para aplicá-la à suposta corresponsabilidade na conservação monumental, pode-se chegar à conclusão de que o historiador da arte, por sua própria idiosincrasia, ou seja, por sua formação acadêmica e atribuições outorgadas pela comunidade universitária, deveria assumir um papel destacado na formulação de propostas e nas atuações específicas que tenham como finalidade estabelecer o marco legal e legítimo que garanta a permanência da obra artística.

Aproximação ao conceito de obra artística

Uma obra artística é o resultado da aplicação da atividade humana a um fim, neste caso, de produzir uma obra de arte. O artista tenta produzir obras de arte. O resto

da humanidade exerce um papel sancionador e, por uma série de caminhos, sempre subjetivos, eleva aquela obra à categoria artística, seja por sua beleza, harmonia, carga de sensibilidade, capacidade emotiva, seu valor como símbolo e como ícone. Mas o alcance da obra artística pode ser infinito. É uma obra artística o tecido urbano, seja produto de um desenvolvimento planejado ou, na sua configuração mais genuína, gerado pelo crescimento espontâneo. Também o são, os imóveis que se foram implantando paulatinamente neste tecido urbano e que lhe foram dando caráter, consolidaram uma trama viária ou foram origem de uma determinada configuração urbana (um castelo, um templo).

E se esses aspectos epidérmicos são importantes por sua capacidade para conformar e transformar as paisagens dos territórios urbanos, rurais ou naturais, que nos são comuns e familiares, não são menores os aspectos que se encerram no interior desses imóveis, imperceptíveis desde o exterior ou à primeira vista, mas que frequentemente contêm uma carga criativa que, por desconhecida, é desprezada. Talvez por essa ignorância mesmo, outros temas de diversas naturezas mereçam uma atenção especial por parte dos agentes da conservação monumental; sistemas ocultos, como os construtivos, de ventilação, de canalização de água e esgotamentos, são de conhecimento imprescindível para entender os componentes anatômico-biológicos deste organismo vivo que é a cidade e o edifício-monumento ou o edifício-tradição; a distribuição funcional que fala de hierarquias espaciais, de fatores antropológicos, da relação espaço-uso e de *modus vivendi*; as tendências dos usuários no que tange à decoração dos espaços interiores (paredes, tetos e pavimentos), relacionados com estilos coetâneos de construções ou com os que são frutos de renovações e modas; e, por último, os bens móveis que ambientam estes interiores (mobiliário, iluminação artificial, forrações, tapetes e tapeçarias, pinturas, esculturas e objetos vários, artísticos, coleções de cerâmicas e vidros e de outras tanto, mais ou menos exóticas, mais ou menos científicas), os quais também estiveram sujeitos em todos os tempos aos estilos e modas, mas que, muito amiúde, conviveram nos mesmos espaços domésticos ou públicos sem necessariamente competirem entre eles.

Como se poderia saber, senão pelo modo como estavam ambientados os castelos e as casas rurais, os palácios e as prefeituras, as escolas e os mercados, os palacetes e os

chalés historicistas, modernistas e *noucentiste*³ – e esses são os dados que alimentam a história da arte –, se não houvesse existido alguém que os tivesse conservado e, sobretudo, se não houvesse existido alguém que, assumindo a tarefa do historiador da arte e da arquitetura, não nos houvesse relatado e descrito aqueles ambientes? Como agentes da conservação monumental, pensa-se alguma vez no quanto se deve, sobretudo na Espanha, a personagens como E. E. Viollet le Duc, Francesc Parcerisa, Pau Milà i Fontanals, Lluís Rigalt, Elías e Francesc Rogent, Manuel Gómez Moreno e Martínez, J. Puig i Cadafalch, J. Puiggarí, Joan Vidal i Ventosa, Adolf Mas, Josep Pijoan, Jeroni Martorell, Josep Danés, Zerkowitch, J. F. Ràfols Fontanals, Cèsar Martinell Brunet, A. Cirici Pellicer, Frederic-Pau Verrié, Oriol Bohigas, Enrique Nuere, Antoni González Moreno-Navarro, J. E. Hernández Cros, e tantos outros, alguns arquitetos, outros historiadores e mais, desenhistas e fotógrafos, que nos transmitiram, em sucessivas gerações, com seus escritos e imagens, inúmeros exemplos urbanos, rurais, paisagísticos, detalhes construtivos, materiais, interiores, etc.? (Perdoará o leitor que se cite em maior número tratadistas e escritores catalães, mas é obvio que cada território, cada país, tem e conhece os que lhes são mais próximos).

A obra artística se define por este acúmulo de testemunhos que em cada momento histórico criou opinião em matéria de valorar o que é, ou não, monumento, e o que é, ou não, suscetível de ser conservado, seja como singularidade emergente ou como reiteração do tradicional ou do que representa um manifesto de modernidade de cada época. E o espectro artístico é tão amplo como antigo; é quem o concebeu e quem o reconheceu: o ser humano.

Cidade e monumento, continente e conteúdo

A cidade a vila, o povoado ou a aldeia estão formados por um conjunto de ruas e edificações, principais e secundárias, que na maioria dos casos têm uma origem comum, especialmente no que se refere às cidades medievais que perduram e que até hoje são reconhecíveis entre as novas tramas de expansão urbana; esta origem é que as levou a

³ O *noucentisme*, que pregava o retorno aos valores clássicos, foi um estilo surgido na Catalunha na passagem na primeira década do século XX, como reação aos exageros do *Modernisme* catalão (que inclui as obras do arquiteto Antoni Gaudí, mais conhecido internacionalmente).

aglutinarem-se e ordenarem-se em torno a um edifício principal governante, já nascido com a intenção de ser monumental, como marco que vigia e, ao mesmo tempo, protege ao resto da povoação. O crescimento orgânico das povoações ao redor dos templos, lugar duplamente religioso e civil, ao longo dos caminhos, com arquiteturas nobres ou populares, e o urbanismo planificado que surgiu a partir da época renascentista, são os que deram o caráter peculiar e a inegável harmonia dos núcleos históricos atuais. Esses núcleos são, pois, um compêndio de história e arte, de criação e tradição, em que os políticos, reis, nobres, engenheiros, arquitetos, mestres de obra e urbanistas, artistas locais ou de renome, pedreiros, carpinteiros e artesãos deixaram o melhor do seu saber, de sua experiência e de sua criatividade.

Figura1 – Andilla (Província de Valencia, Espanha). Abaixo do volume compacto do povoado, pouco transformado ainda, erguem-se os pilares de uma obra, sabiamente interrompida, que crescerá no desnível do barranco.



Fotografia: Raquel Lacuesta (2007).

Figura 2 – Bacia hidrográfica: paisagem natural e paisagem edificada junto à foz do Rio Huécar
(Província de Cuenca, Espanha).



Fotografia: Francesc Balañà Comas (2009).

Esta harmonia, fruto de uma compreensão tácita entre os agentes operativos e mantida até meados do século XX, começou a romper-se ao surgir a que parecia tão necessária Lei do Solo de 1956, por mais contraditório que pareça. Foi então que, em meio aos núcleos históricos começaram a surgir os blocos verticais de apartamentos, substituindo frequentemente magníficas mansões e casarões, alguns portando brasões, com conteúdos construtivos e artísticos que alguns poucos responsáveis pelo tesouro artístico daqueles anos tiveram a sensibilidade de documentar e fotografar. A pressão especulativa, o trânsito e o coronelismo fizeram sua aparição e exerceram seu poder arrasando casas, antigos alinhamentos e perspectivas urbanas, passeios, arborização de estradas, pontes e outras obras de engenharia. Uma situação que se prolonga até nossos dias, em aumento progressivo e sob a paradoxal denominação de “ordenação do território”. Melhor dito, o que se conseguiu foi a desorganização do território, a formação de bairros residenciais e de zonas industriais da mais abominável arquitetura, só compensada por alguns marcos arquitetônicos de autores de fama mundial. Também se transformou, com indiferença, o entorno de muitos monumentos, ocultando-os atrás de enormes blocos de concreto ou alterando de modo quase irrecuperável a quinta fachada da cidade – as coberturas –, hoje em dia mais visíveis desde pontos elevados que ao nível do solo.

Ao empreender-se a conservação monumental, há de considerar os diversos fatores que subjazem ao próprio conceito de restauração. Um monumento é só uma emergência dentro de um contexto mais amplo, seja urbano, sociológico, político, jurídico ou cívico. Um tramo de rua, uma praça, uma granja ou uma amurada forma parte de uma paisagem, construída ou destruída, cultivada, erma ou selvagem. Se o que se pretende é restaurar o espaço urbano, o caminho a seguir será o conhecimento de sua gênese, a análise dos componentes anteriores e atuais, a escolha de seus traços fundamentais e a decisão de conservar a beleza ou extirpar a feiura, aquilo que distorce a imagem pré-concebida de um tempo pretérito que se evoca harmônico – talvez por ter sido assim reconhecido simplesmente em um postal antigo. Um historiador da arte, por exemplo – e a arte está em cada canto da cidade ou do campo, aparente ou entre paredes, como continente ou conteúdo –, tem tendência, pela própria natureza da disciplina, a ser conservacionista e a desejar que se continue criando arte sem destruir o passado. Por isso, a relação ou o debate com os restauradores ou com outros cientistas provoca, amiúde, controvérsia e enfrentamento.

A formação acadêmica e a atitude dos agentes que integram equipes multidisciplinares de intervenção

Nas últimas décadas, a historiografia abundou em escritos que põem de manifesto a necessidade de estudos históricos de diversa natureza (documentais, artísticos, construtivos, sobre materiais, etc.) para enfrentar a restauração monumental. O projetista consciente tem requerido uma equipe pluridisciplinar para que cada um de seus membros, desde sua parcela de conhecimento, método e experiência, lhe aporte dados que interessem à execução de sua obra. Esta dinâmica não é nova, ainda que há somente poucos anos se proceda a teorizar sobre um método concreto ao serviço da proteção e da restauração monumental – entendidas em seu mais amplo conceito, segundo a definição de obra artística aqui colocada – e seus processos interdisciplinares. Também é certo que a tarefa de pesquisa histórica não está reservada exclusivamente ao historiador; é um direito de todos, porque aquele que investiga, seja em engenharia, em medicina, em farmácia, em zoologia ou em agricultura, necessita da história como recurso iniludível de compreensão do presente. A história é a mãe que abarca e abriga

todos os saberes. Portanto, a intervenção no patrimônio arquitetônico, nos tecidos urbanos e no meio natural ou rural, é devedora do conhecimento acumulado; é, ao mesmo tempo, objeto e veículo da história. Negar esta evidência e fazer *tabula rasa* em qualquer intervenção no patrimônio artístico é negar a mesmíssima essência deste patrimônio. Sem dúvida, enquanto em outras disciplinas o estudo da história pode ser uma matéria quase marginal ou secundária – inclusive chegando-se a ela pela via autodidata –, no campo do patrimônio o historiador profissional se converte no agente articulador. Este aspecto é, possivelmente, o que mais atrai aos restauradores de monumentos, pois cada dia emergem com ímpetos renovados arquitetos-historiadores que foram fisgados pelo bem que lhes faz o conhecimento da história. É um feito que se há de celebrar e aplaudir, porque a ignorância não pode jogar com o patrimônio.

Não obstante, há de se constatar que existe uma deficiência na formação universitária dos historiadores e que esta nem sempre é a mais adequada e profunda para que se possam aportar os conhecimentos e serviços realmente úteis e necessários para a conservação das obras artísticas. Neste sentido, as faculdades de História e História da Arte teriam de adaptar seus currículos disciplinares às necessidades do âmbito da proteção e da restauração dos monumentos, não somente nos aspectos estritamente documentais, formais e estilísticos, ou de gestão cultural, tal e como se vêm praticando em diversos mestrados ou cursos de pós-graduação, mas também nos aspectos legais, urbanísticos, jurídicos, etc. Um historiador da arte ou de qualquer outra ramificação da história ignora, ao sair da universidade, a existência e o alcance das leis (estatais e autonômicas) de proteção do patrimônio cultural, da legislação urbanística e do Código de Edificações, ou, simplesmente, o que é e para que serve um catálogo de patrimônio urbano, ambiental, histórico-artístico e arquitetônico. Também não lhe mostraram os aspectos da Constituição ou do Código Penal pertinentes à proteção monumental. Essa deficiência generalizada na formação dos historiadores faz com que percam, amiúde, credibilidade ante outros agentes da restauração, especialmente entre os urbanistas (quando planificam ou intervêm nos núcleos históricos) e entre os arquitetos projetistas (quando atuam nos exteriores e interiores dos edifícios), e acarreta sua marginalização naqueles processos, sendo os arqueólogos os únicos que deles participam normalmente, ainda que tampouco com uma implicação sistemática e real. A muitos lhes escapa, por exemplo, que a legislação urbanística determina, ordena e regula quase de uma maneira

absoluta a forma de viver das pessoas, influi nos movimentos migratórios e nos processos de mudança, inclusive, da economia familiar e de suas expectativas. E, apesar disso, não há uma vontade manifesta de dirigir a formação dos historiadores em direção a essas questões vitais.

As leis e suas deficiências: a necessária implicação do historiador da arte no processo de redação de textos legais

A proteção e a restauração do patrimônio artístico nem sempre encontra o apoio suficiente ou esclarecedor, no âmbito do seu marco legal, para que essa proteção seja eficaz e a restauração, adequada. Considerando-se que, no processo de redação dessas leis se ignora aos historiadores como parte integrante e vinculante dos projetos de restauração ou do planejamento, geral ou derivado, pode-se deduzir que alguma coisa está falhando no sistema da proteção. Até que ponto é coerente ditar leis do patrimônio histórico e artístico, ou do patrimônio urbanístico, se não há historiadores da arte implicados em sua formulação e muito menos na sua aplicação? As leis não obrigam a incluir historiadores da arte na equipe de elaboração de projetos de restauração, nem se define e estabelecem quais seriam aí suas atribuições. Sua presença na equipe interdisciplinar somente é requerida pela benevolência ou grau cultural do técnico restaurador encarregado.

É precisamente este o primeiro papel a ser atribuído ao historiador da arte, por lei e por que lhe compete. Nenhum plano urbanístico, seja qual for seu alcance, deveria ser aprovado sem a intervenção e a firma de um historiador da arte. Como tampouco nenhum projeto de restauração deveria seguir seu curso sem o prévio informe de valores históricos e artísticos de um edifício em seu contexto e em seu conjunto, como objeto arquitetônico e como possuidor de elementos artísticos (artes aplicadas, objetos, mobiliário) e que determine quais destes valores haveria de se preservar. E, ainda mais, inclusive um projeto arqueológico não deveria levar-se a cabo se importasse em uma atuação dramática em um elemento patrimonial, ainda que em detrimento daquele conhecimento científico.

A arqueologia da arquitetura pode seguir caminhos muito interessantes sem necessariamente se aplicarem métodos que impliquem na destruição ou na

irreversibilidade. Não se pretende dizer que não se façam escavações arqueológicas no subsolo do território, mas que se faça uma reflexão, também científica, estreitamente ligada a do historiador da arte, na elaboração do projeto arqueológico e antes de proceder ao rompimento dos pavimentos, no caso de tratar-se de interiores de edifícios. Essa atuação não pode ser arbitrária, mas sim perfeitamente planificada e consensual a partir das características formais e materiais dos pavimentos. O mesmo procedimento teria de reger os estudos arqueológicos dos revestimentos murais. Não há frase mais categórica e ao mesmo tempo terrível – escutada não poucas vezes nos foros de debates – que aquela que compara a arqueologia com um livro ao qual se vão arrancando as páginas e que nunca mais se voltará a ler; é evidente que o livro fica irrecuperável para a história e para o futuro.

Sem dúvida, mesmo diante dessa constatação, a lei que protege o patrimônio arquitetônico pode estabelecer a obrigatoriedade de realizar escavações arqueológicas dirigidas pelo profissional competente, quando a restauração implica na desmontagem de elementos de valor patrimonial. Nos casos em que a lei é infringida, se requer a presença do arqueólogo em caráter de urgência, para denúncia, controle ou desenvolvimento dos trabalhos. Mesmo nesses casos, não se obriga que o historiador da arte proceda ao reconhecimento das partes afetadas, ao estudo profundo dos elementos que não se deveria perder, que informe sobre eles e, inclusive, que proceda ao embargo de uma intervenção destrutiva.

Estas são algumas das incoerências que se encontram tanto nas leis do patrimônio como nas do urbanismo e, inclusive, nas de ordenação da edificação. E sua aplicação é ainda mais incoerente no que se relaciona às mudanças de uso dos bens do patrimônio. A conversão de um castelo em edifício de escritórios, para citar um caso concreto, implica em esvaziar completamente os interiores com a finalidade de obter espaços mais utilitários, confortáveis e modernos e, sobretudo, atender às normas de segurança e habitabilidade. Deste castelo somente fica a pele, sem uma relação histórica e lógica com a nova distribuição e decoração interior. Este é um tributo que frequentemente tem de ser pago, pois as alternativas para conservar um patrimônio sem um uso suficientemente rentável são praticamente nulas. Mas, nestes processos de reconversão, há de se contar com especialistas que ajudem a determinar diretrizes e tomar decisões relativas à conservação de determinados espaços em sua essência e dos

que se poderia prescindir, por sua menor categoria. Especialistas que se impliquem, definitivamente, na formulação de diferentes alternativas nos projetos de adequação dos monumentos para usos diferentes do original.

Como conclusão a essas reflexões, pode-se indicar dois aspetos a levar em conta. O primeiro está relacionado com os próprios historiadores da arte e o que deveria significar sua projeção na disciplina da restauração. Os conselhos profissionais podem e devem impulsionar o envolvimento de seus membros nos assuntos que, desde o ponto de vista da legislação vigente, lhes são tão próprios com o os demais assim denominados “técnicos competentes”. Desde seu próprio conselho regulador, a categoria dos historiadores da arte poderia dirigir seus esforços em criar sua própria dinâmica e aglutinar-se ao redor da especialidade da intervenção no patrimônio edificado. Um modelo comparativo é oferecido, na Catalunha, pela AADIPA (*Agrupación de Arquitectos para la Defensa y la Intervención em el Patrimonio Arquitectónico*), que depende do *Colegio de Arquitectos de Cataluña*. O segundo aspecto pode derivar desse primeiro, ainda que não necessariamente, pelo marco legal oferecido por um conselho profissional específico: a presença obrigatória que deveriam ter os historiadores da arte no processo de redação de textos legais que façam menção explícita a critérios de proteção, conservação e restauração do patrimônio imóvel e das normas que os regulam e desenvolvem; seu papel seria a de um assessor a mais da esfera política que o aprovaria. Se essa presença é indiscutível no que tange à proteção do patrimônio artístico móvel, igualmente haveria de estender-se ao patrimônio arquitetônico e urbanístico, pelas conotações históricas e artísticas que lhe são intrínsecas.

As políticas de conservação do patrimônio

A necessidade da presença do historiador da arte nos processos legislativos também deveria refletir na sua projeção profissional no âmbito da administração pública e, sobretudo, na administração local, municipal, que tem a competência e a responsabilidade direta do cumprimento das leis e da proteção do patrimônio do seu território, sendo a que define certas políticas de intervenção e as regula mediante o planejamento urbanístico. Entre as políticas de intervenção se encontra o caso do

esvaziamento, às vezes feroz, de massas ou de partes do tecido urbano que manifestam uma coerência histórica relevante e consensual. Essas atuações vêm marcadas por justificativas de pretendidas melhoras do tipo urbanístico-social, que parecem não ter outra opção além da que deriva do dito popular “morto o cão, acaba a raiva”. O sol e o ar penetram novamente, ainda que de forma pontual, nos novos espaços vazios – que amiúde significam um trauma irreparável para esse *continuum* urbano que é a cidade e seus cidadãos – em meio a zonas altamente densificadas, construtiva e demograficamente, mas as melhoras mal se notam nas edificações de atrás. A outra política de intervenção é o “fachadismo” alheio à arquitetura como conteúdo, que implica na destruição interior e uma redistribuição funcional com gestos construtivos estranhos ao epitélio que revelava a função e a distribuição original. A progressiva desaparecimento dos pátios traseiros, provocada pela maior ocupação dos lotes em profundidade e altura, e a aparição sistemática de minúsculos poços de ventilação, que não dão nem luz, nem ventitam, são outros dos processos de destruição dos tecidos urbanos históricos, das pequenas ou grandes obras do urbanismo casual ou planejado, perdendo-se de vista, precisamente, a função social da arquitetura em benefício de uma voraz especulação e uma ética exígua. A terceira política é a de demolição dos edifícios, catalogados ou não, ainda integrados a seu entorno, mas pouco ocupados e que gozam de espaços amplos e tetos altos – o que é insuportável para os especuladores –, e que foram casas de família por muitas gerações, para reconstruí-las com enganos que aparentemente reproduzem as tipologias de fachada, mas que alcançam, por dentro, graus inauditos de desfiguração, perdendo-se, assim, função, saneamento e arte.

Nenhuma sensibilidade proveniente da disciplina arquitetônica ou da história da arte pode evitar semelhantes destroços, por tratar-se de operações ignoradas, em seus inícios, pelos profissionais que poderiam assessorar a formulação de soluções alternativas a umas e outras políticas de intervenção. Ao mestre Oriol Bohigas (2004) se ouviu dizer, uma vez, em uma conferência, que abominava ao planejamento, aos planos diretores e aos catálogos e que somente acreditava no projeto. Numa modesta interpretação, se entrevê uma crítica à uniformidade dos conceitos como base da intervenção urbanística, que trata todos os elementos que a compõe com uma única medida, fazendo *tabula rasa* das pré-existências. Se o plano geral permite uma construção de quatro pavimentos com 100% da taxa de ocupação do lote, ou mesmo a

agrupação de vários lotes em uma via de maior hierarquia, somente os elementos catalogados (sempre mínimos) se salvarão, mesmo que a rua tenha uma configuração de edificações assobradadas e os lotes apresentem pátios de fundos. O resultado será que, durante anos ou séculos, as paredes medianeiras das novas construções surgirão impertinente e prepotentemente entre os elementos catalogados, afetados sempre mais pelo entorno, pelo ambiente e a arte.

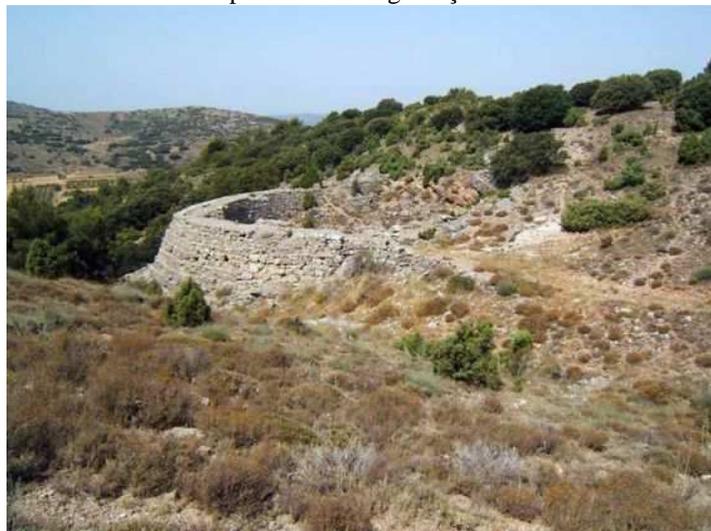
As prefeituras se viram na obrigação de incluir arqueólogos em seus quadros funcionais ou mediante contratos específicos, quando se intervêm em tecidos ou edificações históricas, porque assim o estabelecem as leis. Igualmente deveriam incluir os historiadores da arte, definindo seu papel tanto nos planos urbanísticos que afetam aqueles elementos, como na restauração propriamente dita. O patrimônio cultural não se preserva somente com a implantação de rotas turísticas ou visitas guiadas mais ou menos científicas, criação de museus e outras formas de divulgação, possibilidades que normalmente se oferece ao profissional da história da arte.

As políticas de preservação do patrimônio meio-ambiental e edilício têm de ir muito mais adiante. No processo de elaboração de planos urbanísticos e de catálogos e de suas correspondentes normativas de proteção, intervêm arquitetos, engenheiros, arqueólogos, geógrafos, biólogos ou ecologistas, para citar algumas das disciplinas usuais. A incorporação do historiador da arte à equipe urbanística tem de ser, também, preceptiva e com grau de responsabilidade semelhante ao de qualquer outro de seus membros e não somente constar como figura complementar para cumprir determinados requisitos. O conhecimento de seu papel acarreta uma necessária implicação na hora de definir as estratégias de atuação, de atingir os objetivos buscados e de tomar decisões conjuntamente. Não basta um relatório ou estudo resumido que pode ser mais ou menos levado em conta ao iniciar o processo de intervenção no patrimônio urbanístico ou arquitetônico. É preciso que participe e se envolva em todo o projeto de planejamento que comporte a transformação do meio edificado urbano e rural, e na redação de leis municipais e normativas de proteção. E, ainda mais, uma prefeitura não deveria autorizar demolição, reabilitação ou restauração, sem antes proceder à análise dos elementos afetados e seu possível conteúdo artístico, com o método, o rigor e a experiência que requer a intervenção no patrimônio arquitetônico, ambiental e artístico.

Mesmo quando o objeto de análise não goze de uma declaração monumental específica, a administração pública deverá ter sempre em conta que um tecido histórico – e, por extensão, qualquer um de seus componentes, que foram incluídos em um inventário por alguma instituição, coletivo ou pessoa jurídica pelo fato de se haver detectado algum valor – já é automaticamente considerado um bem integrante do patrimônio cultural de um país ou de um povoado, porque assim ditam as leis e, portanto, esse tecido histórico exige as mesmas atenções que um bem de interesse reconhecido legalmente. A administração pública, se realmente entende o que é salvar o patrimônio, não pode ignorar a necessidade da implicação do historiador da arte naquilo que respeita à proteção do patrimônio. Nesse sentido, haveria de se falar da formação do historiador da arte no campo da peritagem da obra artística, entendida como o núcleo urbano, como bem imóvel ou móvel contextualizado. E sua participação no planejamento, especialmente nos aspectos que implicam transformação dos territórios e edifícios históricos e na redação dos catálogos, deveria ser uma imposição feita desde os mesmos estratos públicos e legais.

Os catálogos, em geral, se manifestaram muito deficientes no momento de salvar a imagem urbana ou a paisagem edificada. Somente se levaram em conta os elementos óbvios da arquitetura religiosa e civil – pública ou semi-pública, quase sempre – e algum caso de arquitetura militar. Os componentes mais frequentes do resto da *urbs* ou de exemplos de arquitetura rural dificilmente foram incluídos em catálogos e, ainda menos, declarados bens de interesse cultural. Sua existência no mundo dos vivos foi sentenciada por essa ausência de proteção legal. É certo que o legal não é necessariamente garantia de permanência e restauração, como muito pode sê-lo de reabilitação. A legalidade somente pode dar bons frutos se há, paralelamente, um processo de formação e educação desde as mais tenras idades do conjunto da população. Na Espanha, a falta de ilustração desencadeou o cúmulo dos desatinos e perdas do patrimônio cultural, como em nenhum outro país europeu.

Figura 3 – Canals [Canales], no município de Sacanyet [Sacañet] (Castellón de la Plana, Espanha). Antigo reservatório de neve, um dos maiores da montanha de *La Bellida*, construído em 1769 e hoje em processo de degradação.



Fotografia: Francesc Balañà (2007).

Se a isso se somam as políticas estatais e municipais atuais e a falta de perspectiva futura, que condiciona, em muitos casos, importantes intervenções no patrimônio ao prestígio de umas possivelmente breves legislaturas, a preservação deste patrimônio cultural converte-se na irmã pobre da política econômica e social do país. Talvez seja nos aspectos em que se detecta a ausência da reflexão conjunta e consensual por parte de todos os agentes da proteção e da restauração da história e da obra artística – políticos, juristas, educadores, funcionários e técnicos em geral –, em que esses deveriam trabalhar conjuntamente, como corresponsáveis da transmissão do conhecimento ao futuro.

Os orçamentos e os gastos, armadilhas para a arte

Cabe aqui falar de um tema primordial, derivado das políticas culturais. Trata-se da mínima previsão orçamentária para atacar a conservação da obra artística em sua integridade, se possível e necessário, e ao processo de restauração. É comum ocorrer que os orçamentos para a intervenção em um edifício ou em um conjunto histórico venham estabelecidos por rubricas econômicas mais ou menos pré-designadas anualmente e geralmente insuficientes. Ou seja, com uma quantidade determinada de

dinheiro se há de realizar um projeto e uma obra global de restauração ou, ao menos, melhor, deixando de lado as suspeitas que se têm de que com aquela quantidade provavelmente só se poderá realizar uma parte ínfima, seguramente invisível aos olhos dos agentes políticos, econômicos ou sociais, como costuma acontecer nas atuações estruturais não aparentes. Deste modo, as obras se arrastam durante anos e o resultado é que se vão perdendo obras artísticas, elementos aplicados e bens móveis, sobretudo por causa do prazo imperativo de uma inauguração ou abertura pública. Ante essas situações, nem os arquitetos diretores, nem os construtores, os artistas ou os artesãos se veem capazes de dar tempo aos historiadores para documentar, resgatar ou reproduzir convenientemente peças de arte aplicadas a partir dos restos ainda existentes, com as quais se possa, no futuro, completar a restauração.

Sem um Plano Diretor prévio, que contemple o valor de todos e de cada um dos elementos dignos de ser conservados e, inclusive, os de valor duvidoso por desconhecidos, bem como os orçamentos pormenorizados de cada uma das etapas de atuação, a divisão das verbas em gastos anuais ou plurianuais pode resultar em perdas significativas para o conhecimento e para a arte. Nos planos diretores é onde se darão as correlações de força entre os agentes da conservação, que são os que deverão aportar suas opiniões e contrastá-las.

Menção à parte merece o tema da escassa previsão orçamentária para a manutenção dos edifícios históricos públicos ou privados ou de algumas de suas partes, de cuja custódia se encarregam os municípios, que não costumam estabelecer uma verba anual que contemple essa necessidade e obrigatoriedade. Necessidades de outras naturezas desterram qualquer possibilidade de atuar na cultura edilícia, apesar da pressão frequentemente exercida por determinados agentes e entidades, que se movem e se organizam com uma finalidade comum: preservar a *urbs* e seus monumentos.

A fiscalização do patrimônio

São poucas as instâncias dedicadas a fiscalizar as intervenções no patrimônio arquitetônico, excetuando as que trabalham no campo da espoliação e roubo de obras artísticas ou das escavações arqueológicas clandestinas. A necessidade de uma fiscalização do patrimônio é evidente, para poder instaurar auditorias que obriguem a

respeitar os projetos de restauração aprovados pela administração competente. Mas não é menos importante que existam fiscais e magistrados, advogados e juristas preparados para enfrentar qualquer situação que implique em interpretação e aplicação das leis de forma arbitrária e, portanto, em possível perda dos valores históricos e artísticos de um município.

Já falamos da atividade do historiador da arte dentro da equipe pluridisciplinar, no que diz respeito às peritagens artísticas. Com relação à fiscalização do patrimônio, esta tarefa terá de ser assessorada por profissionais de história e de arquitetura, que podem exercer um trabalho complementar inestimável com o aporte de peritagens, cada um desde seus diferentes conhecimentos e experiências, que justifiquem a importância de uma atuação, de uma conservação ou de uma reprodução.

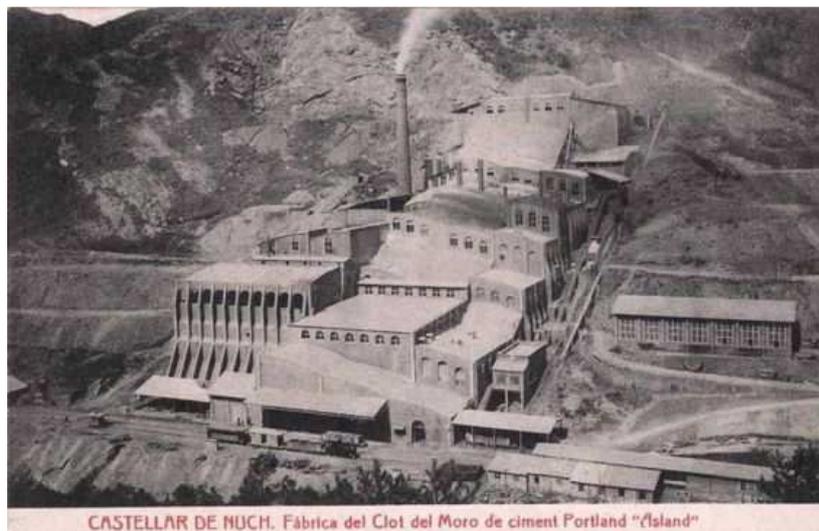
A ignorância social e midiática, o prestígio do novo

Se antes se comentou a deficiência na formação acadêmica dos historiadores, que ao fim e a cabo são os mais diretamente relacionados com a conservação monumental, não há de se esquecer que ainda mais perniciosa é a desinformação e, por que não dizer, a ignorância do meio social em geral (que, portanto, inclui empresários, construtores, proprietários, senhores e donas de casa) e da mídia. Se o desconhecimento do primeiro é grave, muito mais é o do segundo, que é o que pode criar opinião e exerce no vulgo uma notória influência. Raras vezes se levantam vozes entre os cronistas locais, os comunicadores da imprensa, rádio e televisão, com capacidade crítica para discernir o que é bom ou mau do que é novo, o que é velho e caduco do que é antigo, e o que poderia conviver, velho ou novo, mas destacadamente belo (e, ao falar de belo, não necessariamente há de atender só ao conceito de singularidade criativa, senão aos de harmonia, coerência e consenso). Poucos conhecem o alcance do que se opera nas cidades, ou às leis que a regem, do entorno dos monumentos ou das paisagens históricas, urbanas ou rurais. Em geral, somente manifestam o próprio gosto ou prazer em observar uma coisa julgada bela, seja a Sagrada Família, de Barcelona, como um edifício de apartamentos do mercado imobiliário mais corrente, uma choça de placas de amianto ou uma quinta rural, uma ampla avenida totalmente preparada para servir de autopista ou uma rua velha, uma casa reabilitada, com balcões ou qualquer outra com

terraços contínuos, ou descontínuos, ou fechados depois com alumínio e de vãos modernos em balanço...

Parece, sem dúvida, que essa desinformação ou falta de critério só é evidente no seu próprio país e que não existe cumplicidade coletiva que convide a tentar a permanência dos modelos históricos e dos valores ambientais aos que nos referimos. Alguma intuição sobre o mais belo surge entre esses meios aludidos quando viajam, por exemplo, ao coração das cidades italianas ou holandesas, ou de qualquer outro país europeu que se empenhou em conservar o traçado de suas ruas medievais e de sua arquitetura, uma intuição que leva a entender perfeitamente o que é cidade antiga e o que é cidade nova, a distinguir o prescindível do imprescindível (a má construção e a arte, respectivamente), o que é preservação e o que é aporte contemporâneo. O valor, por exemplo, da construção humilde e tradicional, como poderiam ser as casas na trama gótica ou as casas seriadas baratas ou os povoados operários dos anos de 1940 e de 1950, não desperta o mínimo interesse. Como tampouco obras hidráulicas, industriais e de engenharia dos últimos séculos.

Figura 4 – Castellar de N’Hug (Barcelona, Espanha). A fábrica Asland, a primeira de cimento portland da Catalunha, em Clot del Moro (1902–1904). A ideia geral do edifício, perfeitamente integrado na paisagem, foi do mestre de obras valenciano Rafael Guastavino Moreno.



Fototipia Thomas, Barcelona, *circa* 1904.

Desde o poder do mundo midiático, seria extraordinariamente útil propiciar a educação da urbanidade, civilidade e civismo, sobre o urbanismo e a disciplina urbanística, leis e normas edilícias, leis do patrimônio cultural e códigos [de obra], com programas de frequência semanal e presencial em todos os meios de comunicação, capazes de contrastar os desmandos urbanísticos e arquitetônicos (e dos grafiteiros corrosivos) com as obras bem realizadas, produtos de reflexão e saber diferenciados. Somente assim, parafraseando o arquiteto Cèsar Martinell Brunet, “a vista constante de objetos belos educaria e enobreceria o espírito” (BRUNET, 1924, p. 28).

Proteção monumental, disciplinas e métodos de estudo

Partindo da ideia ótima de que a comunicação interdisciplinar é um fato real e de que não há de existir um projeto sem a conjunção de todos os profissionais que requer a boa prática urbanística e da restauração monumental, se há de ter presente suas implicações; entre outras coisas, o desenvolvimento de atitudes diferentes, às vezes contraditórias, e a aplicação de métodos específicos também diferentes, que deverão ter como meta a um denominador comum – a proteção do monumento no sentido mais amplo da palavra proteção. Se falarmos de atitude, a experiência demonstra que essas se materializaram em projetos e soluções de toda a natureza: desde a intervenção no patrimônio como uma soma mais de estilos e formas arquitetônicas, que levaram em conta pouco ou nada dos edifícios pré-existentes e muito menos do seu entorno edificado, passando por soluções miméticas, às vezes necessárias parcialmente, mas nem sempre afortunadas, por sua falta de rigor científico e excesso de historicismo, e a outras que tentaram harmonizar a biografia das pré-existências com a etapa contemporânea de desenho, sistemas construtivos e materiais. Se falarmos de método, se há de levar em conta que cada núcleo urbano ou rural, ou cada edifício, apresenta uma biografia específica e complexa, não só arquitetônica, estilística e construtiva, como também histórica, urbanística, simbólica e sociológica. Amiúde se apresenta como um conjunto de partes heterogêneas às quais se deve devolver a função e o significado. A partir desses pressupostos, de todo o acúmulo de circunstâncias, é que se pode estabelecer uma metodologia de trabalho específica para a restauração.

Os patrimônios municipais se incrementaram substancialmente com um bom número de edifícios que mantiveram sua tipologia arquitetônica, mas que perderam o uso para o qual foram construídos. O fato mesmo de sua aquisição implicou, quase sempre, na reciclagem de uso e, assim, igrejas, escolas, fábricas, palácios ou castelos, foram adaptados ou terão de adaptar-se para exercer funções públicas, como casas de cultura, centros cívicos ou administrativos, museus ou auditórios. Às vezes essas mudanças de uso comportaram, como se apontou antes, soluções traumáticas: edifícios esvaziados por completo, que só mantiveram suas fachadas e deixaram de falar da história passada, em muitos casos porque já o projeto arquitetônico não previa documentar cientificamente sua biografia; ou edifícios que foram mutilados em alguns de seus volumes, substituídos por outros mais poderosos, que afetaram não somente a arquitetura pré-existente como também o entorno (ainda que, atentando-se somente para o novo, os resultados possam ser considerados um aporte interessante à arquitetura contemporânea). Renunciar por exigências de uso, portanto, ao patrimônio arquitetônico ou a uma parte dele acarreta também renunciar ao conhecimento das tradições e das artes arquitetônicas, das formas e dos sistemas construtivos, da evolução tecnológica e dos desenhos de cada tempo.

A metodologia em restauração, entendida como o estudo sistemático de todos e cada um dos aspectos que concorrem no patrimônio arquitetônico – como continente e como conteúdo, como documento histórico e artístico, como objeto arquitetônico e como elemento simbólico e significativo de uma sociedade –, é um instrumento imprescindível para aprofundar esse conhecimento, sem que por isto se tenham de colocar em risco novos usos ou novas soluções projetuais. A investigação histórica de um elemento ou conjunto de elementos (ou seja, um edifício ou núcleo urbano) é a primeira etapa a cumprir no processo metodológico da restauração monumental, por ser a que aporta o conhecimento prévio necessário para enfrentar a intervenção. Trata-se do estudo do monumento-memória, ou seja, do monumento como documento histórico, aquele que desde o ponto de vista sociológico se reconhece como tal por seus valores históricos e artísticos, por sua antiguidade e, através dela, pela consciência que se tem daquilo que nossos antepassados foram capazes de criar e transmitir.

A diversidade de especialidades na história supõe que também haja uma diversificação dos estudos. O historiador, melhor dito, os historiadores implicados (o

documentarista, o historiador da arte, o arqueólogo e o historiador da construção), têm seus próprios métodos de estudo e também são diferentes as fontes de informação e os meios e recursos de que necessitam. Mas, em seu conjunto, todos esses são imprescindíveis para traçar a biografia completa do elemento investigado e fazer uma leitura arquitetônica integral. Cada uma dessas vias de conhecimento levará à elaboração de conclusões que, no final do processo de estudo, não de coincidir inequivocadamente, para que possam ser determinantes no projeto urbanístico ou arquitetônico. Ou seja, o resultado final será materializado num documento de síntese histórica, que deverá presidir sobre os debates que conduzirão à definição dos critérios básicos da intervenção. De fato, a presença dos historiadores e dos historiadores da arte é não só aconselhável como também necessária desde o início da gestão de uma atuação no patrimônio, até que finalizem as obras.

Os aportes do historiador da arte

Na atualidade, existem poucos historiadores da arte dedicados à proteção monumental (não só no campo da restauração, como nos outros âmbitos possíveis que afetam a obra artística), ainda que se deva reconhecer que sua incorporação a essa disciplina se incrementou na última década. Tiveram de partir quase sempre de uma formação autodidata e da própria experiência para empreender a investigação histórico-artística, tanto no que diz respeito ao estabelecimento de um modelo metodológico, quanto à definição de objetivos claros e úteis para a obra artística. Esses aspectos foram abarcados tradicionalmente e quase de maneira exclusiva por arquitetos, adjetivados de historiadores da arte e de arqueólogos. O conjunto dos trabalhos publicados, especialmente sobre história da arquitetura, mas ainda sobre escultura, pintura e outros campos artísticos, evidencia claramente esta dedicação que, à vezes, é consequência da atividade docente e, em outras, paralela ao exercício da profissão, e constitui um complemento de suas intervenções na arquitetura histórica. A historiografia da arquitetura e outras artes medievais, barrocas e, mais tarde, modernistas, para citar alguns exemplos, iniciada no final do século XIX, é uma excelente amostra desse trabalho, graças ao qual se conhecem, hoje em dia, documentos e fotografias de edifícios que mais tarde se perderam ou sofreram profundas transformações.

A diferença desses profissionais com o historiador da arte é que este, necessariamente, tende a ser conservacionista, enquanto o arquiteto é suscetível de criar a obra artística. Para a história da arte, qualquer elemento de um objeto artístico imóvel ou móvel pode ter um valor extraordinário para compreender um processo, uma maneira de fazer, identificar a obra anônima através do estilo e da analogia, ou porque se converte num indicador de mudanças de conceito e moda. A desapareição arbitrária de um elemento, sem haver-se realizado um estudo prévio, uma reportagem fotográfica ou levantamento gráfico, pode significar a perda definitiva de um elo na história. A história da arte só tem sentido se conservados esses bens. E não tem sentido se privada da função especificamente pedagógica e difusora que implica a transmissão de conhecimentos de uma geração à outra. Um de seus objetivos básicos é desenvolver estudos que permitam elaborar uma história da arte comparada e aplicar o conhecimento dos fenômenos artísticos às questões cotidianas colocadas, por exemplo, na restauração dos bens culturais.

Quase por tradição, a opinião do historiador da arte teve menos valor no caso da arquitetura do que quando tratou de temas de outras artes, como a escultura ou a pintura. E isso é assim porque essas obras, consideradas especificamente artísticas, não sofrem as agressões que amiúde vitimam a arquitetura e o urbanismo, com a desculpa do desenho criativo, da modernidade e das melhoras sociais. A ninguém ocorre, por exemplo, ampliar ou modificar uma obra pictórica, nem tampouco restaurá-la com mentalidade de “criador”. No máximo, se reproduz ou repara o que já existia com a maior fidelidade possível. É evidente que não se pode pretender o mesmo para o patrimônio arquitetônico, por suas condições de uso mesmo, pelos custos que representaria ou, inclusive, pela impossibilidade material de fazê-lo; seria de todo inviável. Sem dúvida, quando se trata de obras que ainda estão vivas, que sobreviveram a todo o tipo de contratemplos, o esforço da equipe restauradora haverá de ser maior para evitar sua desapareição. Já se comentou que as intervenções não planejadas em todas as suas vertentes, podem ser definitivas e, frequentemente, destruidoras. O projeto, a construção de um novo pavimento que substitui ou se justapõe à arquitetura existente, as escavações arqueológicas e sua interpretação, não são tarefas específicas dos historiadores da arte, mas convém que, antes de atuarem arquitetos e arqueólogos, se façam os estudos artísticos prévios. Estudos que compreendem a descrição minuciosa

de todas e cada uma das partes de um edifício, o inventário e a descrição de seu conteúdo, sua filiação cronológica e estilística, a análise dos elementos e sua avaliação como peças singulares da história da arte e da construção, ou como testemunhos já raros ou únicos de formas e técnicas que, por terem sido desqualificadas como peças artísticas de outras épocas – como sucedeu com o barroco catalão durante a guerra civil de 1936–1939 e nos anos do pós-guerra –, foram mutiladas ou eliminadas da história. Não será necessário dizer que o historiador da arte fará descrições com enfoque diferente de qualquer outro profissional, que tem seu próprio método de descrição e seus próprios pontos de interesse. Todas as visões se complementam e enriquecem o conhecimento.

Cada época contribuiu para aumentar o patrimônio cultural com o aporte de novas obras, técnicas, novos critérios, novas formas, novos símbolos. Conhecendo sua evolução através do tempo, sua adaptação às novas tecnologias, às novas mentalidades e necessidades, às relações de causa-efeito, podemos chegar a entender o processo de simplificação que se operou na arquitetura, nos sistemas e técnicas construtivas e na arte em geral do nosso tempo e porque isso foi possível. Essa é uma responsabilidade e é um importante trabalho do historiador da arte: a partir do conhecimento e de sua avaliação, o mais objetiva possível, dos fenômenos artísticos, proporcionar dados que complementem aquelas outras matérias que, no nosso caso, incidem na restauração monumental e, por extensão, constituem um passo adiante no desenvolvimento da ciência. Seus aportes à história da construção (materiais, sistemas, técnicas), das mudanças no conceito espaço-forma, da função-ambientação, da iconografia, dos símbolos e dos significados, podem ser úteis não só para reconstruir a história de um edifício concreto, mas para relacioná-lo com outras produções, mais ou menos próximas do ponto de vista geográfico e cronológico.

Falou-se da atividade difusora que compete ao historiador da arte. Essa atividade, entre outras coisas, redundava não somente no conhecimento da obra artística, senão no apreço e no valor que deriva dele. Esse sentimento levou, às vezes, à reconstrução total de obras em ruína ou desaparecidas; também levou à ampliações que seguem o mesmo estilo da obra original, ou a recuperar espaços ou ambientes que haviam perdido seu caráter essencial e mais significativo, ou a fazer restaurações respeitadas com a arquitetura existente. Outras obras, no entanto, não tiveram a mesma sorte. Há aquelas que, por causa de guerras, revoluções, roubos ou destruições

justificadas por novas construções, perderam-se irremediavelmente. São peças irrecuperáveis, das quais a história da arte apenas tem uma breve referência escrita, algum desenho ou fotografia que, em seu momento, alguém teve a precaução de fazer.

Figura 5 – Berga (Barcelona, Espanha). Antigo Cassino Bergadan (1908–1913). Arquitecto Roc Cot i Cot / Ignasi M^a. Colomer Oms. Atualmente, o edifício está quase irreconhecível.



Fototipia Castañeira, Álvarez y Levenfeld, Madrid, *circa* 1913.

Figura 6 – Vilanova i la Geltrú (Barcelona, Espanha). A cidade-jardim de Ribes Roges, com chalés de veraneio, e o Passeio Marítimo, ambos urbanizados na primeira década do século XX. No primeiro plano, a Torre de Ribes Roges, erguida em 1874 como forte de defesa e decorada em 1918 pelo Arquitecto Joaquim Porqueras Bañeras com elementos *Art Nouveau*.



Fototipia Thomas, 1918.

No estudo histórico-artístico de um monumento, o aporte do historiador não pode se limitar a filiá-lo a uma época ou estilo determinado. Como o documentarista, que indaga a procedência dos materiais e os compara e elabora auxiliado pela história oral, através de testemunhos de época, o historiador da arte deve fazer a própria história da restauração que se está levando a cabo, tomar nota dos aportes dos industriais que intervêm, da maneira de fazer de um mestre pedreiro, um carpinteiro, um ferreiro, um vidreiro ou um ceramista (e se esses se inspiram na tradição ou utilizam catálogos recentes de materiais industrializados). Tudo isto constituirá um testemunho para a posteridade, que se deve registrar com a finalidade de não perdê-lo. Trata-se de uma nova responsabilidade do historiador: relatar e deixar por escrito, como um documento a mais para a história, esses fatos objetivos, essas vivências atuais, elaborar, em definitivo, a história daquela restauração.

O encargo de um historiador da arte, ao longo do processo de uma obra de restauração, é aportar dados ao resto dos membros da equipe pluridisciplinar através dos seus estudos, da observação direta, das conversações com os técnicos e industriais da obra, do seguimento e assessoramento artístico na restauração arquitetônica e das pinturas, mobiliário e outras artes e, inclusive, da localização de materiais ou peças artísticas necessárias à obra e dos artesãos especializados. Há, ainda, outras competências finais: em primeiro lugar, a elaboração de um inventário que recolha e sintetize os dados arqueológicos, documentais e estilísticos, bem como a descrição e a cronologia dos objetos artísticos (pétreos, cerâmicos, metálicos, de vidro ou madeira) encontrados nas escavações ou na exploração ou desmontagem das alvenarias dos edifícios, já que não serão reaproveitados na mesma. Em segundo lugar, o inventário, com a análise histórica e artística e a representação gráfica e fotográfica pertinentes, daqueles elementos que se decidiu conservar na obra de restauração por seu valor cultural e testemunhal, como pinturas murais e esgrafiados. Por último, é necessária sua colaboração na musealização desses objetos e na sua apresentação didática ao público; musealização que deveria implicar somente peças descontextualizadas relevantes, não sendo ele cúmplice do despojo de ambientes originais ou evolutivos.

Restauração, “desrestauração”, reprodução e desconstrução

Em numerosas ocasiões, a restauração implica processos ou decisões de “desrestaurações” das obras realizadas em episódios anteriores. Dificilmente um edifício chega intocado aos nossos dias; tratando-se de um monumento, não só as ampliações e as reformas, mas as restaurações mesmas modificaram substancialmente sua anatomia. Com relação a esse último caso, foi-se instaurando uma tendência a eliminar trabalhos de restauro realizados há cem ou cinquenta anos atrás, às vezes por sua obsolescência material e desintegração física. Mas nem sempre esta é a causa, senão que se estabelecem motivos (ou preconceitos) com um substrato ideológico que talvez não tenha a ver com aspectos construtivos ou arquitetônicos.

A arquitetura medieval nos brinda com alguns exemplos, especialmente a românica de tipo religioso, que ao longo dos séculos foi objeto de ampliações e reformas, nem sempre artísticas, mas marcadas pelas exigências litúrgicas – como ocorreu durante as épocas renascentista e barroca, nas quais se desfiguraram grande parte das igrejas românicas. A revalorização do românico durante os séculos XIX e XX comportou o desprezo do barroco ou dos historicismos do XIX, e no XX se foram desconstruindo, por assim dizer, as partes arquitetônicas que “enfeavam” ou deformavam a silhueta medieval. Operou-se o que hoje chamaríamos de cirurgia estética, para extrair o excesso de gordura e rugas. Talvez se a decisão de poucos – arquitetos, párocos ou construtores – tivesse sido refletida e consensuada com outros profissionais, naquela época, não se haveriam perdido sacristias, campanários, púlpitos, baldaquins ou retábulos.

A mesma carga ideológica para recuperar o românico aparece nos últimos tempos, de modo semelhante, nos processos para recuperar a arquitetura racionalista ou de vanguarda. Os edifícios catalogados pelo DOCOMOMO se consideram intocáveis ou, no caso de que tenha sido mutilados ou desfigurados, a solução das restaurações passa pela restituição mimética do pré-existente, sem maiores concessões a melhoras ou à criatividade. Poucos casos falam da reprodução de uma fachada barroca, de um emblema heráldico ou um pavimento de cerâmica, de um forro almofadado ou de pinturas murais da época moderna e contemporânea, se não entraram no mundo mediático. Restaurar, sim; reproduzir, não. Muito menos se fala da finalização de um

porticado em uma praça ou da reprodução mimética de um conjunto de casas populares de um casco histórico (nos referimos à fachada e ao parcelamento, não à distribuição funcional). Assistimos, assim, no que se refere ao românico e ao racionalismo, a um integrismo radical na arquitetura, que é a restauração ortodoxa, à reconstrução do medieval e do vanguardista e à desconstrução do moderno. São sempre valores subjetivos os que levam a uma ou a outra determinação, medidos pelo gosto e pela ideologia arquitetônica. E por isso se há de exigir ao historiador da arte que seja conservacionista (inclusive ante o perigo de ser tachado de reacionário) e, sobretudo, objetivo, mais além das modas e da ideologia, mas ao serviço da bem entendida obra artística.

REFERÊNCIAS

BOHIGAS, Oriol. **Contra la incontinença urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat.** Espai públic i urbà, 8. Barcelona: Diputació de Barcelona, setembre 2004.

BRUNET, César Martinel. Intervención del arquitecto en la arquitectura rural. **X Congreso Nacional de Arquitectos.** Santander, agosto de 1924. Santander: Talleres Tipográficos J. Martínez, 1924, p. 28.

OBRAS CONSULTADAS

AA. VV.: **El monument, document. Quaderns científics i tècnics,** 9. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1997.

CASTILLO RUIZ, José. “El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Disposiciones normativas sobre un aspecto urbanístico del patrimonio histórico”. **Arquitectura y Ciudad II y III.** Seminario celebrado en Melilla, 25-27 de septiembre de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 27–35.

CASTILLO RUIZ, José. **El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Concepto, legislación y metodologías para su delimitación. Evolución histórica y situación actual.** Monográfica Arte y Arqueología. Granada: Universidad de Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1997.

CÓDIGO Técnico de la Edificación, R. D. 314/2006.

GONZÁLEZ, Antoni; LACUESTA, Raquel; LÓPEZ, Albert: **Cómo y para quién restauramos. Objetivos, métodos y difusión de la restauración monumental. Memoria SPAL 1985–1989.** Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1990. [versão em catalão e castelhano]

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.; CASTILLA DEL PINO, C.; FERNÁNDEZ ALBA, A. **Patrimonio: ¿Memoria o pesadilla? Memoria SPAL 1990-1992.** Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1995. [versão em catalão e castelhano]

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. **La restauración objetiva. Método SCCM de restauración monumental. Memoria SPAL 1993–1998.** Vol. 1. Barcelona: Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 1999. [versão em catalão e castelhano]

LACUESTA, Raquel. “El conocimiento histórico del monumento. Método y experiencias”. In Concha Fontenla (coord.), **As actuaciones no patrimonio construido: un diálogo interdisciplinar.** Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997, pp. 69–90.

LACUESTA, Raquel. “El Catálogo como instrumento del Plan Especial. El papel del análisis histórico del tejido urbano y sus emergencias”. **Documento, espacio e contorno. Relatorios.** Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998.

LACUESTA, Raquel. “Patrimoni i ciutat, una valoració històrica”. **Patrimoni i ciutat. Esplugues i el Modernisme,** Miscel·lània del Grup d’Estudis d’Esplugues. Esplugues de Llobregat: Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat, 2000.

LACUESTA, Raquel. **Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX). Les aportacions de la Diputació de Barcelona.** Monografies, 5. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2000. [versão em catalão e castelhano]

LACUESTA, Raquel. **Els municipis i el patrimoni arquitectònic. Compendi legislatiu comentat.** Plecs, 5. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003.

LACUESTA, Raquel. “Inventarios, catálogos y planes especiales de protección del patrimonio histórico, arquitectónico y ambiental”. In A. González, **Conservació preventiva: última etapa. Memoria SPAL 1999-2001.** Barcelona: Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, 2006, pp. 241–273. [versão em catalão e castelhano]

LACUESTA, Raquel. “La importància de la inclusió de les masies en els inventaris i catàlegs municipals de protecció del patrimoni arquitectònic”. **Mestall. Butlletí de l’Associació d’Història Rural de les Comarques Gironines,** 19. Girona: junio 2006, pp. 3-8.

LACUESTA, Raquel. “La des-restauración como criterio de intervención en los monumentos. El marco jurídico catalán”. **Patrimonio Cultural y Derecho**, 10. Madrid: Fundación Aena, 2006.

LACUESTA, Raquel; GONZÁLEZ TORAN, Xavier; CASALS, Lluís (fotografía). **Modernisme a l’entorn de Barcelona. Arquitectura i paisatge**. Barcelona: Diputación de Barcelona, 2006.

LACUESTA, Raquel. “Reflexiones acerca del papel del historiador en el proceso de restauración”. **Master Conservación del Patrimonio Arquitectónico**. Valencia: Universidad Politécnica, 2006. [No prelo]

LÓPEZ MULLOR, Albert. “Veinte años después”. **Arqueología de la Arquitectura**, 1. Vitoria: Universidad del País Vasco, 2002, pp. 159–174.

MALDONADO RAMOS, Luis; RIVERA GÁMEZ, David; VELA COSSÍO, Fernando (eds.). **Los estudios preliminares en la restauración del patrimonio arquitectónico**. Madrid: Marea Libros; Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2005.

OFICINA DE PATRIMONI CULTURAL: **Interpretar el patrimoni. Guia bàsica**. Colección Estudis. Barcelona, Diputación de Barcelona, 2006.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. “Pueblos de colonización franquista: objetivo primordial”. Introducción. **PH52 Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**. Sevilla: febrero 2005, pp. 38–42.

RIVERA BLANCO, Javier. **La restauración arquitectónica en España en el siglo XX**. Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputación de Barcelona. Valladolid: 2004. [No prelo]