

TEORIA E PRÁTICA DA RESTAURAÇÃO

Raquel Diniz Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
raqueldo@gmail.com

Resumo

Este artigo abordará as idéias de restauração e conservação de bens históricos e culturais, a partir de alguns doutrinadores que as ilustram. Posteriormente, utilizar-se-á este substrato teórico para discussão das decisões ocorridas na prática, a partir de um caso empírico. Por fim, pretende-se destacar a inter-relação entre os diversos temas discorridos no texto.

Palavras-chave: Restauração. Conservação. Patrimônio histórico e/ou cultural.

Abstract

This paper focuses on the idea of restoration and conservation of historical and cultural goods, based on some author specialized in this subject. Later, this theoretical substratum will be used for discussion of the decisions happened in practice, starting from an empiric case. Finally, it is intended to explore the interrelation between these themes.

Keywords: Restoration. Conservation. Historical and/or cultural heritage.

INTRODUÇÃO

O termo *preservação*¹ consiste na ação que visa a garantir a integridade e a perenidade de algo, como, por exemplo, um bem cultural. Um dos instrumentos de preservação é a *restauração*, intervenção que tem por escopo assegurar, de forma eficaz, um produto da atividade humana. Pode-se, ainda, destacar a conservação, como medida de preservação periódica ou permanente que pretende conter as deteriorações logo em seu início. A conservação e restauração são termos interligados, o que justifica sua análise conjunta neste trabalho. Desta forma, escolheu-se para análise o caso da restauração do Paço Imperial, na cidade do Rio de Janeiro. Ademais, não há como avançar no estudo das intervenções

¹ Nesse sentido ver também FERREIRA, 1999, Verbetes “preservação”.

contemporâneas sem antes analisar essas teorias, ainda que sucintamente (BRANDI, 1977, p. 3).

O artigo se propõe a discutir as relações entre as teorias da restauração e conservação com a sua prática, objetivando verificar os princípios aplicáveis na arquitetura, no caso em questão. Para tanto, pretende-se efetuar investigação bibliográfica visando ao entendimento fundamentado do assunto. A importância do tema reside no fato da complexidade destas intervenções que devem se pautar pelo respeito e valorização das obras, o que, muitas vezes, requer um tremendo esforço, para além das teorias.

DESENVOLVIMENTO

1. Axiomas da Restauração segundo Cesare Brandi

O reconhecimento da obra de arte deriva da conscientização do valor que se tem impregnado nela, seja pelo aspecto material, pela notoriedade do autor ou, ainda, pela técnica utilizada. A restauração, assim, será *condicionada* pela obra de arte, tendo em vista seu valor estético e histórico fortemente presente, além do aspecto físico (BRANDI, 1977, p. 4-6).

A imagem de uma obra de arte não depende, exclusivamente, do *corpus*, da substância material que a compõe. Ao contrário, uma mesma substância pode apresentar-se ora como obra de arte ora como simples matéria prima, dependendo de sua trajetória histórica. Uma pedra de mármore, não trabalhada, tem valor distinto do de uma escultura, porque a esta se agregam valores culturais e históricos que a tornam mais que simples matéria. Tem-se, assim, que a matéria atua mais como um *veículo de transmissão* da imagem do que como um condicionante desta.

Portanto, os esforços de pesquisa relacionados à conservação devem se concentrar no *corpus* que contém a imagem, a fim de que esta não se perca no tempo. Para tanto, Cesare Brandi fixa dois *axiomas*, duas diretivas a serem observadas no ato de restauração (BRANDI, 1977, p. 7-8):

- 1) Deve-se restaurar apenas a matéria da obra de arte, o veículo que contém a imagem; e

2) O restauro deve tomar como alvo o restabelecimento de uma unidade potencial da obra, desde que isto seja possível sem que se cometa um falso artístico ou histórico e sem cancelar os sinais da passagem do tempo.

Entende-se por *falso artístico ou histórico* a representação que pretende apresentar como autêntica mera reconstituição de obra que se desgastou ao longo do tempo. Seria possível, por exemplo, reconstituir uma estátua que teve partes de si deterioradas com o tempo. Contudo, isso romperia a linha de continuidade histórica daquele monumento, fazendo com que a réplica fosse equiparada ao original.

A reconstituição de uma obra, ainda que se utilizem os mesmos materiais, não configura restauração, na medida em que conforma um falso estético e histórico. O lugar, assim como a matéria, contribui para a manifestação da imagem. Portanto, a remoção de uma obra de arte do lugar de origem apenas deverá acontecer quando indispensável à sua conservação (BRANDI, 1977, p. 11-12).

A mais grave heresia da restauração é o *restauro de repriminação*, aquele que abole o laço de tempo entre o período em que a obra foi concluída e o presente. Para que seja uma operação legítima, a restauração não deve reverter a degradação natural das obras, retirando-lhe os traços decorrentes da passagem do tempo, nem abolir sua história. A ação de restauro deverá se dar de modo pontual, como *evento histórico*, por ser uma ação humana e se inserir no processo de transmissão da obra de arte no futuro (BRANDI, 1977, p. 26).

Cada caso de restauro será um caso a parte, seja pelo conceito da obra de arte como *unicum*, seja por sua singularidade irrepitível no contexto histórico. A obra de arte é, em primeiro lugar, resultante do fazer humano. Por isso, não deve depender do gosto ou da moda para ser reconhecida. *A consideração histórica se coloca acima da estética*. Assim, do ponto de vista artístico, a ruína se integra a um determinado complexo monumental ou paisagístico, determinando o caráter de uma zona (BRANDI, 1977, p. 30; 39-41).

No caso das ruínas, ainda que mantenham seu caráter histórico, os vestígios estéticos, por serem resultado de uma destruição, excluem a possibilidade de intervenção direta. Desta forma, faz-se necessária uma vigília conservativa e a consolidação da matéria. É recorrente a ilusão de reerguer a ruína e transformá-la em forma. Ainda que se tenha documentado o estado original da obra, a reconstrução, a repriminação ou a cópia, não podem ser tratadas

como um tema de restauro, mas como mera reprodução fria dos procedimentos de formulação da obra de arte (BRANDI, 1977, p. 31).

Ao restabelecer a unidade potencial de uma obra, não se deve fazê-lo ao ponto de destruir sua autenticidade, sobrepondo a ela uma realidade histórica “inautêntica”. A legitimidade da conservação da ruína reside no juízo histórico que será dado ao objeto da intervenção, como testemunho mutilado, mas ainda reconhecível, de uma obra ou evento humano (BRANDI, 1977, p. 32).

Historicamente, é legítima a conservação dos acréscimos, enquanto a remoção, quando justificada, deve ser feita de modo a deixar traços de si mesma sobre a obra (BRANDI, 1977, p. 35).

A reconstituição é diferente do acréscimo. Neste, pode-se completar ou desenvolver, sobretudo na arquitetura, funções diversas das iniciais. Aquela, por outro lado, tem como escopo remodelar a obra, intervindo de maneira análoga ao processo criativo originário, fundindo o velho no novo, de forma a não diferenciá-los. Portanto, quanto mais o acréscimo se aproximar da reconstituição, pior será. Já a reconstituição será tão melhor quanto se afastar do acréscimo e visar à constituição de uma unidade nova sob a antiga (BRANDI, 1977, p. 36-37).

Portanto, deve-se conservar a ruína do monumento no âmbito em que se insere. Reconduzir a obra a sua unidade originária é como substituí-la por um “ex-novo”. Em suma, é sempre um juízo de valor que determina a prevalência de uma ou outra instância na conservação, na remoção dos acréscimos ou na reconstituição (BRANDI, 1977, p. 42-46).

O restauro preventivo serve como tutela, remoção de perigos e garantia de condições favoráveis. Não consiste apenas em intervenções práticas sobre a matéria da obra, mas em qualquer procedimento que assegure, no futuro, a conservação desta como imagem e matéria (BRANDI, 1977, p. 54-55).

A falsificação se funda no juízo. O mesmo objeto pode ser considerado imitação ou falsificação, conforme a intenção com qual fora produzido ou colocado em circulação. Brandi diferencia três casos (BRANDI, 1977, p. 65-67):

- 1) *Cópia*: produção ou reprodução semelhante de um objeto segundo o estilo de um determinado período histórico ou personalidade artística, com o objetivo de documentação;
- 2) *Imitação*: se assemelha à cópia, exceto na intenção, que tem como objetivo gerar um engano acerca da época, material ou autor (falso histórico);
- 3) *Falsificação*: difusão do objeto no comércio, ainda que não tenha a intenção de trazer um engano em relação aos materiais, à época ou ao autor da obra (falso artístico).

Vários assuntos pertinentes à restauração são tratados na Carta de Restauro de 1972, com o objetivo de suprir a carência de normas jurídicas sobre o tema, estabelecendo as posturas ideais a serem seguidas (BRANDI, 1977, p. 132; 154).

2. A idéia de restauração em John Ruskin e Eugène Viollet-Le-Duc

Há duas grandes correntes doutrinárias sobre a restauração do patrimônio histórico (CHOAY, 2003, p. 153):

- 1) Anti-intervencionista (na Inglaterra); e
- 2) Intervencionista (típica dos países europeus).

A primeira corrente é simbolizada, principalmente, por Ruskin e Morris e a segunda por Viollet-Le-Duc. Aquela defende um anti-intervencionismo radical, onde “não se tinha o direito de tocar nos monumentos antigos, que pertenciam, em parte, àqueles que os edificaram e, também, às gerações futuras”. Para os anti-intervencionistas, a “restauração é impossível e absurda”, pois equivaleria a “ressuscitar um morto”, além de romper com a autenticidade da obra. Todavia, esses doutrinadores não excluem a possibilidade da manutenção, desde que imperceptível (CHOAY, 2003, p. 154-156; RUSKIN, 1901, p. 353).

Por outro lado, os intervencionistas consideram que restaurar um edifício significa “restituí-lo a um estado completo, que pode nunca ter existido”. Sendo assim, se um edifício não continha todos os elementos necessários a compor um estilo, estes deveriam ser acrescentados no processo de restauração (CHOAY, 2003, p. 156-157).

Em relação à corrente anti-intervencionista, Ruskin sustentava que a arquitetura era essencial à lembrança, sendo o meio mantenedor das ligações com o passado e a identidade coletiva. Nos edifícios antigos, por exemplo, pode-se perceber o valor incorporado pelo trabalho das gerações pretéritas, desde as moradias humildes às mais luxuosas (CHOAY, 2003, p. 139-141).

O citado autor era contrário à industrialização e valorizava o trabalho manual realizado nos edifícios antigos, assim como as marcas decorrentes da passagem do tempo, por entender que ambos conferiam um caráter sagrado às edificações. Para Ruskin, o homem produzia, ao mesmo tempo, um objeto útil e uma obra de arte. Neste contexto, discorre sobre o dualismo entre a beleza e a utilidade sugerindo uma sutil distinção entre a arquitetura e a construção (BENEVOLO, 1976, p. 198; 200; CHOAY, 2003, p. 154).

Em sua obra *Pedras de Veneza*, critica as intervenções que lesam a estrutura da malha urbana das cidades antigas. Sugere ainda que, no caso específico de Veneza, a arquitetura doméstica como um todo desempenha o papel de monumento histórico. A mais, renunciou a inclusão dos *conjuntos urbanos* na herança a ser preservada, além de ampliar a proteção dos monumentos em escala internacional (CHOAY, 2003, p.180-182).

Já no *The Seven Lamps of Architecture*, o mesmo autor destaca o potencial de memória que o monumento histórico desempenha, em função do valor histórico de que se reveste, sem tratar das antiguidades. Desta forma, considera um “sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial, propondo continuar a habitá-las, como no passado”, como garantia da identidade individual e coletiva. Em suma: pretende-se viver as cidades históricas no presente (CHOAY, 2003, p. 182).

Já em relação aos ornamentos industriais, tanto Ruskin como Viollet-Le-Duc os consideravam efeitos “monstrificadores”, que além de comprometer a finalidade da construção, adulteravam sua verdadeira beleza. Ruskin acrescenta, ainda, que o local apropriado para os ornamentos artesanais são os protegidos da agitação urbana, de forma a possibilitar sua observação, excluídos os ambientes comerciais e de trabalho, nos quais os

ornamentos conduziriam à dispersão do olhar. Destacou, também, a aplicação criteriosa desta ornamentação no interior dos lares. Sustentou, também, que a automação industrial poderia substituir o trabalho humano em tarefas desgastantes, além de condenar as ornamentações que se passavam por determinados materiais ou técnicas de construção, com intenção mentirosa (PAIM, 2000, p. 29-30; 34-35).

A título de curiosidade, cite-se que em 1846, a Academia Francesa criou um manifesto condenando a imitação dos estilos medievais. Não obstante, Viollet-le-Duc a refuta por acreditar que plagiava a linguagem clássica, além de reforçar a arte gótica como nacional. Em 1855, Ruskin também intervêm dizendo “não ter dúvidas de que o gótico setentrional do século XIII se adequa às construções modernas dos países nórdicos” (RUSKIN, 1855 *apud* BENEVOLO, 1976, p. 86).

3. A idéia de restauração em Camillo Boito

Camillo Boito partiu das idéias de Ruskin e Viollet-le-Duc, conciliando-as no *restauro filológico*. Entendia que a restauração só deveria ser praticada *in extremis*, quando todos os outros meios de salvaguarda (manutenção, consolidação, intervenções imperceptíveis) tivessem fracassado. Ademais, formulou um conjunto de diretrizes para a conservação e a restauração dos monumentos históricos. Suas idéias auxiliaram na separação precisa entre os conceitos de restauração e conservação.

Enunciou sete princípios fundamentais para a intervenção em monumentos históricos:

[...] ênfase no valor documental dos monumentos, que deveriam ser preferencialmente consolidados a reparados e reparados a restaurados; evitar acréscimos e renovações, que, se fossem necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas não poderiam destoar do conjunto; os complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguissem a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; as obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos ou, mesmo, pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo a remoção de elementos somente admitida se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, apontando-se a utilidade da fotografia para documentar a fase antes, durante e depois da intervenção, devendo o material ser acompanhado de descrições e justificativas e

encaminhadas ao Ministério da Educação; colocar lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas (BOITO, 2003, p. 21).

Por outro lado, procurou *separar os conceitos de conservação e restauração*, considerando a primeira como a única coisa a se fazer, uma obrigação indispensável à sobrevivência do bem. Já para segunda, reservou um princípio distinto indispensável, algumas vezes contrário à conservação. No mister da arquitetura, estava relacionada às ações de Viollet-le-Duc (BOITO, 2003, p. 22-23).

Em relação à escultura, alertou para os perigos dos “complementos” que conduziriam a enormes enganos e alterações no equilíbrio da composição. Considerava estas intervenções como *perigosas*, por induzir ao erro, além de não valorizar as ações anteriores, recomendando a retirada destes acréscimos. Julgava importantes as técnicas de proteção as esculturas expostas à intempéries, de forma que pudessem sair dos museus e voltar ao seu local de origem². Em relação à *escultura*, julgava inconcebíveis as restaurações e acrescentava que deveriam ser retiradas, sem misericórdia, todas aquelas feitas anteriormente (BOITO, 2003, p. 44).

No que se refere à *pintura*, julgava a restauração necessária para reavivar a obra, mas ressaltava o princípio da mínima intervenção e da “distinguibilidade”. Todavia, ressaltava que o ponto chave das restaurações da pintura era parar a tempo e contentar-se com o menos possível (BOITO, 2003, p. 24-25; 53).

No que toca à *arquitetura*, discordava de Ruskin, quando este dizia que o edifício tinha que ser deixado à mercê do tempo e cair em ruínas, desconsiderando suas sugestões de conservações periódicas para garantia de sobrevivência da obra. Já em relação à Viollet-le-Duc, alertava sobre o perigo de se alcançar o estado completo, que pode nunca ter existido, assumindo o restaurador a posição do arquiteto original. Ressaltava, ainda, os riscos de falsificação deste tipo de intervenção (BOITO, 2003, p. 24-25).

Neste contexto, defendeu as *conservações periódicas* como meio de evitar o restauro, admitindo-o apenas quando indispensável à preservação da memória. Todavia, adiciona que

² Neste contexto, Boito retoma a máxima de Adolphe Didron, que afirmou: “No que tange aos monumentos antigos, é melhor consolidar do que reparar, reparar do que restaurar, restaurar do que refazer, refazer do que embelezar; em nenhum caso se deve acrescentar e, sobretudo, nada suprimir”. (DIDRON *apud* BOITO, 2003, p. 22).

os “complementos” e os acréscimos deveriam ser distintos do original, marcando o seu próprio tempo (BOITO, 2003, p. 24-25).

Por fim, concluiu:

1º É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco.

2º É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje (BOITO, 2003, p. 60-61).

4. A Carta de Atenas de 1931

As conclusões reunidas na Carta de Atenas de 1931 sintetizam, de um modo geral, os vários aspectos discorridos acima. Desta forma, julgou-se importante contemplá-la também como substrato teórico para a análise.

Cabe aqui, ressaltar alguns de seus pontos importantes. Primeiro, apesar das particularidades de cada caso, predomina a tendência geral em abandonar as reconstituições integrais. Segundo, a utilização do edifício respeitando o seu caráter histórico e artístico é essencial para a manutenção de sua vida (CURY, 2004, p. 13).

Aconselha-se, também, um tratamento especial para o entorno e os conjuntos, preservando suas perspectivas pitorescas. Desta forma, os materiais utilizados na consolidação do edifício antigo devem ser atuais, de modo a não alterar o caráter do mesmo (CURY, 2004, p. 14-15).

Em relação às ruínas, espera-se uma conservação escrupulosa, onde a recolocação dos elementos originais por anastilose, quando possível, devem distinguíveis dos novos trabalhos necessários. E por fim, recomenda-se manter a obra no seu local de origem, e na inexistência do exemplar original, executar seu molde (CURY, 2004, p. 15-16).

5. A restauração do Paço Imperial

O Paço Imperial localiza-se no centro da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no conjunto da Praça XV de Novembro (antigo Largo do Carmo ou do Paço),

juntamente com o antigo Convento do Carmo, a Igreja Nossa Senhora do Carmo (antiga Catedral), a Igreja Nossa Senhora do Monte do Carmo, o Arco Telles e o Chafariz do Mestre Valentim. Esta área adquire suma importância especialmente após ter assumido o papel de porto exportador do ouro, configurando também como estratégica, em razão da fundação da colônia do sacramento (ALCÂNTRA, 1984, p. 114).

Ao longo de sua vida, este conjunto urbano e arquitetônico sofreu inúmeras modificações, tendo a última, do início deste século, o transformado em edifício neocolonial. Relembrando que este é um conjunto tombado, se fez necessária uma restauração, que ocorreu sob a guarda da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde se buscou recuperar a imagem mais significativa. Neste contexto, foi contemplada aquela referente ao estilo barroco, da época de Dom João (REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1984, p. 113).

Em relação à evolução urbana, pode-se destacar as mudanças nas atividades comerciais em resposta a demanda por espaços mais amplos. Desta forma, observa-se a substituição das antigas estruturas por estruturas de ferro visando maior contato com o público. No entanto, grande parte das construções conserva as alvenarias de pedra da construção original para então, a partir destas, alterar suas proporções, adaptar às atuais exigências da legislação, dos novos gostos e das diferentes funções (ALCÂNTRA, 1984, p. 119-120).

Assim como a grande parte das construções de sua época, a Praça XV de Novembro não poderia, também, deixar de sofrer alterações ao longo de sua existência. Desta forma, foram inúmeras transformações, desde abertura de novos acessos, aterros, desmontes, demolições até grandes obras públicas como a construção de um grande sistema de vias. Ademais, cabe ressaltar que a construção da Avenida Perimetral, a ampliação do terminal de barcas e a edificação de prédios com elevado gabarito no entorno, cria uma barreira entre o tecido urbanizado e o mar (PINHEIRO, 1984, p. 127-128).

Todavia, somente após uma série de incêndios, no ano de 1979, que a prefeitura do Rio de Janeiro estabeleceu um decreto emergencial para proteção e preservação desta área, tendo posteriormente ampliando seus limites. Neste caso, surge o Projeto de Alinhamento do Plano do Corredor Cultural que contemplou a preservação dos bens tombados e dos conjuntos de valor histórico. Ademais, tinha por escopo a minimização dos impactos causados pelas obras executadas, a preservação da visibilidade do mar, definir a estação das barcas como área

permanente e fixar a área do prédio da Sudepe como *non-aedificandi* permitindo a visão mais livre do cais e do mar. Não obstante, propunha-se, ainda, a reciclagem da área, tanto no aspecto arquitetônico quanto no urbanístico, visando deixar a área mais atraente aos usuários e também para os investidores. Desta forma, sugeriu-se que a Praça XV de Novembro fosse incorporada a estação das barcas favorecendo o livre acesso. Contudo, em relação ao tráfego de automóveis, buscou-se remanejar o movimento de forma a não conformar uma barreira visual (PINHEIRO, 1984, p. 128-129).

O Paço que foi o Armazém do Rei e a Casa da Moeda, posteriormente transformou-se em morada dos Governadores da Capitania e dos vice-reis, na sede do reino, no centro administrativo do império e por fim, na república, funcionou como Departamento dos Correios e Telégrafos. Na época dos vice-reis era uma casa senhoril tipicamente portuguesa, já na época de Dom João VI tornou-se um palácio barroco, no império, sofreu influências neoclássicas e na república tomou a forma neocolonial. Porém, com o crescimento do serviço dos Correios e a impossibilidade de expansão do edifício, este teve a sua forma interna bastante alterada. No entanto, como se teve uma grande desfiguração da obra buscou-se recuperar um valor significativo de algo que o Paço já tinha sido. Contudo, a escassez de material histórico e iconográfico conduziu para as investigações no canteiro de obras (CAMPELLO, 1984, p. 139).

Neste contexto, por meio de pesquisas históricas chegou-se ao mais antigo documento sobre o edifício, datada de 1714, onde se pode ler Armazéns Del Rey e Casa da Moeda. Posteriormente, acredita que a estrutura murária foi aproveitada para a sede do governo. Acredita-se ainda, que a mudança mais significativa teria sido no exterior. Em 1763, com a transferência da sede do governo brasileiro para o Rio, o prédio foi ampliado e ganhou um novo pavimento. Todavia, a aquarela de Richard Bate, de 1808, nos faz conhecer a fachada voltada para o mar, mas ainda sem o terceiro pavimento. Porém, com a chegada de Dom João, o corpo central do edifício, voltado para o mar, recebeu mais um andar com uma sacada corrida e o segundo pavimento teve o seu pé direito aumentado.

A coroação de Dom Pedro I motivou reformas internas no palácio e durante o segundo império as fachadas principais, a do mar e a do largo, receberam platibandas. Todavia, nas fotos de Marc Ferrez, de 1880, posteriores a proclamação da república, as platibandas são completadas com inspiração neoclássica e posteriormente, em 1980, tem-se a fachada

neocolonial precedente as obras de restauração. Porém, em 1929, o Paço sofre uma reforma radical, na qual se acrescenta um terceiro pavimento nos trechos em que ainda não havia e criam-se acréscimos para harmonizar a fachada (CAMPELLO, 1984, p. 140).

Sendo assim, a primeira medida foi indiscutivelmente, a demolição dos acréscimos introduzidos pela reforma neocolonial de 1929, para então, iniciar as prospecções arquitetônicas e arqueológicas. Desta forma, o projeto de restauração contemplou além da restauração em si, uma readaptação a um novo uso por julgar-se necessária a reintegração do edifício. A restauração constituiu-se na restituição da imagem do edifício perdida pelas intervenções e acréscimos (CAMPELLO, 1984, p. 142-143).

Ainda em relação a esta primeira ação, demoliram-se as inúmeras paredes internas de tijolo, retirou-se completamente o quarto pavimento e parte do terceiro acrescido, removeram-se os revestimentos de massa e pintura de 1929, para se chegar à conformação original. Além disso, optou-se pela manutenção dos acréscimos do segundo pavimento e pela não reconstituição dos elementos desaparecidos, ainda que existisse documento indicativo, para valorizar as estruturas originais. Porém, em alguns casos, como a camarinha que ocultava a escada de ligação do segundo pavimento com o torreão central, teve se abrir mão desta conduta, refeita em função da reconstituição do acesso. Por fim, retirou-se o frontão posição da fachada principal e restaurou-se a cobertura (LYRA, 1984, p. 153-154; REIS, 1984, p. 155-156).

Complementarmente a esses feitos, as estruturas foram reforçadas com armadura de ferro e injeção de nata de cimento nos arcos sem alterar a feição original. Além disso, decidiu-se por fechar o vão da escada e eliminar o seu acréscimo para reequilibrar as partes. A demolição da construção do quarto pavimento e remoção de tabiques e instalações sanitárias dispersas, como já dito anteriormente, foi a primeira providência a ser tomada, antes mesmo do levantamento e dos estudos do projeto.

A medida seguinte foi a remoção das varandas que tornejavam as quatro fachadas que impedia a leitura das linhas básicas do edifício. Ademais, as sobrevergas não foram reconstituídas e as marcas deixadas pelas intervenções associadas a ausência de alguns elementos e a incompletude de outros, serviram como indício das intervenções removidas. Os achados arqueológicos: vestígios do poço central, restos dos fornos e da chaminé, e as evidências trazidas pelas pesquisas dos arqueólogos acabaram por refletir na restauração.

Acredita-se que os arcos faziam parte do arcabouço primitivo dos antigos armazéns do rei (CAMPELLO, 1984, p. 145; 147-150).

Quanto à reutilização do edifício, projetou-se uma nova instalação para os sanitários, as escadas e o local para equipamento técnico, dentro de uma linguagem atual, claramente definida como uma intervenção hodierna. Porém, no edifício do Paço propriamente dito, planejaram-se salas, auditório, biblioteca entre outros.

Em suma, entende-se que os critérios utilizados não são rígidos, podendo chegar a ser contraditórios em alguns casos. Desta forma, deve prevalecer a busca por um resultado que englobe o testemunho histórico e valorize o momento arquitetônico de maior expressão, além de adequar o novo uso de modo a garantir sua reutilização (CAMPELLO, 1984, p. 148; LYRA, 1984, p. 153-154).

6. Análise da restauração do Paço Imperial à luz das teorias

Nas ações e decisões desenvolvidas na restauração do Paço, observam-se inúmeras ligações com os princípios teóricos clássicos, que, posteriormente, tentar-se-á discursar em texto seguinte. Para restringir a análise, selecionaram-se algumas obras que o autor julgou como importantes, que já foram anteriormente mencionadas.

Primeiramente, o condicionamento da restauração em relação ao edifício, respeitando o seu aspecto histórico, entende-se como um princípio de Cesare Brandi. Da mesma forma, pode-se entender a tentativa de restabelecimento da unidade potencial da obra, sem cometer um falso artístico ou histórico, salvaguardando os sinais da passagem do tempo. Assim, quando se buscou valorizar a imagem mais significativa da obra, acredita-se ter prevalecido tal regra. Neste contexto, contemplou-se como mais significativa, a imagem referente ao estilo barroco.

Todavia, consideraram-se ainda, as particularidades do objeto, fazendo acordo com as teorias de Camillo Boito e a Carta de Atenas de 1931, nas quais cada caso de restauro se torna um fato a parte. Acrescenta-se ainda, a consideração histórica preponderante em relação à estética.

A restauração do Paço não foi estilística, como propunha Viollet-Le-Duc. Não obstante, buscou-se por meio de prospecções e pesquisas históricas, explicitar o que estava por debaixo das varias intervenções ocorridas. Assim, não se cria nada além daquilo que já se tinha.

Acatando-se as idéias sintetizadas na Carta de Atenas, o processo de restauro prevê um tratamento especial para o entorno do Paço, buscando preservar as perspectivas pitorescas existentes. Sendo assim, propõe-se a minimização dos impactos causados pelas obras executadas, a preservação da visibilidade do mar, o favorecimento do acesso aos pedestres e remanejamento do tráfego de automóveis.

Apreciou-se ainda, a reciclagem da área como meio de manutenção da mesma. Para tanto, utilizou-se com discrição de materiais atuais, somente para consolidar a obra existente. Já para os novos anexos, além dos novos materiais fez-se uso de uma linguagem contemporânea. Desta forma, observa-se uma concordância com Ruskin, ao se propor um novo uso como forma de sustento da vida do edifício, presente também na Carta de Atenas.

No que tange ao emprego de novos materiais para consolidação do edifício, pode-se fazer uma ponte com as noções presentes na Carta de Atenas, nas concepções de Camillo Boito, Viollet-Le-Duc e também Brandi. Todavia, Boito faz a ressalva de uma abordagem hodierna. Desta forma, explicita-se como exemplo, o reforço das estruturas com armadura de ferro e dos arcos com injeção de nata de cimento sem alterar a feição original. Quanto a reutilização do edifício, propôs-se salas, auditório, biblioteca além de uma nova instalação para os sanitários e para as escadas com uma linguagem atual.

Em relação aos acréscimos, Brandi entendia que somente com uma justificativa deveria removê-los, mesmo assim conservando os rastros da história do edifício. Já Boito, ao contrário, aprovava a remoção de elementos quando tivessem qualidade artística inferior à do edifício. Desta forma, desconsideraram os acréscimos destoantes, mantiveram-se as sobrevergas no seu estado apresentado, deixando os rastros das intervenções, e também os elementos incompletos ou faltantes.

No entanto, em razão da descaracterização formal das sucessivas reformas, optou-se, neste caso, como medida emergencial, a demolição dos acréscimos introduzidos incluindo paredes internas de tijolo, o quarto pavimento inteiro e parte do terceiro visando recuperar a proporção original. Sendo assim, mantiveram-se somente os acréscimos do segundo pavimento e os elementos desaparecidos não foram reconstituídos. Porém, salvo em alguns

casos, como o da camarinha que foi refeita em função da reconstituição do acesso. Por fim, retirou-se o frontão posição da fachada principal e restaurou-se a cobertura. A medida seguinte foi a remoção das varandas.

Desta forma, escolheu-se pôr abaixo os acréscimos que não condiziam com aquela estrutura primitiva que se entendia como a principal ou mais significativa. Desta forma, após estas medidas emergenciais, iniciaram-se as prospecções arquitetônicas e arqueológicas que eram também apreciadas por Viollet-le-Duc e Camillo Boito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As teorias clássicas da restauração, mesmo tendo sido escritas em contextos diversos do atual, ainda servem como substrato reflexivo para as medidas pragmáticas. Desta forma, é fundamental conhecê-las bem para então estabelecer relação com a sua aplicação ou confronto. Não obstante, a teoria e a práxis da restauração constituem *idéias complementares* que conduzem a uma ação completa e fundamentada.

Contudo, antes de analisá-las, deve-se ter em mente o período em que elas foram elaboradas. Assim, se as transferimos para o contexto atual sem uma precedente reflexão, muitas vezes não encontramos um sentido lógico. Portanto, devemos ir além das palavras e buscar a essência da idéia que se proponha. No entanto, deste modo nos aproximaremos de uma solução categórica para atuar neste vasto e complexo campo.

Todavia, muitas vezes a teoria não é suficiente para solucionar os problemas práticos, sendo nesse caso analisado os elementos particulares que a obra fornece. Mas, ainda sim, não se deve perdê-las de vista. Ainda que se proponha algo oposto, deve-se remeter a um diálogo contextualizado.

Entretanto, este é um tema bastante delicado, onde não se tem uma solução mais certa do que outra, mas sim uma mais prudente. Desta forma, tem-se margem para uma grande polêmica, que tem ganhado cada vez mais força. Todavia, ainda precisa ser discutida e incorporada de forma mais significativa, especialmente no Brasil, onde ainda não se tem uma cultura de reverência em relação a preservação. Por fim, reflitamos mais antes de tocar nos nossos vetustos edifícios...

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Dora. Praça XV e Imediações: estudo de uma área histórica no Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 114-122, 1984.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos B. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BOITO, Camillo. *Os restauradores*; trad. Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1977.

BRANDI, Cesare. "Theory of Restoration I", *in: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.p. 230-235.

CALMON, Pedro. Paço Imperial: história e ressurreição de um palácio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 135-138, 1984.

CAMPELLO, Glauco. A Restauração do Paço: revendo 240 de transformações. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 139-151, 1984.

CARBONARA, Giovanni. "The Integration of the Image: Problems in the Restoration of Monuments", *in: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.p. 236-243.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2003.

CURY, ISABELLE; INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). *Cartas patrimoniais*. Brasília: IPHAN, 2004. 3.ed., rev. e aum. p. 13.

FRANCE-LANORD, Albert. "Knowing How to 'Question' the Object before Restoring it", *in: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.p. 244-247.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A History of Architectural Conservation*. D.Phil Thesis. West Yorkshire: The British Library.1986.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Restauração – Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LYRA, Cyro Corrêa. O Novo Paço: uma obra para debates. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 152-154, 1984.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

PHILIPPOT, Paul. “Restoration from the Perspective of the Humanities”, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996.p. 216-229.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. A permanência do espaço: intervenções urbanísticas na Praça XV. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 127-134, 1984.

PRICE, Nicholas Stanley. *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. (Readings in conservation).

REIS, José de Souza. Estudos Preliminares para a restauração do Paço. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, n.º 20, p. 155-157, 1984.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A restauração do Paço Imperial e o futuro da Praça XV no Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória SPHAN, 1984. nº 20.

RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. London: 1901.

_____. *The Stones of Venice*. London: 1981. v.3

VIOLLET –LE-DUC *et alli*. “V – Restoration and Anti-Restitution, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage*. Los Angeles: GCI, 1996. p: 47-55.

Recebido em 22.03.2009. Aprovado em 10.09.2009.