

Luís Henrique Haas
Luccas

P

ATRIMÔNIO E INTERVENÇÃO EM
PREEXISTÊNCIAS NO
RENASCIMENTO ITALIANO: TRÊS
CASOS EXEMPLARES

134

pós-

RESUMO

O estudo oferece uma contribuição ao tema da intervenção em edificações existentes. Examina a prática no renascimento italiano, quando se configura a noção de patrimônio, como efeito da reverência dos humanistas pela antiguidade clássica; ali surgiam os monumentos “não intencionais”, segundo a classificação de Riegl. A reflexão se desenvolve através da análise de três casos exemplares, amparada em uma revisão bibliográfica concisa. A primeira examina a pequena intervenção de Michelangelo na base do Palazzo Medici, realizada em 1517, quando ele insere as chamadas janelas *inginocchiati* – ou ajoelhadas. O segundo caso examina a construção do Palazzo Savelli-Orsini sobre as ruínas do Teatro di Marcello, realizada por Peruzzi nos anos 1520, assim como outras camadas de intervenção: uma do período Mussolini, onde ocorreu o *diradamento edilizio*; outra de linhagem moderna, entre 1962 e 1964, com o autor Quaroni atuando de modo similar a Scarpa. E o terceiro caso trata da conversão da Terma de Diocleciano em Basílica de Santa Maria degli Angeli, concebida por Michelangelo em 1561: sem dúvida, a atualidade da economia de meios utilizados ali seria uma de suas últimas e maiores lições.

PALAVRAS-CHAVE

Intervenção em preexistências. Renascimento italiano. Janelas *inginocchiati*. Teatro di Marcello. Terma de Diocleciano.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i46p134-149](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v25i46p134-149)

Pós, Rev. Programa Pós-Grad. Arquit. Urban. FAUUSP. São Paulo, v. 25, n. 46, p. 134-149, maio-ago 2018

HERITAGE AND INTERVENTION IN EXISTING BUILDINGS OF ITALIAN RENAISSANCE: THREE EXEMPLARY CASES

ABSTRACT

This research contributes on the theme of intervention in existing buildings. It examines this practice in the Italian Renaissance, when the notion of patrimony was configured, as an effect of the humanist's reverence for classical antiquity; the "unintentional" monuments, according to the classification of Riegl. The reflection is developed through the analysis of three exemplary cases, supported by a concise bibliographical review. The first examines the small intervention of Michelangelo at the base of the Palazzo Medici, held in 1517, when he inserts the so-called *inginocchiati* windows - or kneeling. The second examines the construction of the Palazzo Savelli-Orsini on the ruins of Teatro di Marcello by Peruzzi in the 1520s, as well as other layers of intervention: one from the Mussolini period, where the *diradamento edilizio* took place; another of modern lineage, between 1962 and 1964, with the author Quaroni acting similarly to Scarpa. And the third deals with the conversion of Diocletian's Thermal in Basilica of Santa Maria degli Angeli, conceived by Michelangelo in 1561: undoubtedly, the actuality of the economy of means used would be one of his last and greatest lessons.

KEYWORDS

Intervention in existing buildings. Italian Renaissance. *Inginocchiati* windows. Teatro di Marcello. Diocletian's Thermal.

APRESENTAÇÃO

Prática crescente no país, a intervenção em edificações existentes vem apresentando uma grande parcela de resultados contestáveis, refletindo a qualidade da arquitetura exercida como um todo e a carência de formação profissional específica para o enfrentamento de casos. É presumível que esta deficiência tenha origem na graduação, em que as disciplinas de projeto arquitetônico adotam exercícios sobre tábula rasa de modo predominante, ignorando os apelos do próprio contexto com frequência; e a modalidade de projeto, por sua vez, é praticamente ignorada. O problema ocorre destacadamente em patrimônios apenas materiais, sem salvaguarda legal. Mas também atinge em menor medida bens e conjuntos protegidos que admitem intervenções adaptadoras mais profundas, especialmente aqueles cuja preservação se justifica menos pelo mérito histórico-artístico que pelo valor identitário. É oportuno lembrar que a categoria dos “bens culturais” associados à memória de grupos sociais teve origem no alargamento do conceito de patrimônio ocorrido a partir dos anos 1960, consolidado na Carta de Veneza (1964). Há, todavia, na história recente do país, casos exemplares de intervenção em edificações que merecem destaque, como o Sesc Pompeia (1977-1982), de Lina Bo Bardi, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998), de Paulo Mendes da Rocha; assim como exemplos bem-sucedidos em edifícios com programas comuns utilizando recursos arquitetônicos convencionais.

¹ Riegl definiu assim os bens transformados em monumentos cujo “significado e importância não provém da sua destinação original, mas daquilo que nós sujeitos modernos atribuímos a eles. Nos dois casos, de monumentos volúveis e não volúveis, trata-se de valores de memória e por isso falamos em monumentos. [...] No primeiro caso, o valor de memória nos é outorgado pelo autor; no segundo, ele é atribuído por nós” (RIEGL, 2014, p. 36).

O estudo tem como objetivo específico examinar criticamente a prática no Renascimento italiano, utilizando para isso a análise de um conjunto de casos exemplares amparada por uma revisão historiográfica concisa. Naquele momento surgia a noção de patrimônio, como efeito da reverência dos humanistas pelos remanescentes da Antiguidade Clássica, que passavam a ser tratados como monumentos “não intencionais” – ou “não volúveis” na tradução recente –, segundo a classificação proposta por Alôis Riegl¹. O objetivo geral do estudo, por sua vez, é a busca de uma reconfiguração do problema da intervenção em preexistências a partir da análise daquele período pelos motivos acima expostos, buscando produzir bases críticas que ofereçam uma necessária contribuição a essa práxis nos dias atuais.

A RENASCENÇA COMO ORIGEM DA PRESERVAÇÃO

É de se imaginar que a prática de intervir em edificações existentes tenha iniciado de modo imediato ao construir. Entretanto, o reconhecimento de casos significativos dessa atividade no ocidente data do Renascimento, quando a arquitetura passou a ser mais e melhor documentada através de textos, de desenhos e gravuras e, principalmente, do projeto que surgia nos moldes modernos. A representação gráfica e os modelos tridimensionais começaram a registrar com mais precisão a forma concebida, permitindo a interpretação pelos demais e a consequente autonomia da execução; e isso também passou a configurar dados historiográficos de forma concomitante.

O Renascimento foi um período intelectualmente privilegiado na arquitetura, à luz das demais áreas, apresentando, além da criação de construções e espaços urbanos notáveis, numerosos casos exemplares de intervenções em estruturas

existentes na escala da edificação e da cidade. O *Trecento* é considerado um período preparatório para a Renascença; o interesse de Petrarca pelos textos latinos de personagens da Antiguidade, como Virgílio e Cícero, teve a adesão gradual de outros intelectuais, originando o humanismo. O final daquele século foi também o momento em que surgiram os primeiros colecionadores de arte antiga e manuscritos, o que ocasionou a “descoberta” de uma cópia remanescente do tratado de Vitrúvio, em 1414, repercutindo na adoção de cânones clássicos pela arquitetura italiana dos anos seguintes (CHOAY, 2006, p. 48-49). Afinal, grande parte dos arquitetos passaria a seguir a interpretação daquele texto.

No começo do século XV, Brunelleschi, Donatello, Ghiberti e Luca della Robbia fizeram viagens de Florença a Roma para estudar as antiguidades. A partir de 1420 ocorreriam importantes trocas entre artistas e humanistas: os primeiros educando o olhar dos intelectuais, que retribuíram com a necessária perspectiva histórico-cultural. Leone Battista Alberti faria sua primeira visita a Roma naquela década, orientado pelos três primeiros a estudar a arte romana. Alberti reuniu intelecto e sensibilidade artística, como demonstram seus tratados e obras de arquitetura; coube a ele realizar um levantamento da Cidade Eterna – o *Descriptio urbis Romæ* –, e tornar-se consultor de Nicolau V nos projetos urbanísticos para recuperação da cidade arruinada, no pontificado compreendido entre 1447 e 1455 (HEYDENREICH, 1998, p. 34-35).

Meta semelhante foi tema da carta de Rafael Sanzio (em provável coautoria com Baldassare Castiglione) a Leão X, em 1519, sete décadas mais tarde e muitos outros monumentos antigos transformados em cal e pedras para uso em obras novas (MIGLIACCIO, 2010). A carta parece ser o único documento remanescente do trabalho para o qual ele foi comissionado pelo papa Medici, eleito em 1513, aos 37 anos, tendo como credencial ser filho de Lorenzo de Medici, dito “o Magnífico”: o mecenas que transformou arte e cultura em trunfo político para Florença. Mas o projeto ambicioso da *Renovatio Romæ* foi interrompido com a morte prematura do chamado Príncipe dos Pintores, em 1520. O trabalho consistia na reconstituição gráfica (plantas, cortes e alçados) dos edifícios da Roma antiga através do levantamento das ruínas; e a complementação dos elementos suprimidos ocorreria através da interpretação do tratado de Vitrúvio, o que propiciaria a reconstrução virtual idealizada da cidade em perspectivas, a serem reproduzidas em gravuras. E isso supostamente permitiria a reconstrução física da Roma antiga.

Correspondências entre aqueles que conviveram no círculo de Rafael dão uma noção do projeto, como a carta de Marcantonio Michiel a Antonio Marsilio:

[...] para os pintores e para os arquitetos, ele descrevia em um livro [...] os edifícios antigos de Roma, mostrando-se tão claramente as proporções, as formas e seus ornamentos [...] e já havia acabado a primeira região. Mostrava não somente as plantas dos edifícios e a sua área (o sítio), o que com enorme trabalho a partir das ruínas seria levantado, mas também as fachadas com seus ornamentos deduzidos de Vitruvius e da razão da arquitetura e das histórias antigas, onde as ruínas não haviam sido conservadas (MIGLIACCIO, 2010, p. 20).

Rafael propunha aplicar na arquitetura o que ocorria na escultura naquele momento, o “restauro integrativo”, que foi condenado com veemência por Camillo Boito na conferência “Os Restauradores”, proferida em 1884 na

Exposição de Turim e posteriormente publicada. Entre os casos expostos na ocasião, vale destacar a escultura Hércules em Repouso, para a qual Paulo III teria designado Michelangelo a acrescentar-lhe as pernas desaparecidas. Segundo o relato, o artista realizou o estudo em gesso, se pôs a examiná-lo e o destruiu com o martelo, dizendo: “*nem mesmo um dedo eu saberia fazer para essa estátua*”. Somente dois séculos depois, com a descoberta das pernas originais, se entendeu porque eram malfeitas as acrescentadas por Guglielmo della Porta (KÜHL, 2014, p. 39). Essa inserção de “próteses” em pinturas e esculturas era um similar da anastilose sem o rigor necessário. Afinal, supor a forma de uma parte corpórea desaparecida é muito diferente de dar continuidade à forma geométrica do tronco de uma coluna ou outro elemento clássico. Quando Rafael propunha a reconstituição dos edifícios antigos através desse expediente, demonstrava excessiva crença na previsibilidade da arquitetura clássica. Vale lembrar que Viollet-le-Duc adotou uma postura similar em intervenções como Carcassone e Pierrefonds, no século XIX.

De certo modo, a preservação de monumentos romanos havia iniciado com a reutilização dos mesmos sob Gregório I (590-604 d.C.). A defesa consciente e admitida da preservação começou bem mais tarde, possivelmente no pontificado de Eugênio IV (1441-1447), mas não conseguiu frear a destruição no período. Pio II Piccolomini (1458-1464) publicou uma bula em 1462, proibindo a extração de material dos restos da Antiguidade. E Paulo II (1464-1471) foi além, restaurando obras como o arco de Sétimo Severo, o Coliseu, a Coluna de Trajano e o *Forum romanum*. Entretanto, os mesmos Papas seguiram subtraindo blocos de mármore e travertino dos remanescentes para suas obras. Construído no começo do século II, o Panteão de Roma é um exemplo excepcional de reuso, pois sobreviveu à destruição através deste expediente e suportou “vandalismos oficiais” através dos tempos. Foi transformado em basílica cristã, no século VII, tendo o bronze da cobertura retirado para a fundição de canhões e, supostamente, do baldaquino de São Pedro no *Cinquecento*. E, no segundo quartel do século seguinte, recebeu um par de sineiras atribuídas a Bernini, alcunhadas de “*orelhas de burro*”, que seriam removidas em 1883.

A conversão da igreja de San Francesco de Rímini, do século XIII, em Templo Malatestiano – espécie de mausoléu da família de Sigismondo Malatesta –, constituiu outro caso proeminente: no projeto realizado em torno de 1446, Alberti “*concebeu uma forma que manifestava a mais íntima aproximação com os monumentos da antiguidade atingida até então pela arquitetura renascentista*” (HEYDENREICH, 1998, p. 37). O autor inaugurava o uso mais literal do repertório da tradição clássica, a qual se tornaria referência importante para a arquitetura do período que iniciava. Novas fachadas foram construídas sobre as existentes, sendo notória a adoção do arco de Augusto existente na cidade, consagrado no ano 27 a.C., como referência da elevação frontal. Nas laterais, por sua vez, foram utilizadas arcadas possivelmente inspiradas nos aquedutos romanos, como sugere Heydenreich (1998, p. 37); ou uma transcrição dos muros-arcadas do Teatro di Marcello ou do Coliseu, despojados das ordens clássicas.

Há, contudo, casos menos conhecidos pelo público mais amplo, cuja análise pode contribuir para uma necessária reconfiguração do problema do projeto em

patrimônios de diferentes condições. Três deles foram selecionados para a apreciação que segue, pelas questões importantes que colocam em diferentes âmbitos do problema.

TRÊS CASOS EXEMPLARES NA RENASCENÇA ITALIANA

O trabalho busca oferecer uma contribuição ao tema através da análise de três casos de intervenções em preexistências ocorridas na Renascença. O primeiro deles examina a pequena intervenção efetuada por Michelangelo na base do Palazzo Medici, em Florença. O segundo analisa a incrustação do Palazzo Savelli (depois Orsini) sobre as ruínas do Teatro di Marcello, em Roma, obra de Baldassare Peruzzi; e inclui as intervenções posteriores realizadas no período de Mussolini e no começo dos anos 1960, esta realizada por Ludovico Quaroni. E o terceiro caso estuda a inserção da igreja de Santa Maria degli Angeli nas ruínas das Termas de Diocleciano, em Roma, também por Michelangelo, na qual ocorreu posteriormente uma intervenção tardo-barroca.

pós-
139

A inserção das janelas *inginocchiati* (ajoelhadas) no Palazzo Medici (Michelangelo, 1517)

Trata-se de uma pequena intervenção realizada por Michelangelo no Palazzo Medici, em 1517, no edifício projetado por Michelozzo em 1444, que se tornou o arquétipo do palácio renascentista florentino. O trabalho consistiu na

colocação de três janelas no térreo, onde foram fechados a chamada *loggia d'angolo* e o portão da extremidade oposta, que acessava salas destinadas à administração do Banco dos Medici (Figura 1). Com planta de proporção quadrada (menor que a sala atual) sem conexão com o palácio, a também chamada *loggia pubblica* possuía em cada fachada da esquina um vão em arco emoldurado pelas aduelas radiais marcantes. Solução incomum na arquitetura civil local, ela não repercutiu na produção posterior, tendo como precedente – aparentemente único – a Loggia del Bigallo, na Piazza del Duomo. Consta que era destinada a *contrattazione* (negócios), mas também ao encontro dos cidadãos, tendo sido até posto de uma guarda, no regresso dos Medici do exílio, em 1512: uma versão civil bem menor da Loggia dei Lanzi, também chamada Loggia della Signoria, vinculada ao Palazzo Vecchio. Há que se cogitar igualmente a função de palco de cerimônias públicas da família, a exemplo da Loggia Rucellai, quando não fosse ocasião para o ambiente semipúblico das arcadas do pátio. Lorenzo, o Duque de Urbino, que residia no palácio à época, decidiu o fechamento da *loggia* sob o argumento da perda de suas funções iniciais.



Figura 1: As janelas *inginocchiati* inseridas na base do Palazzo Medici.
Fonte: Foto do autor.

² Michelangelo já havia realizado no âmbito da arquitetura a *aedicula* da Capela São Cosme e Damião, no Castelo Sant'Angelo, em Roma (c. 1514); as propostas para revestimento do tambor do Duomo de Florença (1507 e 1516); e apresentava na época a proposta para a fachada de San Lorenzo.

³ Em seu Comentário da biografia de Michelangelo, Luiz Marques consulta fontes segundo as quais Vasari teria utilizado o termo cunhado por Cosimo Bartoli; e cita Ackerman questionando a primazia do modelo de janela dada por Vasari a Michelangelo, o qual teria sido desenvolvido simultaneamente por Antonio da Sangallo em Montepulciano (VASARI, 2012, p. 449).

Na ocasião da obra, o prédio ainda apresentava a dimensão original, com a fachada principal da Via Larga – hoje Cavour – abrangendo três vãos a partir da esquina, dos cinco posteriores. É menos conhecida do público mais amplo essa alteração do edifício, que encobriu a composição construída segundo o projeto de Michelozzo, com a base da esquina “*escavada*”. Como afirmou Giulio Argan, o modesto encargo não teria sido aceito pelo artista genioso, mesmo que fosse para seus grandes patronos, “*se ele não estivesse interessado no estudo quase que linguístico da janela como uma constante icônica ressemantizada*”; ao que se somava o fato da edificação ser de um arquiteto que ele respeitava, destacando a “*elegância deliberadamente arcaizante*” do palácio, com sua carapaça de grandes pedras rústicas com juntas lineares precisas. Argan foi ainda mais longe ao propor que os frontões que coroaram as janelas teriam sido utilizados por Michelangelo como forma de homenagear Michelozzo, buscando reparar a ofensa pela adulteração de sua concepção (ARGAN, 2012, p. 85).

Na análise efetuada com Bruno Contardi, Argan empenha-se em demonstrar o descompromisso do grande artista com o repertório clássico e, conseqüentemente, com as normativas de Vitruvius, desde esse seu enfrentamento quase inaugural do exercício da arquitetura². Denuncia a dissidência de Michelangelo à arquitetura-mimese dominante, defendendo que ele exerceu o fazer como extensão da práxis na escultura e na pintura, substituindo a sintaxe clássica por “*certas consonâncias, como rima, entre a arquitetura e a figura humana*”; ou seja, explorando a rima entre as volutas grandes, sob os peitoris marcantes, e as pequenas, sob os frontões que coroam as janelas, cuja “*relação era de assonância, não de proporções*” entre elas. As grades reticuladas, além de darem a segurança necessária, também constituíram outro elemento importante da composição, originando o que foi denominado com certo humor de *finestre inginocchiate* – ou janelas ajoelhadas – em alusão a um genuflexório (VASARI, 2011, p. 728)³. O escultor-arquiteto utilizou um modelo tridimensional em madeira para definir a solução, “*que Giovanni da Udine trabalhou em estuque e pintou*” (VASARI, 2011, p. 728).

Para Argan, o interesse de Michelangelo sobre a janela ou outras formas recorrentes não era tipológico, mas iconológico, destacando que “*isso não era um esquema sujeito a variações lógicas, mas um ícone que se transformou pelo ritmo*”: a janela foi desconstruída, mas preservou-se sua imagem icônica. E concluiu que “*o contraste entre Michelangelo e a Escola de Roma era, substancialmente, um contraste entre a tipologia e iconologia como dois diferentes processos de projeto*” (ARGAN, 2012, p. 85). Sua analogia entre a obra e um soneto ou madrigal é oportuna e precisa:

O interesse de Michelangelo por essa arquitetura ex tempore, composta metricamente e rimada como um soneto ou madrigal, com o costumeiro jogo de oposições, apresentou, além disso, uma análise linguística sutil e já virtualmente Maneirista.

Sem dúvida, o grande significado dessa pequena obra, além da própria solução compositiva utilizada, foi prenunciar o anticlassicismo Maneirista. Argan considera não ter sido casual que a primeira manifestação anticlássica tenha ocorrido em Florença, no palácio Medici concebido por um dos pioneiros Latinistas, estudioso de Vitruvius, estabelecendo um vínculo improvável entre “*Florentinismo e anticlassicismo*”. E conclui que “*este modelo de janela foi*

nada menos que um ensaio experimental no qual foram anunciados alguns dos que se tornariam os grandes temas do Michelangelo arquiteto”.

A simbiose entre Teatro di Marcello e Palazzo Savelli (Peruzzi, c. 1520; Quaroni, 1962)

A inserção do Palazzo Savelli – posteriormente Orsini – sobre as partes remanescentes do Teatro di Marcello, em Roma, constitui um caso diferenciado da prática de reutilização de ruínas da antiguidade. E isto decorre tanto da importância do bem patrimonial quanto do resultado insólito da intervenção e do envolvimento de arquitetos do naipe de Baldassare Peruzzi e Ludovico Quaroni.

Concluído no ano 13 a.C., quase um século antes do Coliseu, o Teatro di Marcello apresentou a forma que se tornou típica do programa no período em consonância com o padrão definido no livro V do tratado redigido por Vitruvius, cerca de duas décadas antes. A geratriz semicircular da plateia – a céu aberto – era idêntica à utilizada nos anfiteatros gregos; porém, essa modalidade romana apresentava a *cavea*, uma estrutura na qual era apoiada a arquibancada, formada por 42 muros radiais com planta baixa em cunha, produzindo 21 vãos com arcos na fachada. A plateia estava dividida, no sentido ascendente, nas categorias de senadores, cavaleiros, povo, plebe e *matroneo* – destinada às mães e filhos. As diferentes camadas de público correspondiam às três ordens clássicas dispostas sobre as fachadas externa e interna (aparente nas laterais do palco revestido em mármore, em continuidade), apresentando suas diferentes alturas e proporções, com a base dórica mais atarracada, o setor intermediário jônico e o ático coríntio mais esbelto. O edifício alcançava 32 metros de altura e largura de quase 130 metros, equivalente ao diâmetro do tambor. Consta que acomodava cerca de 15.000 espectadores.

Com o desaparecimento do Império Romano, a grande estrutura entrou em processo de degradação, sendo ocupada ao longo da Idade Média por famílias que a fortificaram. O assoreamento ao longo de um milênio encobriu mais da metade da base dórica, que possuía quase dez metros de altura, a qual passou a ser ocupada por negócios; e o setor equivalente à ordem jônica, com pouco mais de dez metros de altura, foi dividido em dois e três pisos de moradias de aluguel, como documentam as gravuras de Giuseppe Vasi (1761), Piranesi (1774), Luigi Rossini (1850) e as fotografias do fim do século XIX e começo do XX. Os Savelli assumiram a construção arcaica no século XIV, comissionando Baldassare Peruzzi, na década de 1520, para transformá-la em um palácio coroando a estrutura ciclópica. Arquiteto a partir da pintura, como Bramante e tantos outros, Peruzzi foi autor de obras como a Villa Farnesina (1509) e o Palazzo Massimo alle Collone (1532), que o colocaram na posição de sucessor do mestre Bramante, ao lado de Rafael e Antonio da Sangallo; e isto traz mais significado à obra. O palácio foi constituído de um *piano nobile*, um pavimento superior de menor pé-direito e mansardas no desvão do telhado, em substituição ao ático composto pela ordem coríntia, com pouco mais de onze metros de gabarito, e a platibanda. Acréscimos graduais na parte posterior adotaram uma matriz cartesiana, em contraste com a forma curva, criando um pátio interno quase triangular que, subdividido, configurou dois pátios de dimensões contrastantes: o pequeno receberia uma nova escadaria de ingresso

partindo da base, na intervenção realizada pela equipe de Ludovico Quaroni, nos anos 1960, a ser analisada a seguir. O palácio troca de mãos em 1712, passando a denominar-se Orsini, como os novos proprietários.

Ao longo dos séculos ocorreram expansões espontâneas na base da ruína, originando o que poderia ser definido como um tecido “informal”. Diante do segmento curvo de fachada em arcos que remanesceu, formou-se uma estreita via pitoresca que se abria em um pequeno largo adiante, bifurcando-se a seguir em duas outras vielas na direção oeste. E isso ficou registrado no levantamento realizado por ocasião da “liberação e restauro” daquele patrimônio, entre 1926 e 1932; um trabalho realizado pelo Arquiteto Alberto Calza Bini, que integrava um plano maior de intervenções na cidade empreendido por Mussolini. Era habitual no período o trabalho de “liberação” dos monumentos, o chamado *diradamento edilizio* – ou “desbastamento” (e desadensamento) –, que Gustavo Giovannoni defendia o uso com parcimônia para melhorar o acesso, a ventilação e a iluminação aos locais, assim como a visibilidade dos monumentos ditos “maiores”, propondo igualmente a manutenção dos contextos de obras “menores” como “moldura” para aquelas (KÜHL, 2013, p. 137-177). Na ocasião foram retiradas as construções medievais da base, o comércio e habitações pobres do interior da estrutura milenar e eliminado o espesso assoreamento, reexibindo integralmente o casco (Figura 2). Não foi uma intervenção parcimoniosa o que ocorreu, mas a liberação bem mais radical do monumento, prevalecendo visivelmente o desejo do “Duce” de recuperar a velha pompa barroca adequada ao fascismo.

Entre 1962 e 1965, o palácio recebeu uma intervenção de linhagem moderna, compondo outra camada do caso complexo. E essa teve a lavra de Ludovico Quaroni, um arquiteto para o qual a arquitetura antiga era um tema muito caro à sua poética (GRECO/REMIDDI, 2003, p. A14). Quaroni realizou adaptações funcionais em paralelo às obras necessárias de restauro estático,

tendo a colaboração de Gabriella Esposito e Luciano Giovanini. O aspecto mais importante do trabalho, acima da própria redefinição da divisão interna, foi a introdução de uma escada levando do nível de ingresso ao *piano nobile* – *affrescato* por Peruzzi – e *atico*, o qual foi melhorado na ocasião com a inclusão de espaço do sótão. Posicionada no pequeno pátio triangular anteriormente mencionado – coberto com vidro na ocasião –, a circulação vertical foi concebida como elemento adossado didaticamente à edificação; escada, patamares e suas paredes periféricas foram constituídas com estrutura metálica, permitindo “à *antiga estrutura transpirar através do novo*” (GRECO/REMIDDI, 2003, p. A14). Em depoimento, Quaroni destacou a decisão de estender o reboco externo ao interior da escadaria para evitar que fosse perdida a ideia daquele espaço antigo; e reforçar a leitura de elemento agregado, ao que parece.



Figura 2: As ruínas do Teatro di Marcello com o Palazzo Orsini acima.
Fonte: Foto do autor.

A análise do projeto também destaca o “*profundo senso de conexão entre a arquitetura e o lugar*” através da abordagem do autor à intervenção sobre o antigo: primeiro, pela combinação de diversos materiais e técnicas, o que buscava estabelecer uma analogia com as características construtivas do Teatro di Marcello; segundo, através da percepção de uma necessária robustez da escada frente à dimensão monumental da preexistência, “*ao custo de invadir o espaço com uma excessiva quantidade de matéria*” (Figuras 3 e 4). A estrutura de vigas metálicas em duplo T acomodou a escada possante, com degraus e espelhos em granito vermelho encaixados em bases de travertino; e o guarda-corpo em cristal foi suportado por perfis metálicos simples, recebendo como arremate o corrimão chato sinuoso, de feitiço artesanal e desenho autoral, em contraste com a estereometria rígida das pedras. Sob tais aspectos, o modo de Quaroni enfrentar o caso tangenciava o que Carlo Scarpa propunha em suas obras contemporâneas como o Museu Castelvecchio, em Verona, e a Fundação Querini Stampalia, em Veneza.

Hoje, a forma insólita daquele importante sítio arqueológico surpreende o visitante. E a surpresa aumenta quando se descobre que a construção arruinada sobre o monumento daquele porte é o Palazzo Orsini: sua aparência desgastada produz o mimetismo indispensável para uma coexistência mais harmônica entre ambos.

Figura 3: Detalhe construtivo dos encaixes de diferentes pedras na ruína.
Fonte: Foto do autor.



Figura 4: A escada de Quaroni, com o degrau de granito encaixado no travertino e o corrimão de definição artesanal.

Fonte: <http://www.archidiap.com/opera/ristrutturazione-e-restauro-di-palazzo-orsini/> (Osmar).



⁴ Atribuídas a Giuliano da Sangallo por Siebenhüner e Ackerman, e a Antonio da Sangallo por Argan e Contardi (VASARI, 2012, p. 624).

A conversão das ruínas da Terma de Diocleciano em Basílica de Santa Maria degli Angeli (Michelangelo, 1561)

As Termas de Diocleciano foram um dos maiores complexos de banhos e lazer construídos em território romano, sendo a maior estrutura arquitetônica antiga remanescente em Roma – mais precisamente tardo-antiga. Sua construção foi iniciada por Maximiano, coimperador com Diocleciano durante a Tetrarquia (285-312 d.C.), em 288-289 d.C. e concluída em 305-306 d.C. Ocupava cerca de catorze hectares, repetindo o arranjo das Termas de Caracalla (PALLADIO, 2008, p. 136). Uma viagem de estudos de Palladio à cidade originou o livro *L'Antichità di Roma* (1554), em que ele destaca as dimensões extraordinárias daquele complexo, relatando que a maior parte dele ainda se conservava em pé na ocasião (PALLADIO, 2008, p. 64). Também é conhecido que as oito colunas de granito do salão principal, que possuem catorze metros de altura, foram cobiçadas séculos antes pelo abade Suger para a construção de Saint-Denis (CHOAY, 2006, p. 41).

Em 1541, o padre siciliano Antonio del Duca solicitou a Paulo III a transformação do monumento em uma igreja consagrada aos anjos, com base em uma suposta visão. Em 1550, Júlio III permitiu a ele a instalação de altares provisórios, justificada pela lenda das Termas terem sido construídas com o trabalho dos mártires cristãos. A ideia foi posta em prática duas décadas depois, em 1561, quando Pio IV decidiu construir ali um templo que integraria um mosteiro cartuxo. Essa seria uma das ações da Igreja tridentina reatando práticas paleocristãs de apropriação dos grandes símbolos de Roma antiga, como já ocorrera com o Panteão e outros templos (VASARI, 2012, p. 624 – notas). O Concílio de Trento havia reaberto o debate sobre a compatibilidade da cultura pagã com o cristianismo moderno. E a decisão de Pio IV decidia o impasse, como se a Igreja declarasse a tese de que a sobrevivência dos restos dos monumentos romanos fosse obra da Providência (ARGAN, 2012, p. 309). Há que se considerar também a abertura da Via Pia, a atual Via Venti Settembre, integrando definitivamente a área à cidade e seu desenvolvimento.

A existência de uma planta baixa da Terma e sua elevação, atribuídas a Antonio ou Giuliano da Sangallo⁴, e de outra planta desenhada por Baldassare Peruzzi, comprovam estudos para recuperação do complexo antes de 1561, quando o pontífice entregou a incumbência a Michelangelo, como havia feito com a Porta Pia no ano anterior. Os dois encargos e a capela Sforza, na igreja de Santa Maria Maggiore, constituíram seus últimos trabalhos. Argan destaca que Michelangelo desenvolvia as sucessivas obras de modo contrastante: *“onde a Porta Pia era uma canção alegre, ou madrigal, a Igreja de Santa Maria degli Angeli era uma profunda meditação sem palavras”*. E acrescenta que ele havia renunciado *“deliberadamente à pintura e à escultura e, portanto, representação, fazendo apenas arquitetura. Então, com a morte próxima, renunciou à arquitetura também, reduzindo-a a um gesto”* (ARGAN, 2012, p. 303). É visível que a opção pela arquitetura, além de ser consequência da evolução gradual para exercê-la, decorria da crescente limitação física para o esforço necessário à pintura e, em especial, à escultura.

Segundo Argan, o Vasari-biógrafo *“foi muito cauteloso ao descrever o caso de Santa Maria degli Angeli”*, apenas destacando o arrebatamento do papa e dos demais com a solução apresentada. O historiador considerou a intervenção de

Michelangelo bastante restrita, afirmando que ele “*não fez quase nada lá. Limitou-se a definir o espaço com algumas paredes divisórias e criar um profundo presbitério*” (ARGAN, 2012, p. 309). Entretanto, seria mais acertado dizer que fez pouco, mas o suficiente para reciclar corretamente a velha estrutura, resolvendo o problema de modo amplo dentro do orçamento. Ackerman, por sua vez, foi mais atento aos aspectos práticos envolvidos no projeto, percebendo a menção sutil de Vasari à resposta dada pelo projeto às necessidades do monastério (ACKERMAN, 1997, p. 270).

O padre siciliano havia postulado a solução imediata que se colocava ao problema: transformar em nave da igreja a grande sala das Termas, composta por três abóbadas apoiadas sobre as oito colunas colossais, cujas proporções aproximadas eram 24 metros de largura, 59 metros de comprimento e trinta metros de altura (LOTZ, 1998, p. 105). O ingresso seria no lado menor, voltado para noroeste (atual Via Cernaia), e o altar posicionado no lado oposto. É importante destacar que até então não havia sido decidido o uso do complexo pela ordem dos cartuxos, o que trouxe alguns condicionantes decisivos ao projeto.

O projeto executado atendeu questões de programa, não tendo apenas “vontade formal” como motivação, como defendeu Ackerman (1997, p. 270): “*Sem negar a qualidade da solução de Michelangelo, vemos nela mais sentido comum que inspiração*”. O autor adotou configuração diversa por motivos práticos, definindo a entrada na concavidade semicircular que restou do antigo *caldarium*, nos fundos da Terma (atual Praça da República), formando um eixo até o altar (Figuras 5 e 6), no presbitério construído na ocasião, com a sequência de recintos: após o ingresso, a rotunda que continha o *tepidarium* tornou-se um vestíbulo; e a abóbada central da grande sala – única das três de proporção quadrada – uniu-se aos dois espaços menores contíguos, cumprindo

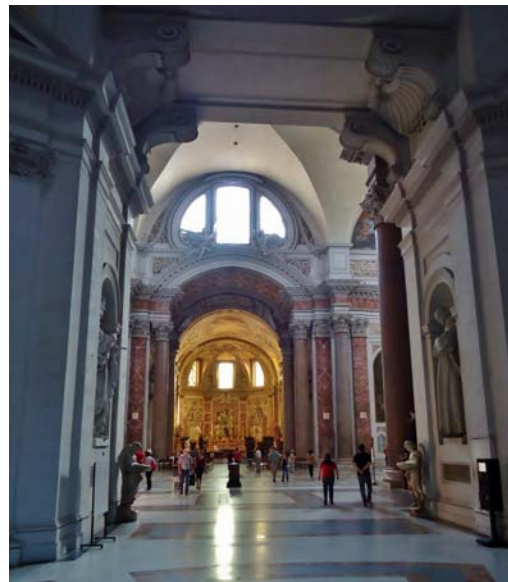
Figura 5: Fachada da basílica de Santa Maria degli Angeli, voltada para a Praça da República.

Fonte: Foto do autor.



Figura 6: Interior da basílica visto do vestíbulo (antigo *tepidarium*) para o presbitério.

Fonte: Foto do autor.



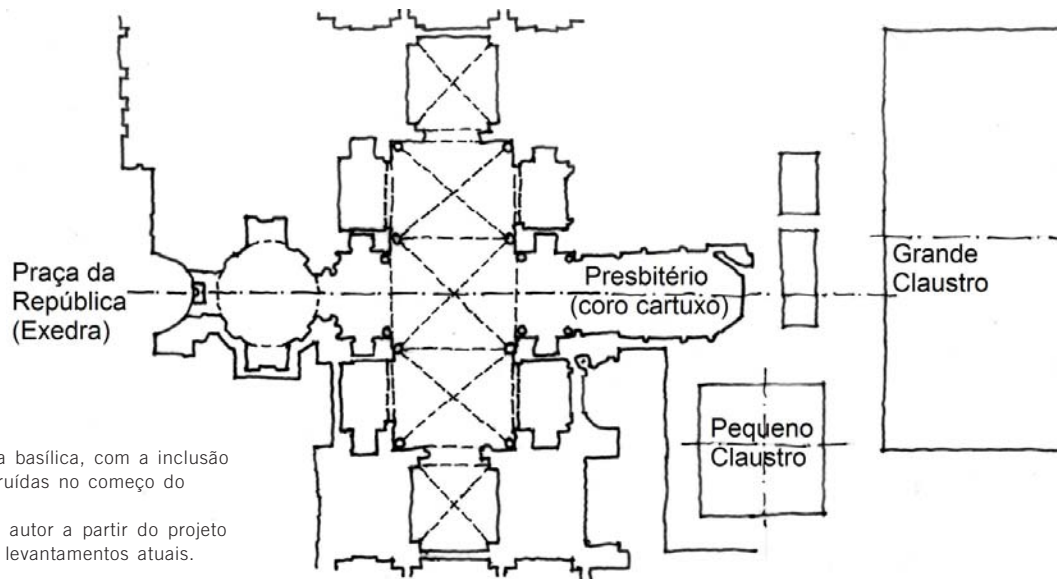


Figura 7: Planta da basílica, com a inclusão das paredes construídas no começo do século XVIII. Fonte: desenho do autor a partir do projeto de Michelangelo e levantamentos atuais.

a função de nave (Figura 7). Deste modo, ele transformou o espaço colossal num transepto dominante, somando ao mesmo os quatro espaços laterais restantes e as duas salas cúbicas das extremidades, destinando-lhes a função de capelas. E o arranjo, além de criar “*uma relação de espaços mais interessante*”, solucionava a necessária clausura dos cartuxos ao posicionar o coro no longo presbitério criado, separando os monges do público laico; uma segregação que se mantinha com a conexão direta do coro ao claustro, definido onde esteve o *frigidarium* (piscina externa) para evitar demolições. Uma última justificativa para a escolha seria a satisfação da preferência renascentista pela simetria, que a opção de Del Duca não apresentava (ACKERMAN, 1997, p. 270-273).

Como ingresso principal, Michelangelo utilizou as duas portas separadas por um nicho que se encontravam no fragmento cilíndrico remanescente do *caldarium* (Figura 8). E é desnecessário dizer que a decisão, ambígua pela desproporção, era carregada de intenções. A antiga êxedra, no pátio posterior da Terma, tornou-se a praça frontal homônima, transmitindo-lhe a forma semicircular que moldou a fachada padronizada da atual Praça da República, no século XIX. No interior predominou o branco, destacando o granito rosado das oito colunas; o que posteriormente seria substituído pela policromia das pinturas e revestimentos de pedras sobre as paredes, numa intervenção barroca realizada por Luigi Vanvitelli em meados do século XVIII. Deste modo, o branco original permaneceu apenas nas abóbadas sobre o transepto (Figura 9). Também os espaços adjacentes à sala central foram fechados na primeira metade do século XVIII, antes da intervenção de Vanvitelli; na ocasião foram construídas paredes que acomodaram grandes telas transferidas da basílica de São Pedro. E isto certamente alterou a qualidade da concepção original, como alertou Brodini (2009, p. 243), tanto sob o aspecto da fluidez das relações espaciais, quanto pela eliminação do contraste entre o grande espaço iluminado da sala central e a penumbra dos espaços laterais mais baixos e estreitos.



Figura 8: Detalhe da entrada, reutilizando as portas inseridas no trecho de parede semicircular que restou do *caldarium*.
Fonte: Foto do autor.



Figura 9: Vista do grande transepto, com a policromia da intervenção de Vanvitelli.
Fonte: Foto do autor.

Argan ainda defendeu que Michelangelo “*não apenas protegeu aquelas coisas que admirava como artista, como também demonstrou sua aversão aos programas de renovação, à interpretação clássica da Antiguidade e à redução do antigo a preceitos para a construção moderna*”. Se sua arquitetura anticlássica era a resposta aos dois últimos aspectos, a aversão ao *renovatio* era demonstrada em ocasiões como quando se opôs à transferência da estátua de Marco Aurélio para a Praça do Campidoglio, definida por Paulo III. No reuso da Terma, ele praticamente renunciou intervir, acrescentando e removendo o mínimo de matéria. E isso para Bruno Zevi era “*o texto supremo do non-finito e o ponto mais alto desse transcendentalismo*” (1964 apud ARGAN, 2012, p. 309). A incompletude da grande estrutura provocada pelo desgaste da natureza e do homem (pilhagem de mármore e materiais de construção) é passível de interpretação como *non-finito*. O fascínio pela forma inacabada, perseguida desde os primeiros escravos que esculpiu, refletia em sua arte o drama existencial da transitoriedade da realidade sensível; e somos tentados a estender isto à arquitetura. Um legado da iniciação filosófica que recebeu na Academia Neoplatônica de Florença, inaugurada por Marsilio Ficino, em 1462, sob o mecenato dos Medici.

Contudo, análises mais recentes valorizam os fatores palpáveis que interferem no projeto, como limitações espaciais, construtivas e econômicas; uma abordagem que oferece novas possibilidades de interpretação das obras e merece ser considerada. Brodini (2009, p. 244) adota o argumento forte da exiguidade dos recursos disponíveis à época, cerca de 17.500 escudos, para questionar a ideia de que Michelangelo deixou a ruína quase como se encontrava apenas por “veneração ao passado”, amparando sua premissa na questão colocada por Ackerman – se a intervenção mínima “*se deveu ao respeito pelo monumento antigo ou a um novo espírito de ascetismo cristão*” (ACKERMAN, 1997, p. 283). E esses são fatos a serem considerados como parte do resultado. Mas não parece ser apenas falta de dinheiro o que está por trás de sua proposta para Santa Maria degli Angeli, como sua trajetória demonstra.

REFLEXÕES FINAIS

O tempo decorrido desde as intervenções pode sugerir que elas já não sejam parâmetro para o momento atual, para a desejada reconfiguração do problema da intervenção em edificações existentes. Contudo, as análises auxiliam o conhecimento dos primórdios dessa prática, recompondo um necessário “fio condutor” para a interpretação consistente do problema. E, acima disso, as formas de enfrentamento daqueles casos demonstram uma essência atual.

Há exatos cinco séculos, em 1517, Michelangelo realizava a pequena intervenção no Palazzo Medici, demonstrando um posicionamento crítico similar ao que prescrevem hoje as bases de intervenção em patrimônios; essa construção coletiva originada na antinomia das visões de Viollet-Le-Duc e Ruskin, que recebe o aporte de personagens como Riegl, Boito e Giovannoni, e atinge a maturidade na interpretação filosófica de Brandi. Em sua intervenção derradeira, quase meio século depois, nos anos 1560, ele convertia a Terma em basílica com uma radicalidade ainda mais atual. E a “vontade formal” da obra não era ato demiúrgico, como se viu: tinha nos condicionantes e no programa ingredientes fundamentais ao resultado.

No caso do Teatro di Marcello, Peruzzi tratou a velha ruína como um *tufo*, um promontório sobre o qual repousou seu Palazzo sofredamente curvado. Quatro séculos depois, o arquiteto do período de Mussolini aplicou *diradamento edilizio*, retirando somente a ocupação pobre: é passível de questionamento o tratamento diferenciado entre palácio e cortiço. Porém, é a intervenção moderna de Quaroni que se destaca, ao interpretar com maestria os critérios sedimentados ao longo dos séculos, intervindo sem abrir mão da necessária sensibilidade artística que arquitetura demanda: com desenvoltura semelhante a Scarpa, ele definiu as proporções vigorosas da nova escada, em harmonia com a ruína ciclópica; rentabilizou o contraste entre o travertino e o granito, que remetia ao sistema construtivo original; e arrematou a intervenção refinadamente com o desenho artesanal do guarda-corpo de vidro emoldurado pelo corrimão curvilíneo de ferro chato.

REFERÊNCIAS:

- ACKERMAN, James S. *La arquitectura de Miguel Angel*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- ARGAN, Giulio/Contardi, Bruno. *Michelangelo as architect*. London/New York: Pall Mall, 2012.
- BRODINI, Alessandro. “Santa Maria degli Angeli”. In: Mussolin, Mauro (Org. catálogo da exposição). *Michelangelo Architetto a Roma*. Milano: Silvana Editoriali, 2009. p. 240-244.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- GRECO, Antonella/Remiddi, Gaia. *Guida alle architetture romane di Ludovico Quaroni*. Roma: Palombi Editori, 2003.
- HEYDENREICH, Ludwig H. *Arquitetura na Itália 1400-1500*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). *Camillo Boito. Os restauradores: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- KÜHL, Beatriz Mugayar (Org.). *Gustavo Giovannoni. Textos escolhidos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

- LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MIGLIACCIO, Luciano (Org.). *Cartas sobre Arquitetura. Rafael e Baldassar Castiglione: Arquitetura, ideologia e poder na Roma de Leão X*. Campinas/São Paulo: Ed. da Unicamp/Ed. Unifesp, 2010.
- PALLADIO, Andrea (Edição José Riello). *Las Antigüedades de Roma*. Madrid: Ediciones Alkal, 2008.
- PIRANESI, Giovanni Battista. *Piranesi – Catalogo completo delle acquedotti*. Colônia: Taschen, 2016.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.
- VASARI, Giorgio (Org. Luiz Marques). *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- ZEVI, B.; PORTOGHESI, P. *Michelangiolo Architetto*. Einaudi, 1964 apud ARGAN, Giulio/Contardi, Bruno. *Michelangelo as architect*. London/New York: Pall Mall, 2012. p. 309.

Nota do Editor

Data de submissão: 19/04/2017

Aprovação: 25/05/2018

Revisão: Karine de Vargas Soares

Luís Henrique Haas Luccas

Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.
luis.luccas@ufrgs.br