

SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA: “TEMAS RECENTES NO RESTAURO NA ITÁLIA”, FAU – MARANHÃO

Beatriz Mugayar Kühl
Beatrice Vivio
Alessandro Pergoli Campanelli
Alessandra Cerroti

Apresentação

Nos dias 3, 4 e 5 de novembro de 2009, estiveram presentes no Programa de Pós-Graduação da FAUUSP professores da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, como palestrantes de seminário intitulado “Temas recentes no restauro na Itália”. O evento foi também parte das atividades da disciplina AUH-5852 – Técnicas Construtivas Tradicionais e seu Uso na Conservação de Edifícios Históricos –, de responsabilidade das professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl. Além dos estudantes matriculados na disciplina, o seminário foi aberto a um público mais amplo, de arquitetos e especialistas interessados na área.

A discussão foi centrada em problemas teórico-metodológicos e técnico-operacionais de preservação, contrapondo algumas experiências da Antiguidade clássica a experiências recentes, analisadas de maneira aprofundada. Foram explorados temas como o tratamento de lacunas em bens culturais (na Antiguidade e na atualidade), a inserção de elementos contemporâneos em edifícios e contextos históricos, a relação antigo/novo em intervenções recentes, a preservação da arquitetura moderna, os materiais “não-tradicionais” e seus problemas de restauração. O seminário foi coordenado pela professora Beatrice Vivio, que veio acompanhada dos arquitetos Alessandra Cerroti e Alessandro Pergoli Campanelli.

As atividades contaram com financiamento da Sapienza (passagens aéreas) e da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP (programa de apoio à vinda de professor visitante) e apoio da Comissão de Pós-Graduação da FAUUSP e do CPC-USP.

Atividades conjuntas entre FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura Valle Giulia, da Sapienza, desenvolvem-se há vários anos e desde 2006 está em vigor um acordo de cooperação científica, coordenado, na Sapienza, pelo professor Giovanni Carbonara. O intuito do convênio é estreitar laços de colaboração do ponto de vista didático e científico, sendo, a proposta do protocolo executivo entre as instituições, a de aprofundar análises de aspectos teórico-metodológicos relacionados à restauração de bens culturais e sua repercussão nas intervenções, nos aspectos técnico-operacionais, com especial interesse pelos princípios teóricos que deveriam reger a atuação prática em bens culturais.

Das atividades realizadas, que se iniciaram antes mesmo da assinatura do convênio, resultaram várias ações conjuntas (seminários e publicações, tanto no Brasil quanto na Itália) e a vinda de docentes ligados à Sapienza ao Programa de

Pós-Graduação da FAUUSP, desde 2003, que participaram alternadamente das disciplinas AUH-852 e AUH-816 – Metodologia e Prática da Reabilitação Urbanística e Arquitetônica, ambas de responsabilidade das professoras Maria Lucia Bressan Pinheiro e Beatriz Mugayar Kühl. O formato foi sempre o de seminários voltados aos estudantes da FAU, mas também abertos a um público especializado mais amplo. Esses eventos tiveram grande afluência de público e relevantes êxitos científicos.

A programação desse último seminário foi a seguinte:

03.11

O novo no antigo: reflexões sobre a relação restauro-história.

Restauros de cerâmicas gregas na antiga Etrúria.

04.11

Restauro de pavimentos de mosaicos na antiga Roma.

Lacuna arquitetônica e reconstrução pós-bélica. Codificações do segundo pós-guerra na Itália e experiências recentes.

Intervenções no Palácio Spinola na praça Campitelli, Roma.

05.11

A restauração de materiais “não-tradicionais” da arquitetura moderna.

O restauro crítico e a figura de Franco Minissi.

(1) Sobre esse tema, um trabalho pioneiro e de grande interesse é: CAGIANO de AZEVEDO, Michelangelo. *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*. Roma: Olimpus, 1948.

No primeiro dia de seminário, a professora Vivio abriu a apresentação comentando as várias formas de relação da restauração com a história, que variou muito ao longo dos séculos. Para ilustrar a discussão, apresentou alguns exemplos, entre eles os Dióscuros do Quirinale, em Roma, que, ao passarem por intervenções no século 16, foram completados com mármore diverso do original. Esse fato, que hoje seria louvado por permitir a distinguibilidade entre as partes originais e as acrescentadas, foi muito criticado na época, justamente por não ser mimético. O caso serviu para evidenciar as relações entre o restauro e o “gosto histórico”¹ de cada momento, algo que a professora continuou a exemplificar pelas intervenções, de variadas tendências, por que passou o Panteão (desde a Antiguidade) e o Coliseu, por exemplo. Na seqüência, mencionou os processos de transformação e amadurecimento teórico ao longo do século 19 e início do século 20, mostrando como esses princípios foram, depois, questionados em função das destruições geradas pela Segunda Guerra Mundial, lançando, assim, as bases para o tema que desenvolveria no dia seguinte (no qual sua apresentação foi centrada nas renovadas aproximações do segundo pós-guerra). Após essa breve introdução, o discurso foi focado nas múltiplas tendências do restauro na atualidade, que, na Itália, manifesta-se por três correntes principais – “conservação integral”, “restauro crítico-

(2) No que se refere às propostas teóricas atuais e referências bibliográficas complementares, v. CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997, p. 393-439. MIARELLI MARIANI, Gaetano. I restauri di Pierre Prunet: un pretesto per parlare di architettura. *Palladio*, Roma, n. 27, p. 65-92, 2000.

(3) Existem contribuições de grande interesse oferecidas por autores vinculados a essa vertente, a exemplo dos escritos de Marco Dezzi-Bardeschi, Amedeo Bellini, Anna Lucia Maramotti e, ainda, de B. Paolo Torsello, que se aproxima dessa linha de pensamento. Ver, por exemplo: BELLINI, Amedeo. *Tecniche della conservazione*. Milão: Franco Angeli, 2003; DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: Due punti e da capo*. Milão: Franco Angeli, 2004. MARAMOTTI POLITI, Anna Lucia. *Passato, memoria, futuro. La conservazione dell'architettura*. Milão: Guerini, 1996.

conservativo” e “hipermanutenção-repristinção”–, segundo a interpretação de Carbonara e Miarelli Mariani², ambos vinculados ao restauro crítico-conservativo. Essa tendência é fundamentada na releitura da teoria brandiana e do chamado restauro crítico, assumindo-se postura prudentemente conservativa, que não significa congelamento, e não prescinde, antes, propõe o uso de recursos criativos – empregados de maneira respeitosa em relação à obra e jamais em seu detrimento – necessários para tratar várias questões envolvidas na restauração, tais como a remoção de adições e reintegração de lacunas. É postura fundamentada no juízo histórico-crítico, na análise da relação dialética entre as “instâncias” estética e histórica de cada obra, caso a caso, que exclui, na prática, qualquer tipo de interpretação mecânica de relação causa-efeito. Outra vertente é a chamada “pura conservação” ou “conservação integral”, que privilegia a instância histórica e encara, como ações inconciliáveis, a restauração e a conservação, retomando uma discussão com suas raízes no século 19 e perpassa formulações de autores tais como John Ruskin, William Morris, Camillo Boito e Alois Riegl³. Nessa vertente, como analisada por Carbonara e Miarelli Mariani, não se trabalha contemporaneamente, como relação dialética, com as “instâncias” estética e histórica, como ocorre no restauro crítico conservativo, que, em certos casos, poderia resultar em ações tais como a remoção de adições ou tratamento de lacunas, com vistas à reintegração da imagem, algo que a corrente da conservação integral repudia. Para essa última vertente, a conservação é algo distinto do restauro, e não um grau de intervenção como está codificado, por exemplo, na *Carta de Veneza*. As instâncias histórica e estética são fato único e indissolúvel, pois a conformação de uma obra decorre de sua passagem pelo tempo e a instância histórica deve ser respeitada de modo absoluto. Para o restauro crítico, as instâncias estética e histórica são analisadas, do ponto de vista metodológico, interagindo por meio de dialética, mas não são destacáveis, são aspectos coexistentes e paritários. Também para a conservação integral, a manutenção é essencial, assim como é primordial eliminar as causas de degradação e remover patologias e sujeiras. Essa corrente parte, como explicitado por Carbonara, de correntes historiográficas que questionam existirem testemunhos mais relevantes do que outros para a história. Para elaborar tal hierarquização seria necessário um conhecimento total da história, algo que a reflexão historiográfica nega, mostrando que juízos são sempre relativos e o conhecimento do passado, além de ser limitado, é sempre uma construção de um presente histórico. Se não existe um juízo histórico-crítico “infalível”, não se deveria julgar, e deve-se, portanto, preservar o documento em sua integridade, mesmo que a configuração da obra possua conflitos. Na vertente crítico-conservativa, o juízo histórico-crítico deve ser, necessariamente, baseado na historiografia e na estética para ser um juízo fundamentado e não ato arbitrário; tem-se consciência de que qualquer ação é fruto do presente e possui pertinência relativa. Segundo a conservação integral, o projeto de transformação de uma obra arquitetônica (para um novo ou mesmo uso) em si, é uma etapa, do ponto de vista metodológico, distinta: existe a fase de conservação, que respeita, integralmente, os aspectos materiais da obra, tal como chegou a nossos dias; e existe a fase do projeto de inovação, posterior à conservação e assemelha-se ao projeto do “novo”. Difere da corrente crítico-conservativa, em que se articulam o momento conservativo e de inovação. Mas as duas vertentes excluem possibilidades de imitação ou mimetismo. A terceira

vertente é a chamada “manutenção-repristinção” ou “hipermanutenção”, que propõe o tratamento da obra por meio de manutenções ou integrações, retomando formas e técnicas do passado. A vertente “crítico-conservativa” e a “conservação integral” valorizam a diversidade, enquanto na “manutenção-repristinção” existe um pragmatismo de base com maior tendência a trabalhar por analogia⁴.

Apesar das diferenças, as vertentes preconizam o respeito absoluto pelos aspectos documentais das obras e excluem, por completo, a possibilidade de reconstrução que, do ponto de vista da preservação e do ponto de vista histórico-documental, constitui um falso⁵. As formulações teóricas vinculadas à conservação e restauração – que entendem o campo como essencialmente cultural – permitem que, pelo menos, circunscreva-se e defina-se o campo de ação de maneira adequada e fundamentada, separando-o daquilo que exorbita completamente dos objetivos da preservação, a saber: transmitir o bem da melhor maneira possível ao futuro, respeitando seus aspectos materiais, formais, documentais, memoriais e simbólicos. Uma coisa é possuir uma pertinência relativa; outra, é ser impertinente ao campo. Justamente sobre esses problemas foi estruturada a fase final da apresentação de Beatrice Vivio, que mostrou formas de relação, na atualidade, entre a produção arquitetônica e restauro, a inserção de elementos contemporâneos em edifícios e contextos históricos, discutindo a articulação presente-passado, conservação-destruição – temas por ela abordados em publicações recentes⁶ –, pelas mais variadas formas de atuação. Grande parte delas não é atinente ao campo da restauração, entendida como ato cultural. Vivio enfatizou tanto a necessidade quanto a viabilidade de tratar esses temas a partir de uma visão primordialmente cultural do problema.

Na parte final daquela jornada e no início do dia seguinte, o arquiteto Alessandro Pergoli Campanelli abordou questões de restauro na Antiguidade. Enfrentou o problema, tema de sua tese de doutorado, com duas questões específicas: a restauração de vasos gregos na antiga Etrúria e a restauração de pisos de mosaicos na antiga Roma. Exemplificou variados casos que lançam luzes sobre aspectos que têm sido pouco estudados e explorados pela historiografia do restauro, algo que confere a esse estudo um caráter de grande ineditismo. Por meio dos casos explorados por Pergoli, variadas questões de extremo interesse foram enunciadas, como, por exemplo: o domínio técnico existente, já na Antiguidade, para tratar de objetos; havia desde reparos mais grosseiros para cerâmicas mais comuns, até técnicas refinadíssimas de suturas alveolares duplas, de extremo apuramento técnico. Ou seja, a preocupação com o restauro também existia na Antiguidade, apesar de não possuir o caráter de projeto cultural que a questão assume a partir de finais do século 18. Sobressai, ainda, o fato de as intervenções executadas na Antiguidade clássica, tanto para cerâmicas como para mosaicos não despertarem, muitas vezes, o interesse dos arqueólogos, os quais, em geral, removem-nas, amiúde, sem documentação adequada; são consideradas apenas acréscimos espúrios, a adulterarem as peças originais e não ações legítimas e estratos válidos na história dos objetos e, portanto, dignos de serem estudados e documentados. Desse modo, a relação entre arqueólogos e restauradores é conflituosa, pois as duas competências valorizam aspectos distintos no mesmo objeto. No que se refere aos mosaicos, as intervenções também variavam muitíssimo na Antiguidade: desde tratamento de lacunas “ao idêntico”, feito com material e formas semelhantes ao original, ou seja, de

(4) O mais conhecido dos defensores dessa vertente no Brasil é Paolo Marconi. Ver: MARCONI, Paolo: *Il restauro e l'architetto*. Veneza: Marsilio, 1993; e, do mesmo autor, *Materia e significato*. Roma: Laterza, 1999.

(5) Para uma análise muito bem fundamentada de problemas relacionados à reprodução de obras arquitetônicas, com especial interesse por ações do segundo pós-guerra e casos bastante recentes, ver: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madri: Siruela, 2007.

(6) Ver, sobre esse tema e para a bibliografia atualizada sobre o debate: VIVIO, Beatrice. *Il moderno sull'antico. Lettura dell'intervento contemporaneo*. In: CARBONARA, Giovanni (Org.). *Trattato di restauro architettonico. Primo Aggiornamento*. Turim: Utet, 2007, p. 211-263.

maneira mimética, até complementos feitos com tesselas de outras dimensões e materiais, passando por intervenções que usam temas ornamentais independentes, de fantasia. Tampouco essas questões são estudadas com frequência pelos arqueólogos; as intervenções realizadas na própria Antiguidade não têm sido catalogadas de maneira adequada; deve-se tentar entender as motivações que originam soluções diferentes. A própria variedade dos casos sugere um quadro muito mais diversificado das formas de intervenção e do “gosto” da Antiguidade do que tem sido até o presente momento admitido. Imputa-se à Antiguidade um gosto pelo restauro que tendia, unicamente, ao mimetismo e à imitação; com a pesquisa de Pergoli é possível constatar que, em realidade, essa é uma suposição preconceituosa de nosso presente, e, os mais variados tipos de reintegração, inclusive as dissonantes, as inserções por contraste, eram também comumente praticadas e aceitas.

A fala de Pergoli ofereceu um panorama mais amplo das formas de intervenção, como na Antiguidade, do que aquelas consideradas até o momento, e evidenciou as abordagens e interesses diferentes, e, por vezes, contraditórios e conflituosos, das variadas profissões ao enfrentarem o mesmo problema.

Após a intervenção de Pergoli, já no segundo dia do seminário, Vivio retomou o discurso a partir do tema que havia deixado em suspenso no dia anterior, estabelecendo relações com a problemática abordada por Pergoli: as dificuldades envolvidas com o tratamento de lacunas, explorando o caso das lacunas arquitetônicas, em especial as enfrentadas na reconstrução do segundo pós-guerra na Itália. Mostrou, em suas exposições, que as transformações ocorridas no campo não foram homogêneas, nem lineares. No entanto, ao longo de vários séculos de experimentações houve um contínuo intercâmbio entre teoria e prática e alguns modos de operar, considerados mais respeitosos e inclusivos, acabaram por ser reinterpretados e estabeleceram as tendências mais recentes da restauração. Um momento crucial, que lança bases para o atual pensamento sobre o tema, ocorreu em meados do século 20, período em que se fez uma extensa reelaboração dos conceitos então em vigor. Esse processo foi também consequência dos problemas suscitados pelas destruições da Segunda Guerra Mundial, que evidenciou os meios reduzidos utilizados até aquele momento para lidar com a realidade figurativa dos monumentos. As contribuições da Estética da primeira metade de século 20 não haviam sido trabalhadas pelas correntes do restauro – muitas das quais baseadas em um modo positivista e classificatório de conceber a arte –, não se utilizando meios conceituais adequados para enfrentar obras devastadas. Os princípios essenciais do “restauro filológico”, então em vigor, mantêm muitos de seus aspectos atuais, mas mostraram limites intransponíveis ao não oferecer instrumentos capazes de ir além da realidade documental das obras. Ficou ainda evidente o quão inadequado era tratar numerosas e extensas lacunas – pictóricas, escultóricas, arquitetônicas, urbanas – por meio de “neutros”. Segundo proposições de variados autores, passa-se a encarar o restauro como ato histórico-crítico, que considera, concomitantemente, os aspectos materiais, formais e documentais da obra, devendo respeitar suas várias fases. Ademais, assume-se que qualquer ação no bem intervém, inexoravelmente, em sua realidade figurativa (pois, mesmo uma limpeza que remova a sujeira, mas preserve a pátina, muda a leitura da obra) e a restauração assume, para si, a tarefa de prefigurar, controlar e justificar alterações. Foram de grande relevância e permanecem com aspectos

sempre atuais, textos escritos desde os anos 40, a exemplo dos de Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot, atingindo-se certa posição de consenso internacional na *Carta de Veneza*, de 1964. Houve buscas paralelas que convergiram em alguns temas, oferecendo meios de ulterior crítica e aprofundamento recíprocos. Deu-se maior ênfase aos valores formais do que no período anterior – em que predominava o valor documental da obra –, sem desrespeito, porém, aos aspectos históricos e às várias fases por que passou o monumento ao longo de sua vida.

Após as considerações iniciais sobre os vários problemas envolvidos, Vivio analisou, de maneira pormenorizada, dois casos emblemáticos, os quais evidenciam essas questões, e as sucessivas intervenções por que passaram até os dias de hoje. O primeiro, a restauração do Castelvecchio em Verona, a qual teve uma etapa inicial de restauração, da ala oriental, realizada por Piero Gazzola em 1945-1946. Depois, passou por uma musealização, desenvolvida em várias etapas por Carlo Scarpa entre 1958 e 1967, com resultados de grande interesse no que diz respeito aos êxitos formais e à qualidade arquitetônica da intervenção. Mais recentemente (1996-97), a torre noroeste foi restaurada, assim como os caminhos de ronda na parte superior da muralha (2004-2007). O segundo caso diz respeito ao antigo Ospedale Maggiore de Milão, e as três etapas sucessivas de intervenção: uma primeira, realizada por Ambrogio Annoni, Liliana Grassi e Piero Portaluppi (1948-1967); a segunda, que se estende de 1967 a 1985, a cargo de da Liliana Grassi e Amerigo Belloni; e a terceira, de 1985 a 1993, com o completamento dos trabalhos de restauro do pátio central dirigidos pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio⁷ de Milão. As intervenções mostraram os diferentes tipos de abordagem por que passou cada uma das obras ao longo do tempo, sendo os resultados analisados em função do pensamento de restauro de cada período e de seus êxitos figurativos.

(7) A Soprintendenza tem um papel semelhante ao do Iphan aqui no Brasil.

A seguir, a arquiteta Alessandra Cerroti fez a apresentação do recente restauro do Palácio Spinola na Praça Campitelli, em Roma, do qual participou como parte da equipe de projeto e responsável pelo acompanhamento das obras de restauro. O palácio é exemplar significativo da arquitetura residencial do século 17, tendo sua fachada contando com grande riqueza do aparato decorativo, sido iniciada em 1603. Participaram da obra prestigiosos arquitetos, como Giacomo della Porta e Girolamo Rainaldi. Sofreu algumas modificações ao longo dos dois séculos seguintes e, no século 19, passou por intervenções mais significativas, entre elas o completamento de um andar a mais, sobre a grande cornija. Cerroti fez uma explanação abrangente sobre a estruturação dos trabalhos de restauro, desde a pesquisa documental e crítica das fontes, passando pelo levantamento métrico-arquitetônico, pelo processo de diagnóstico das patologias, abarcando, ainda, uma acurada leitura formal-morfológica do bem e de sua inserção no ambiente, até chegar à proposta de restauro. Expôs, com muita clareza, os dilemas enfrentados, as possíveis soluções, os critérios de escolha, pondo a nu todas as dificuldades envolvidas. Asseverou a necessidade de resolver-se os problemas técnico-operacionais, apresentados em pormenor pela arquiteta, a partir de uma sólida base conceitual. Desse modo foram tratadas as patologias; o complexo da fachada foi enfrentado, de modo a realçar a construção dos Seiscentos, ao evidenciar a cornija, mas também o acréscimo oitocentista, chamado a dialogar de modo mais efetivo com a fachada como um todo, por meio de valorização cromática. Tudo

(8) CERROTI, Alessandra. Tecnologia e restauro dei materiali non tradizionali. In: CARBONARA, Giovanni (org.). *Trattato di restauro architettonico. Secondo Aggiornamento*. Turim: Utet, 2008, p. 311-403.

isso respeitando a pátina e as marcas da passagem do tempo, sem impingir uma leitura que enaltecesse apenas a fachada do século 17, ou, muito menos, propor uma imagem “nova em folha”.

No último dia de conferências, Cerroti retomou o discurso, apresentando um tema que possui muitas ligações com uma problemática a qual teremos de enfrentar com frequência cada vez maior em São Paulo: a conservação dos materiais “não-tradicionais”, objeto de ampla pesquisa desenvolvida por ela e recentemente publicada⁸ (o artigo referente a esse tema será publicado no próximo número desta revista). Decidiu-se, para sua palestra, apresentar materiais que tivessem grande presença na arquitetura brasileira no século 20, a saber: concreto armado, pedra artificial, revestimentos com argamassas especiais, vidro e linóleo. A arquiteta apresentou seu processo de pesquisa, as fontes utilizadas, o confronto entre as fontes bibliográficas e as obras construídas para, em relação a cada um dos materiais, mostrar formas de degradação mais comuns, soluções experimentadas recentemente na Itália e seus limites, pela análise de casos práticos de intervenção.

Na etapa de conclusão do seminário, Vivio continuou a explorar a questão da materialidade das obras, dessa feita tratando do uso de materiais e técnicas experimentais nos restauros realizados por Franco Minissi – tema de sua tese de doutorado – entre os anos 50 e 80, explorando, de maneira aprofundada, o contexto em que essas obras foram realizadas e a relação das propostas de Minissi com a discussão sobre o restauro na época. Os projetos foram analisados em pormenores, desde as premissas teóricas, passando pelas soluções técnicas e escolha dos materiais, até aspectos de expressividade do projeto de restauro, entendido como projeto arquitetônico, no qual o uso de recursos criativos é parte inerente. Dado o experimentalismo no emprego de determinados materiais – em especial as várias formas polimetacrilatos – e o fato de as especificações técnicas elaboradas pelo arquiteto não terem sido respeitadas na execução da obra, várias das intervenções apresentaram problemas ao longo dos anos. A partir dessa problemática, Vivio analisou uma questão do maior interesse e que não tem sido devidamente perscrutada: o problema da conservação de intervenções do restauro realizadas no passado – tema, o qual, como vimos, Pergoli havia abordado em relação a restaurações feitas na Antigüidade – entendidas como estratificação válida na existência da obra e a ser respeitada como tal.

Emerge de toda a discussão um aspecto essencial a ser levado em conta na preservação, para ser, de fato, preservação: respeito; respeito pela preexistência em seus aspectos materiais, formais, documentais, memoriais e simbólicos; respeito pelas marcas do tempo; respeito pela alteridade. E a importância e necessidade da reflexão teórico-acadêmica para os êxitos da operação prática.

O ciclo de conferências, com uma rica casuística, ofereceu um arcabouço teórico-metodológico para o tratamento dos bens culturais como um todo, suscitando grande interesse e debates após as apresentações dos convidados, oferecendo oportunidade de aprofundar e discutir variados temas. Os textos seguintes, elaborados pelos conferencistas, retomam alguns dos temas tratados durante o seminário.

RECONSTRUÇÃO NO PÓS-GUERRA E REINTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA

Beatrice Vivio

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

As questões teóricas sobre a reintegração das lacunas arquitetônicas do segundo pós-guerra italiano podem ser relidas na atualidade por meio das experiências européias

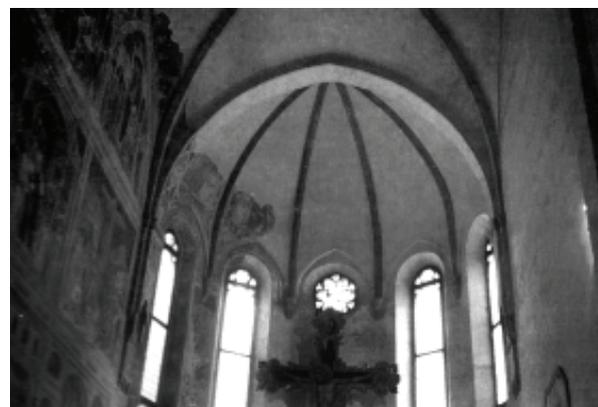
(1) DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. Danni di guerra e restauro dei monumenti. In: *Atti del V convegno nazionale di storia dell'architettura, Perugia 23 settembre 1948*. Roma, [s.n.], 1955. Agora em: CURUNI, S. A. (Org.). *Sul restauro dei monumenti architettonici*. Roma: Bonsignori, 1995, p. 35-46.

Diante dos escombros gerados pelas devastações da Segunda Guerra Mundial, na Europa, nos anos 50, foram amplamente teorizadas as formas de restauro dos danos bélicos. A partir da classificação das diversas operações nos monumentos, foi evidenciada uma ampla gama de modalidades operacionais, compreendidas entre duas concepções antitéticas: a ripristinação da imagem originária e a indiferença representada, com frequência, pelo abandono da obra em estado arruinado.

Nas primeiras elaborações teóricas de Guglielmo De Angelis d'Ossat, as operações na preexistência histórica são classificadas com base na extensão dos danos sofridos pelo monumento¹. Para os edifícios que sofreram danos leves, como avarias no teto, perfurações e fissuras simples, fala-se em reparo e consolidação. Para edifícios atingidos por danos de maior envergadura, como grandes rachaduras, desabamento total da cobertura e de partes estruturais, desunião entre elementos remanescentes e incêndios, menciona-se a possibilidade de ripristinação com formas distinguíveis (Figuras 1 e 2), ou seja, uma sistematização diferente do estado anterior ao dano. Por fim, para os edifícios que sofreram danos tão graves a ponto de serem considerados praticamente destruídos, são identificadas três possíveis operações completamente diversas entre si: a anastilose de construções realizadas em pedra talhada (como a da Ponte Santa Trindade em Florença); a reconstrução *com'era e dov'era* ("como era e onde estava"); e a aproximação de formas novas ao já existente.

Nos anos 60, as reflexões redigidas por Carlo Perogalli, com finalidades didáticas, no âmbito acadêmico de Ambrogio Annoni, em Milão, tentam

pós- 217

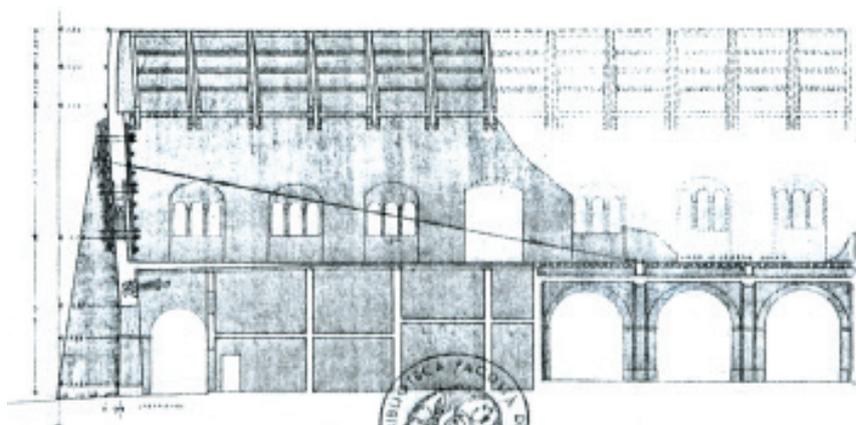


Figuras 1 e 2: Pádua. Igreja dos Eremitas de Santo Agostinho (século 13); reconstruída com formas distinguíveis entre 1944 e 1950
Fonte: Arquivo da autora

(2) PEROGALLI, Carlo.
*Casística e metodologia
del restauro
architettonico*. Milão:
Politecnica Tamburini,
1961.

circunscrever os reparos gerados pelo estado de emergência de guerra nas definições de “transporte de salvaguarda” e “restauro de danos bélicos”, assemelhando as abordagens mais difundidas às verdadeiras modalidades de restauro:

- Restauro de consolidação (Figuras 3 e 4), aquele com o objetivo específico de reforçar a estrutura de uma construção;
- restauro de liberação, em caso de remoção de acréscimos deturpadores, para permitir uma releitura do aspecto originário da preexistência;
- restauro de reintegração, em que a intervenção se volta para o refazimento limitado de partes perdidas para a reconstituição da unidade da obra (Figura 5);
- restauro de recomposição, as intervenções voltadas a reunificar fragmentos remanescentes de um conjunto unitário;
- restauro de reconstrução, entendido como repriminção de partes não mais existentes com uma linguagem igual à originária;
- restauro de inovação, a sistematização com novos elementos realizados com linguagem contemporânea (Figura 6)².



Figuras 3, 4 e 5: Treviso, Palácio. Sustentação da parede da fachada desaprumada ao norte: exemplo dos chamados restauros de consolidação. Reintegração com tijolos da fachada oriental com a data, 1948, estampada nos tijolos
Fontes: Arquivos da autora

(3) PICA, Agnoldomenico. Attualità del restauro. *Costruzioni Casabella*, Milão, v. XVI, n. 182, p. 3-6, 1943.

(4) PANE, Roberto. Il restauro dei monumenti. *Aretusa*, Nápoles, n. 1, p. 7-20, 1944, republicado com o título Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli. In: PANE, Roberto. *Architettura e arti figurative*. Veneza: Neri Pozza, 1948.

(5) PANE, Roberto. Il restauro dei monumenti. Prefazione. In: *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*. Roma: Libreria dello Stato, 1950, p. 9-12.

(6) PANE, Roberto. Città antiche ed edilizia nuova. In: *Atti del Congresso nazionale di urbanistica*. Turim: [s. n.], 1956 (republicado em 1957 e 1959).

(7) ANNONI, Ambrogio. *Scienza e arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*. Milão: Edizioni Artistiche Framar, 1946, p. 14.

Percebe-se, portanto, a intenção de reconhecer diversas modalidades operacionais em função das variadas condições da preexistência. Em realidade, desde 1931, a *Carta de restauro de Atenas* defendia, como igualmente dignos, os vários testemunhos acumulados no monumento, em vez da demasiado simplista recondução à unidade formal originária, que se havia difundido com as práticas positivistas do final do século 19. Em 1943, em plena guerra, Agnoldomenico Pica defendia a exigência de atualizar a disciplina da restauração, assumindo a relatividade do juízo crítico como fundamento das escolhas operacionais, entrevedo a superação das posições eruditas em razão da contraposição reivindicada pelas concepções de matriz moderna³. No ano seguinte, também o estudioso Roberto Pane, independentemente das reivindicações de modernidade, pronuncia-se contra a conservação acrítica de toda e qualquer coisa e evidencia a exigência de uma mudança das posições então codificadas em favor de uma resposta à medida do momento: “*Antes, as restaurações eram com frequência ditadas por uma exigência de gosto ou por uma predileção cultural; hoje, impõem-se por uma necessidade imperiosa [...] mesmo a custo de compromissos que comportam o risco de não ser completamente conformes às normas do restauro moderno.*”⁴

Em 1950, destacando a variedade dos problemas a serem enfrentados, Pane especifica que se trata “*de passar da pura e simples consolidação à reconstrução ex novo de partes significativas de uma edificação*” e de “*vencer toda a distância que existe entre o verdadeiro restauro e a moderna construção arquitetônica*”⁵. Assim, em uma ótica do restauro concebido como ato criativo, abre-se o debate sobre as prioridades do critério de escolha, que será depois ampliado para as possibilidades de reconstrução dos centros históricos e conduzirá ao reconhecimento das operações formativas da arquitetura no âmbito da disciplina⁶.

Analogamente, em Milão, Ambrogio Annoni reelabora as classificações precedentes por meio de um empirismo que requer a introdução da variável do caso a caso, também para aproximar, ao rigor metodológico, a avaliação crítica do arquiteto. Afirma, em 1946: “*Por restauro não mais se entenderá nem a recomposição estilística, nem a reconstrução histórica, mas a conservação, sistematização, valorização do edifício*”⁷. Acabada a guerra, distancia-se dos defensores do refazimento dos monumentos, mesmo sem negar que, por vezes, seja necessário efetuar ensaios de reintegração “*de modo que ruínas e restos [...] possam ser reconhecidos e apreciados de maneira apropriada*”, especialmente diante das necessidades estáticas ou de proteção contra as intempéries. A verificação prática lhe será permitida pela longa experiência profissional do restauro da Ca' Granda, ex-Hospital de Milão,



Figura 6: Berlim, reconstrução com formas e materiais modernísimos da igreja da Recordação ou Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche (1891-1895), da qual sobrou apenas uma parte residual da torre
Foto: Egon Eiermann, 1961-1963



Figuras 7 a 9: Milão, ruínas do Hospital Maggiore alla Ca' Granda e sistematização como sede da Universidade (1948-1985). Claustro da "Ghiacciaia" restaurado por Liliana Grassi em 1975, com liberação do andar superior. Reintegração da imagem do pórtico e reconstrução de um dos lados com linguagem moderna e invocação das alturas do antigo claustro
Fonte: Arquivo da autora



(8) BRANDI, Cesare Brandi. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 33 (A 1ª edição em italiano é de 1963).

(9) Cesare. *Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nella antiche città italiane* (1956). In: BRANDI, Cesare. *Il patrimonio insidiato* (organização de M. Capati). Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 26-31.

por ele desenvolvido com Piero Portaluppi, Amerigo Belloni e, depois de 1968, também Liliana Grassi (Figuras 7 a 9).

No ambiente romano, a passagem a uma nova concepção das integrações de restauro não é imediata. São as reflexões de Cesare Brandi, articuladas em sua *Teoria da restauração*, que resolvem os problemas filosóficos, falando de uma "unidade potencial", muito diferente da integridade inicial da obra, sustentando: "a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo."⁸

Em defesa de uma declarada autenticidade e distingüibilidade da linguagem da intervenção, Brandi não admitia a falsificação dos refazimentos "em estilo" ou repristinações de formas do passado já desaparecidas, mas tampouco está de acordo com a aproximação da arquitetura modernista ao tecido edílico dos centros históricos, convencido da incompatibilidade inata da linguagem do modernismo com a concepção perspéctica transmitida na arquitetura do Renascimento em diante: "o fato que a arquitetura moderna possa se vangloriar de suas obras-primas não significa que essas mesmas obras-primas possuam uma faculdade ubiqüitária de poder ser inseridas onde quer que seja, particularmente no tecido urbano das nossas cidades mais antigas e mais belas."⁹

(10) BONELLI, Renato. Il restauro come forma di cultura. In: BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Veneza: Neri Pozza, 1959, p. 25-26.

(11) BONELLI, Renato. Principi e metodi nel restauro dei monumenti. In: BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*, op. cit., p. 30-40.

(12) PHILIPPOT, Albert; PHILIPPOT, Paul. Le Problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, Bruxelles, v. 2, p. 5-19, 1959.

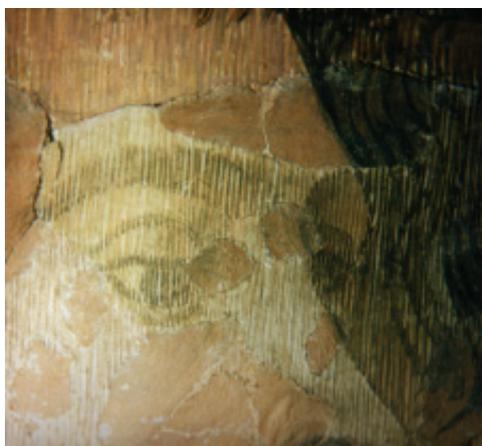
Suas reflexões, no entanto, evidenciam tratar-se de uma questão fundamentada na estética e, desenvolvendo um raciocínio sobre a reintegração de monumentos mutilados, Renato Bonelli afirma que será dever da crítica histórica e artística estabelecer se as preexistências arquitetônicas são essenciais à cidade *“como orgânica formação histórica, e em relação à sua imagem; se, em caso de destruição total ou parcial, devam ser reconstruídas para restituir ao ambiente urbano a própria integridade formal e funcional; ou, ainda, se os tempos estão amadurecidos o suficiente para efetuar um refazimento com formas novas, inseridas de maneira feliz no complexo antigo”*¹⁰.

Portanto, com a preexistência no centro do discurso, Bonelli considera três diversas possibilidades de nela operar em senso moderno, com vistas à reconstrução do pós-guerra:

- Uma intervenção crítica essencial, quando não tiver sido comprometida a unidade figurativa, ou não ser plausível tentar recompô-la;
- uma intervenção crítica dialética, em harmonia com o ambiente, objetivando a recomposição de um conjunto concluído;
- uma inserção por contraste, realizada com linguagem contemporânea, quando se quiser, eventualmente, criar uma moldura, ou um fundo, mas deixando o antigo como elemento autônomo¹¹.

Em outras palavras, a gradual contribuição da contemporaneidade à recomposição da unidade figurativa de um complexo arquitetônico ou urbano passa da sistematização mais essencial, a qual garante, com uma intervenção mínima, a conservação do estado que a obra atingiu, para uma intervenção decididamente diferenciada da preexistência, atravessando todas as possíveis soluções intermediárias voltadas a harmonizar os acréscimos com o ambiente histórico.

Enfrenta-se, assim, a dialética que será sintetizada por Paul Philippot, ao formular a plena autonomia expressiva da criatividade, colocada, porém, a serviço da história. O estudioso belga se dedica, no início, ao restauro pictórico e, dali partindo, estabelece que a contribuição da criatividade deva ser voltada à reconstrução do texto, *“concebível e até mesmo plenamente justificada se for entendida como ato de interpretação crítica que, destinado a restabelecer uma continuidade formal interrompida, seja comensurado com aquilo que, dela, verdadeiramente esteja latente na obra mutilada, e em que a reconstrução ofereça à estrutura estética a limpidez de leitura que havia perdido”*¹². Não se trata, para ele, de recompor as



Figuras 10 e 11: Viterbo, igreja S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. A capela, depois dos bombardeios e depois dos restauros de 1946. Pormenor do afresco *Casamento da virgem*, de Lorenzo da Viterbo. Detalhe da reintegração pictórica com a técnica do *tratteggio* (antes das novas intervenções de 1991). Fonte: Arquivo da autora

palavras, mas apenas a estrutura do texto perdido, sem jamais perder de vista a relatividade da interpretação, relacionada, de modo forçoso, com o conhecimento do momento e poderá ser sucessivamente aperfeiçoada ou substituída por hipóteses mais atualizadas, em função da disponibilidade de novas informações (Figuras 10 e 11).

Eis que se substancia, portanto, a necessidade de conformar as operações ao conceito de reversibilidade, isto é, de um modo de operar que não impeça a própria conservação da matéria da obra e permita futuras releituras da intervenção.

Experiências recentes: o laboratório de Berlim

A subjetividade das hipóteses de reconstrução é evidenciada pela riqueza de variantes exploradas, naquele que pode ser considerado o maior observatório de final de século pelos avanços da teoria relativa à sistematização das lacunas bélicas: a cidade de Berlim.

Paradigma das experimentações sobre a preexistência, a cidade apresenta uma variedade de casos que vão do extremo da repriminção à *l'identique* ao da definitiva demolição, passando por diversas gradações da reconstrução tipológica, da reconstrução dialética, da musealização em estado arruinado e da integração com linguagem contemporânea.

No entanto, é somente a partir da derrubada do muro que dividia a cidade comunista de Berlim ocidental (1989) que se desenvolve uma reflexão fértil a respeito das modalidades de requalificação da capital alemã, as quais, hoje, giram em torno das propostas de reintegração tipológica de parte de suas obras arquitetônicas. O *Senatsbaudirektor* da cidade, Hans Stimmann ilustra eficazmente os modos pelos quais, depois de qualquer guerra ou cataclismo, a exigência de tornar o espaço urbano mais funcional ao tráfego moderno une-se, freqüentemente, à tentação de fazer *tabula rasa*: pelos cálculos estatísticos, por ele apresentados, 90% da cidade de Berlim foi devastada não tanto pela guerra ou pelo sucessivo arruinamento e abandono quanto pelas intervenções voltadas a



Figura 12: Berlim, Kroll Oper (1844). Transformada várias vezes, até mesmo por Oscar Kaufmann em 1922-1923, havia se tornado sede do parlamento do Reichstag em 1933 e foi bombardeada em 22 de novembro de 1943. O teatro foi demolido em 1951 e o sítio transformado em parque urbano
Fonte: Arquivo da autora



Figura 13: Esculturas de Joseph Kroll inseridas no Tiergarten, único testemunho sensível do desaparecimento da Ópera Kroll
Fonte: Arquivo da autora

(13) Apresentação
Senatsbaudirektor
Senatsverwaltung für
Stadtentwicklung. *Die
Rekonstruktion in Berlin
Mitte*, no Congresso
“Antico e Nuovo.
Architettura e
Architettura”, 31 março –
3 abril 2004, IUAV, Veneza.

apagar os traços do nazismo, com pleno consenso dos cidadãos, cujo descrédito pelos símbolos do regime se traduziu, paulatinamente, em ausência total de nostalgia¹³. Na Berlim oriental, por exemplo, a área da Kroll Oper, sede nacional-socialista com origens oitocentistas, atingida pelas bombas em 1943 e, definitivamente, demolida em março de 1951, foi sistematizada, em 1999, como parque urbano, sem nenhum tipo de reconstrução (Figuras 12 e 13). O mesmo ocorreu com os remanescentes da Bethlehemskirche que, apesar de terem permanecido de pé em 1948, entraram na destruição programática dos testemunhos eclesiásticos promovida pelo governo comunista e, em 2001, compõem substituídos pelo desenho da planta da igreja, realizado na pavimentação da praça resultante da sua demolição (Figura 14).



Figura 14: Berlim, Bethlehemskirchplatz. Pavimentação que retoma a planta da igreja demolida
Fonte: Arquivo da autora



Figura 15: Berlim, Leipziger Platz e os novos edifícios construídos sobre sua planimetria octogonal originária. Com a construção do Muro, em 1961, foram eliminados até mesmo os últimos edifícios que não haviam sido destruídos na guerra, com exceção dos remanescentes do Grandhotel Esplanade e da Weinhaus Huth, reabsorvidos na nova sistematização. Desde 2001, são tutelados, como monumentos, os restos do Muro, na área próxima à Postdamer Platz, e uma sutil faixa de blocos traça seu percurso
Fonte: Arquivo da autora

No setor oeste da cidade, as escolhas dos anos 80 passaram de experimentos de revisitação moderna dos perfis volumétricos preexistentes, caso da Pariser Platz, a interpretações respeitadas do traçado urbano preexistente alçado com elevações e dimensões contemporâneas, como o caso da Leipziger Platz (Figura 15). No entanto, em nenhum caso houve o beneplácito dos cidadãos.

Os concursos de projeto promovidos pela *Internationale Bauausstellung* em 1984, com a finalidade de suturar as feridas ainda abertas pelos danos de guerra, pela demolição das ruínas e pelas reconstruções modernas, constituíram, talvez, a primeira tentativa planejada de integração da nova Berlim com seus fragmentos históricos significativos. Apesar disso, os arquitetos foram chamados a atuar com base em apenas duas modalidades de intervenção: a reconstrução urbana, o *Stadtreparatur*, e o preenchimento dos espaços vazios, o *Lückenfüllung*. Com extrema abertura, as escolhas foram voltadas para a reintegração das lacunas com linguagem contemporânea, exigindo apenas o respeito pelo alinhamento das testadas e pela lógica das dimensões existentes, em altura, volumetria ou presença planimétrica das edificações.

Apesar de as intenções serem a de afirmar a convivência entre estilos heterogêneos dos novos complexos implantados, por causa da abordagem meramente morfológica e da ausência de uma resposta atenta à análise da preexistência, resulta um ecletismo de linguagem que nenhuma premissa pós-moderna teria jamais imaginado tão enredado. Em um mesmo bairro, se não em uma mesma praça, apareceram obras de Mario Botta, Vittorio Gregotti, Oscar Mathias Ungers, Peter Eisenman, Léon e Robert Krier, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Nicola Di Battista, Gino Valle, ou mesmo Renzo Piano, Arata

Isozaki, Hans Kollhof, Rafael Moneo, Richard Rogers e Lauber e Whör, que parecem querer falar, cada qual, uma língua diversa, em uma incomunicabilidade que não logra ser superada apenas pelo estabelecimento das dimensões. Babel da qual Rossi fará, anos depois, uma explícita citação no variegado complexo da Schützenstrasse (1995-1997).

“A história não pode ser apagada”, nota Hans Stimmann, para quem nem ao menos as novas e variadas obras arquitetônicas conseguem refletir uma identidade coletiva: paradoxalmente, “os piores projetos do período ditatorial stalinista são melhores do que as reconstruções da democracia”. Assim, o *Senatsbaudirektor* da reconstrução torna-se porta-voz da tardia inclinação dos planejadores ao projeto baseado na recuperação imitativa de linguagens históricas. Mas os cidadãos não parecem convencidos do antecedente da reconstrução à *l'identique* do Schloss Charlottenburg, residência de verão do imperador, reedificada em 1956, precisamente a pedido dos cidadãos: ressuscitar o passado das cinzas produzidas por 60 anos de abandono é, sem dúvida, uma operação mais complexa do que a imediata restituição filológica de uma obra logo após seu desaparecimento.

O primeiro lugar das polêmicas é a repristinação do Berliner Schloss, fortificação do século 15, dos arquitetos Schlüter e Eosander, que da ilha de Spree, antigo centro de identidade da cidade, foi ponto de referência de forma, estilo e dimensões para o desenvolvimento do tecido da capital (Figura 16). Demolido em 1950 com todas as ampliações oitocentistas porque símbolo do nacionalismo prussiano e sendo o sítio destinado à criação de um espaço para manifestações políticas e paradas militares, do edifício resta apenas um portal realizado entre 1706 e 1713, deslocado, posteriormente, para a fachada do novo palácio do Conselho de Estado (1962-1964). A área, em realidade, foi subutilizada até 1970, quando, no auge do regime pró-soviético da República Democrática Alemã, foi ali erguido o Palácio da República (1976), tentativa falida de apagar dois séculos de história (Figura 17). A grande casa do povo, livre do amianto e privada de seus revestimentos de mármore, espelhos, tapetes, lampadários, é objeto de um concurso realizado em 1993 e vencido pelo arquiteto Bernd Niebuhr, o qual prevê a reconstrução de três das quatro fachadas



Figura 16: Berlim, área do castelo na ilha de Spree, diante do canal, antes da demolição de 1950
Fonte: Arquivo da autora



Figura 17: Palácio da República (1976) construído na ilha de Spree, no lugar do castelo do século 15
Foto: F. Panichella

(14) VON BODDIEN, Wilhelm. Il castello: dov'era, com'era. *Lotus International*, Milão, n. 80, p. 80-81, 1994.

(15) VALENTINO, P. Le ruspe contro il "palazzo" di Honecker. Ma il muro della Storia divide i berlinesi. *Corriere della Sera*, Milão, 11 jan. 2006, p. 16.

(16) NICKERSON, C. A Communist citadel stirs German passions. *International Herald Tribune*, 03 jan. 2006.

(17) SPELSBERG, Imela. Berlino. Restauro e progetto: Fra commemorazione storica e decontaminazione politica. In: VALTIERI, Simonetta (Org.). *Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*. Roma: Nuova Argos, 2004, p. 262-278.

exteriores do castelo originário, com um dos dois pátios internos, com o resto do lote requalificado com formas contemporâneas. A simulação de um trecho da fachada principal (Figura 18), em *trompe-l'oeil*, sobre tela em escala real, persuade grande parte da opinião pública a respeito da conveniência da repriminção (1993)¹⁴. No entanto, com o aproximar da derrubada, acende-se a polêmica entre os defensores e os detratores da demolição.

Diversamente dos refazimentos de Dresden e de outras cidades alemãs, destinados a fechar as feridas da guerra, a reconstrução historicista, decidida no âmbito de um "fenômeno promocional" da cidade de Berlim, assume as feições de um instrumento cenográfico de atração para fins comerciais. Assim, com uma ampla promoção da réplica como "restauro de uma jóia arquitetônica" por parte do grupo empresarial de Wilhelm von Boddien, existem urbanistas e intelectuais, como o arquiteto Philipp Oswald, que defendem o edifício moderno com testemunho das vicissitudes dos anos 70 e declaram: "*Reconstruir o castelo, ou melhor, a sua fachada, seria um falso, uma paródia da história.*"¹⁵ O nonsense de um retorno estilístico é enfatizado por Lisa Junghanss – curadora da última exposição organizada nos restos do *Palast* antes de seu definitivo fechamento para as obras – colocar a exigência de espaços para artistas acima das necessidades de "*um castelo prussiano para entreter os turistas*"¹⁶.

Uma imparcial reflexão sobre a legitimidade das escolhas a serem feitas foi dada pela estudiosa Irmela Spelsberg, em ensaio no qual desvela os reflexos da dupla identidade alemã a respeito das problemáticas do patrimônio arquitetônico¹⁷. Segundo Spelsberg, os casos voltados à repriminção da imagem histórica, com reedificação parcial em linguagem moderna, demonstram que, apesar das dúvidas a respeito dos princípios, o caminho da Alemanha está de tal modo marcado pela modernidade e pela consciência do momento atual, que não

se pode conceber uma posição retrospectiva sem incluir, de todo modo, um componente contemporâneo. Mais do que repriminção, trata-se, com efeito, de um tipo de "redocumentação crítica" das estratigrafias que se havia tentado eliminar em vão. Até 1990, escreve: "*a demolição do passado e a sucessiva construção de novos edifícios modernos a serem destinados como sede do governo da Alemanha reunificada, parecia ser a conditio sine qua non para afastar os fantasmas. Após uma intensa discussão pública e a consulta a especialistas, a classe política chegou, ao contrário, à conclusão que tal damnatio memoriae teria significado uma falsificação da história nacional e que uma neutralização de qualquer mensagem primordial das pedras teria sido mais bem obtida através de um restauro ponderado e de um projeto sensato.*" Assim, em vez de renegar o passado com a demolição, com formas novas ou com a repriminção de estados precedentes, compreendeu-se o potencial implícito ao aceitá-lo, evidenciando a estratificação histórica como fundamento do qual partir para exorcizar as culpas do nazismo.

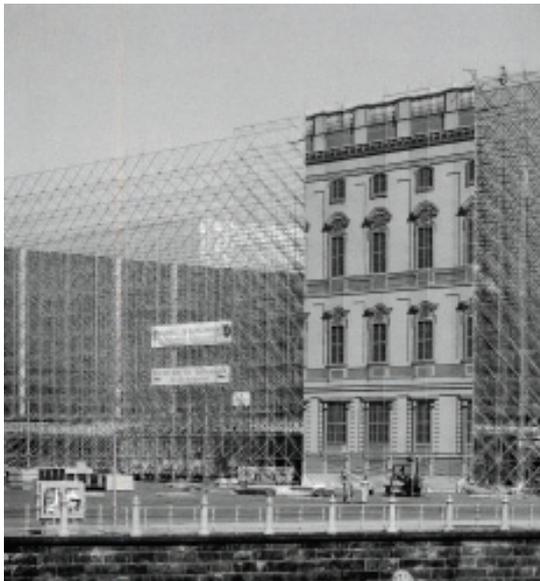


Figura 18: Berlim. Hipótese de reconstrução do castelo, impressa em tela, colocada nos andaimes da fachada
Fonte: Arquivo da autora

(18) ZAMPIERI, G. Il Neues Museum dell'Isola dei Musei, Berlino. In: PALAZZO, Michela (Org.). *La Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano. Il cantiere di studio, Atti del Convegno, Milano 8 marzo 2005*. Milão: Edizioni Et, 2006, p. 47-53.

O Neues Museum na Ilha dos Museus de Berlim

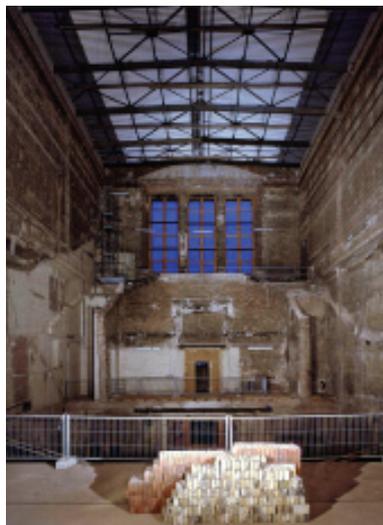
A neutralização de um passado muito opressivo, portanto, pode ser buscada com um lúcido reapropriar-se da história estratificada da cidade, superando a abusada renúncia ao compromisso, mediante uma rigorosa dialética entre as partes conservadas e as novas inserções.

É exatamente esse o critério subjacente à recente restauração do Neues Museum (1997-2009) na Ilha dos Museus (Figura 19), uma experiência metodológica percorrida por David Chipperfield e por sua equipe, que permitiu explorar simulações precisas da intervenção, objetivadas à salvaguarda da complexa história do edifício, seja do período anterior à destruição da guerra, seja daquele sucessivo¹⁸.

O edifício, projetado originalmente por Friedrich A. Stüler e Johan H. Strack, tinha sofrido perdas integrais no ângulo sudeste e na ala norte. Levando em conta o fato que se tratava exatamente do núcleo inicial de toda a implantação da ilha, as partes que sobreviveram foram analisadas minuciosamente, em seu estado, de fato, e nas escolhas de intervenção, estabelecendo, com precisão, o estado de degradação da decoração das superfícies, dos pormenores arquitetônicos e da conformação estrutural; identifica, por conseguinte, as duas possibilidades opostas de preencher os vazios com cópias analógicas ou com formas distinguíveis.

As soluções derivadas dos confrontos projetuais hipotéticos levaram ao restabelecimento da volumetria e dos perfis originais, pela reunião de fragmentos rigorosamente consolidados e protegidos, completados com elementos novos, deles desconectados física e visualmente, mediante uma diferenciação tanto material quanto formal.

Os vazios volumétricos e as perdas de elementos consistentes, como as escadas do Stüler ou a *abside* do pátio da asa sul, foram reparados mediante a restituição dos ambientes e da seqüência espacial, em uma simplificação formal dos corpos faltantes, limitada à reproposição de sistemas estruturais, proporções, ritmos e tectônica dos elementos compositivos (Figuras 20 e 21). Para as grandes



Figuras 19 a 21. Berlim, Neues Museum (David Chipperfield Architects, 1997-2009). Reintegração da fachada e recomposição da escada de Stüler

Fonte: Arquivo da autora

(19) PALAZZO, Michela. La sala delle Cariatidi: il luogo e la storia. In: PALAZZO, op. cit., p. 57-64.

superfícies decoradas, por sua vez, foram desenvolvidos diversos nívéis de restauro, todos baseados na sistematização das porções autênticas que sobreviveram, sem monumentalizações.

O objetivo, em síntese, foi o de dar ao edifício uma vida funcional, completando o existente sem imitações nem intenções cenográficas e transformando a degradação em uma característica adquirida, acolhendo, portanto, seja o novo, sejam os sinais de danos como ulteriores testemunhos estratigráficos, em uma conformação final que é uma paráfrase das antigas partições arquitetônicas.

O caso italiano da Sala das Cariátides do Palácio Real de Milão

O Palácio Real de Milão, fundado em um paço municipal do século 12, acompanhou, com suas transformações, as vicissitudes históricas da cidade; adquirido pelo Estado em 1919, foi finalmente aberto ao público como Museu de Arte Aplicada à Indústria (1922).

O salão de baile, conhecido como Sala das Cariátides, remonta a um projeto de Francesco Croce, realizado entre 1774 e 1778, no âmbito das adequações do palácio ao gosto neoclássico, executadas pelo arquiteto real Giuseppe Piermarini (Figura 22)¹⁹. Durante os bombardeios sofridos pela cidade em 1943, a sala foi atingida por uma bomba incendiária e o fogo queimou lentamente a estrutura de madeira da cobertura. Quando as grandes tesouras desabaram, derrubaram também a abóbada e o balcão perimetral, o pavimento queimou, a temperatura elevada aqueceu de modo demasiado os estuques decorativos e alterou não apenas sua cor, mas também a matéria constitutiva (Figura 23).

Por 60 anos a sala permaneceu como um resquício aguardando reparação, com as partes decorativas gravemente danificadas, em especial as partes salientes. Imediatamente depois da guerra, a sala foi utilizada para eventos culturais, às vezes exatamente pela perfeita sugestão dos danos bélicos de sabor neo-realista. É o caso da exposição do *Guernica*, de Picasso (1953), ou daquela sobre os etruscos, organizada em 1955, em perfeita sintonia entre as ruínas do ambiente e o estado fragmentário dos objetos expostos. A cultura do consumismo opta, por sua vez, sobretudo, por ocultar o aspecto dramático por meio de ocasionais cenografias



Figura 22: Milão, Palácio Real. Sala das Cariátides antes do bombardeio de 1943
Crédito: PALAZZO, 2006



Figura 23: Remanescentes da sala, sujeitos às intempéries, antes da remoção do entulho
Crédito: PALAZZO, 2006

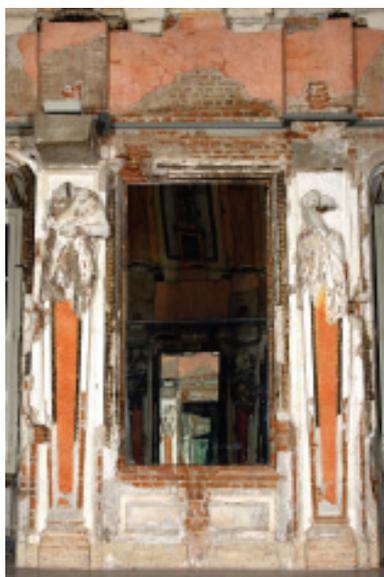
Figura 24: A cobertura de concreto armado, com perfil curvilíneo ligeiramente rebaixado em relação à abóbada que existia anteriormente e com simplificação do antigo partido decorativo
Foto: M. Ranzani



Figura 25: Requadros de madeira dos vãos das janelas da parte superior do aparato decorativo, antes de serem removidos para o refazimento dos caixilhos
Foto: Arquivo Fotográfico da Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milão



Figura 26: Danos profundos da cercadura dos vãos superiores depois do refazimento dos caixilhos
Foto: Arquivo Fotográfico da Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milão



Figuras 27 e 28: Parte do canteiro de estudo, a partir do qual se verificou o estado de fato anterior às obras e as provas de reintegração dos estratos de acabamento e do aparato decorativo, a exemplo de cornijas e decoração de tipo serial
Fonte: ICR– Soprintendenza di Milano, 2004

(20) CORRIERI, Libero. La sala dopo il 1943: una nuova scenografia architettonica. In: PALAZZO, op. cit., p. 65-71.

(21) CAPPONI, G. La sala dopo il 1943: un tortuoso percorso verso il restauro. In: PALAZZO, op. cit., p. 73-84.

provisórias, de modo a evitar qualquer confronto com a memória e desfrutar do espaço como mero contentor²⁰. Hoje, o distanciamento temporal reduz a participação emocional e induz um equilíbrio propício para orientar o desejado restauro da sala.

Os estudos efetuados para esse fim pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio de Milão tiveram um atraso de, pelo menos, dois anos, depois do desabamento, no refazimento da cobertura, tempo no qual o ambiente permaneceu totalmente exposto aos agentes atmosféricos, agravando o estado da cornija de coroamento, das partes remanescentes do balcão, dos partidos ornamentais, das esculturas e do pavimento. Ademais, a alienação e a venda dos materiais, amontoados por todas as partes, realizada para retirar os entulhos de dentro do palácio, gerou a perda de elementos residuais que teriam sido, hoje, preciosos para o conhecimento das feições originárias da sala, como, por exemplo, os fragmentos do guarda-corpo neoclássico e os elementos que compunham o sistema de iluminação.

Quando, em 1947, foi instalado um andaime para o refazimento da abóbada, as decorações eram quase irrecuperáveis. O próprio andaime foi instalado rompendo muito as paredes, a abóbada refeita com uma geometria ligeiramente diferente da original – com testemunho evocativo simplificado do partido decorativo original (Figura 24) – e o pavimento renovado com uma técnica à veneziana de execução grosseira.

Por uma análise atenta, porém, percebe-se, com estupor, que o estado de conservação continuou a piorar no curso dos anos, por causa da desatenção e do questionável uso do local como pavilhão de exposições. Os maiores danos, talvez, tenham sido aqueles causados pela substituição das esquadrias de carvalho das janelas, que fez com que o perímetro da face interna de cada vão ficasse marcado por rombos deixados ao arrancar-se requadros (Figuras 25 e 26). Ademais, o uso do ambiente em mau estado como sala de exposição provocou um grande desgaste da parte inferior de todas as paredes, com ações deturpadoras como insensatas demolições do aparato decorativo para inserir as instalações (elétrica, de aquecimento, etc.).

Em 2000, ao remover-se o enegrecido do incêndio, os vazios emergiram em toda sua extensão (Figura 27); verificou-se a necessidade de estabelecer-se um canteiro de estudos antes da intervenção, promovido pela Direção Regional para os Bens Culturais e Paisagísticos da Lombardia, com a colaboração da Direção dos Museus da Cidade de Milão, projetado e dirigido, entre 2004 e 2005, pelo Instituto Central de Restauro e pela Superintendência de Milão.

Instalado em trecho da parede direita da sala por uma extensão de dois tramos da ordem ornamental, o canteiro serviu para aprofundar o conhecimento da obra e para experimentar as metodologias de restauro, na tentativa de estabelecer o acabamento mais idôneo a ser dado às superfícies (Figura 28) e a apresentação final do ambiente, para uma utilização mais respeitosa e consciente em relação aos seus valores histórico-artísticos²¹. A escolha das técnicas a serem empregadas foi voltada para uma avaliação geral do restauro subsequente das quatro elevações da sala.

O critério operacional escolhido varia em função do estado lacunoso das superfícies e parece responder a uma gradual intensificação das obras de reintegração, desde a parte inferior até as partes elevadas das paredes. Na ordem inferior, que conta com a presença de espelhos e janelas, foi necessário restituir,

com efeito, até mesmo trechos de argamassas que, por vezes, haviam deixado a alvenaria à vista, propondo uma superfície não completamente acabada, mas pelo menos reintegrada até o estrato do reboco externo, sem coloração. O refazimento das decorações limitou-se a repropor aquelas produzidas em série, mas somente no caso de trechos breves nos quais a descontinuidade estava circunscrita e impedia a percepção dos fragmentos das cornijas originárias, sendo reconhecíveis pelo novo tom acinzentado, flanqueado ao douramento escurecido pelas altas temperaturas do incêndio.

Na zona de transição entre as duas ordens, foram deixados, claramente legíveis, os reparos na argamassa, com uma restituição parcial dos estratos, que não chegou ao nível do reboco de acabamento, e somente harmonizou a cor natural da massa com o falso mármore rosa, que sobreviveu em grandes trechos da arquitrave.

Prosseguindo em direção ao nascimento da abóbada, foi possível reduzir o grau de reintegração, restituindo a modenatura de modo cada vez mais simplificado e admitindo a presença de lacunas perceptíveis, como, por exemplo, as caneluras das meias-colunas. A cornija superior foi harmonizada com um tratamento mínimo, com ligeiras menções aos níveis do perfil original, sem restituição de nenhuma decoração, mesmo seriada. Radicalmente conservativo, por fim, foi o restauro dos elementos artísticos, como estátuas, insígnias e cariátides. Neles, procurou-se apenas consolidar e proteger o material, buscando a harmonia final apenas no reequilíbrio cromático resultante das operações de limpeza superficial e veladura.

No canteiro de estudo foi enfrentada, de modo preliminar, também a problemática do balcão perdido, ausência que altera, notavelmente, a percepção das proporções das duas ordens superpostas. Uma primeira hipótese de “restituição cenográfica” prefigura um trecho do guarda-corpo que poderia sugerir a idéia geral, mas permanecem, para serem avaliadas pelos responsáveis, outras hipóteses de restituição do problema, mediante reinterpretações contemporâneas minimalistas. Nesse ínterim, por esse ensaio, tornou-se evidente a relação estrita que existe entre as paredes e o sistema das mísulas, hoje aparentemente desconexo do ornato, mas antes articulado pela decoração presente no intradorso dos elementos de madeira que se projetavam.

Os resultados do canteiro piloto foram avaliados por uma comissão encarregada de promover o restauro efetivo, que instalou os andaimes para o aprofundamento das investigações. Tendo em vista a flexibilidade de demarcar as reintegrações e a possibilidade de intervir por partes, parece claro que os êxitos da restauração devam resultar da ponderada articulação dos efeitos estéticos de cada uma das operações: equilíbrio delicado que requererá um refinado sentido da harmonia geral.

Com a restituição integral dessa jóia arquitetônica, no interior do complexo já amplamente restaurado, completa-se a obra de valorização que coloca o Palácio Real, novamente, no centro da vida cultural de Milão.

O NOVO NO ANTIGO HOJE: MODALIDADES DE ABORDAGEM DA INTERVENÇÃO NA PREEXISTÊNCIA ARQUITETÔNICA

Beatrice Vivio

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

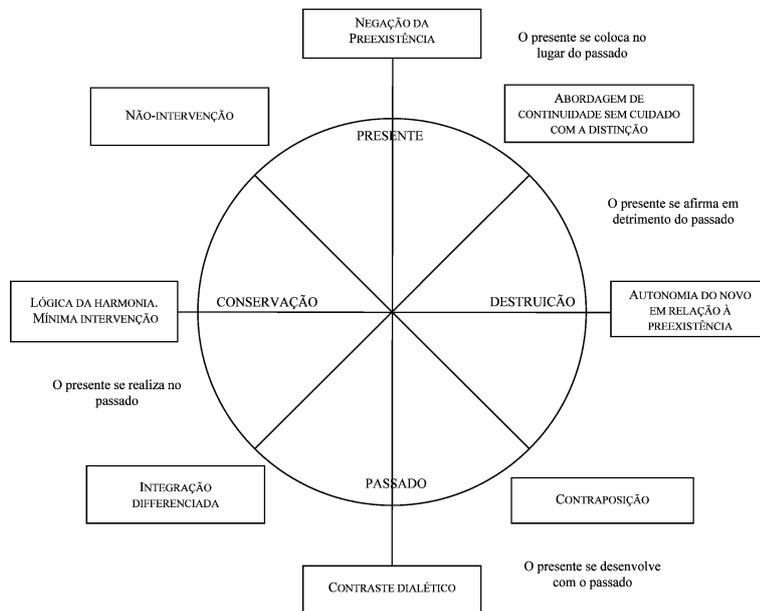
(1) DE ANGELIS D'OSSAT, Guglielmo. Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo. *Palladio*, Roma, s. III, v. XXVII, n. 2, p. 51-68, 1978.

(2) Leituras análogas foram propostas por: VARAGNOLI, Claudio. Edifici da edificazione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000. *Industria italiana delle costruzioni*, Roma, v. XXVI, n. 368, p. 4-15, 2002; CARBONARA, Giovanni. Architettura e restauro oggi a confronto. *Palladio*, Roma, v. XVIII, n. 35, p. 99-127, 2005.

Por uma pesquisa sumária das atuais fronteiras da restauração, é possível explorar uma ampla casuística que valoriza, de vez em vez, o dado estético e o dado histórico. A partir da última década do século 20, verifica-se a mesma variedade de tendências já encontráveis nas reconstruções do segundo pós-guerra, acentuadas por posições que, nesse meio tempo, tornaram-se radicais e explícitas, apesar de os critérios semânticos explorados desde aquele momento – contraste, assonância, analogia, alusão tipológica, tautologia – mesmo reapresentando-se em todas as escalas de intervenção, parecerem, agora, ser motivados por razões diferentes.

Para estabelecer uma ordem de categorias interpretativas em obras do presente, é possível partir do esquema que havia esboçado Guglielmo De Angelis d'Ossat, ao classificar as intervenções no existente, no qual se agregam os pressupostos diametralmente opostos da destruição e da conservação, mediante operações as quais, gradualmente, aproximam-se das demandas de uso¹. Por essa lógica, é apropriado introduzir a graduação com que são reconhecidos autonomia e respeito em relação à identidade do passado, sublinhando a abordagem com a qual a reutilização se apresenta no tocante à “matéria” da preexistência². É possível delinear, então, uma espécie de amadurecimento da disciplina projetual que, partindo da *negação da preexistência* (na qual o presente se coloca no lugar do

passado), chega a *identificar-se com ela*, anulando as diferenças (quando o presente se afirma em detrimento do passado), até atingir o *reconhecimento da alteridade* (se o presente se desenvolve com o passado), por diferentes graduações de *indiferença*, de *contraposição*, de *dialética*, de *equilíbrio da diversidade* e, por fim, da valorização mediante a *mínima intervenção* possível ou, mesmo, a *ausência de intervenção* (o presente se realiza no passado), entendida como escolha, e não como abandono ou destruição, condições, essas últimas, que não emanam da práxis da arquitetura, mas sim da proeminência de agentes externos naturais ou antrópicos (políticos, econômicos, militares).



Elaboração: Autora

Categorias interpretativas das intervenções atuais nas preexistências históricas

1. No lugar do passado

Negação da preexistência

A abordagem mais radical diante da intervenção em preexistências poderia ser a eliminação dos testemunhos do passado; podem ser incluídas a propensão à demolição e operações de desmontagem que destroem as relações entre as partes e das partes com o lugar de origem. Além dos monumentos intencionalmente eliminados em caso de guerra, podem ser situados no influxo da remoção voluntária também as edificações históricas cujo reconhecimento de valor não tenha ainda ocorrido ou, pelo menos, não tenha sido assimilado pelos órgãos responsáveis pela preservação: como, por exemplo, grande parte da arquitetura italiana do século 19 e 20, a qual, por mais que tenha sido conservada, continua a arrastar-se na arriscada indeterminação que precede a eliminação do bem. Um caso bastante atual, de substituição desenvolva por novos edifícios, é o Museu para arte do século 21, projetado em Roma pela arquiteta anglo-iraquiana Zaha Hadid (2003-2009). O projeto se insere no programa de requalificação do bairro Flaminio do Novo Plano Diretor, em zona com grande presença de estruturas militares. Da caserna preexistente no sítio do museu, sobrevive apenas a nudez de uma fachada, representação de si mesma, deixada adossada ao novo como objeto de valor arqueológico induzido. Em suas costas, o ambiente completamente demolido foi reconstruído *à l'identique*, mas com concreto armado: colunas de ferro fundido de recuperação sugerem uma atmosfera de transição e marcam três tramos, metaforicamente abertos, com grandes arcos voltados à grande parede cega contemporânea do sinuoso pátio interno (Figura 1).

Os casos de desventramento, em que permanecem apenas as fachadas, são cada vez mais freqüentes para as estruturas monofuncionais do começo do século 20. Existe um caso em Frascati, porém, que mostra certo equilíbrio entre novo e antigo nas antigas Scuderie Aldobrandini, sistematizadas como Antiquarium Tuscolano por Massimiliano Fuksas (1998-2000). Talvez pelo enorme impacto das antigas paredes deixadas à vista, ou pela astuciosa associação de materiais em assonância com a preexistência, o esvaziamento dos interiores da cavaleriça não dispersa os traços do passado, mas os sublinha, apesar de alterá-los (Figuras 2 e 3). O fato de conservar visível a alvenaria denota uma atenção às sugestões dos materiais antigos, veiculada



Figura 1: Roma, Museu para a arte do século 21 (Zaha Hadid, 2003-2009).
Reevocação da preexistência com colunas de ferro fundido e técnicas com abobadilhas de concreto armado que repropõe o aspecto dos pavimentos do início do século 20
Foto: Arquivo da autora

pelo uso de guarda-corpos completamente transparentes. É uma poética da aproximação sensível, legível em variados aspectos:

- O novo piso de concreto armado e vigorosos perfis de ferro são mantidos afastados do contentor;
- apesar do brilho do vidro, as áreas de exposição centrais são delimitadas sem ostentação;
- as escadas de aço corten, paralelas à parede, são concebidas como eixo condutor de todo o edifício e estruturam o ambiente, mas com dependência recíproca em relação às paredes portantes.

O novo é disposto, desse modo, sem prevaricação e é possível lê-lo como parte de um todo que, antes de ter sido um museu, foi uma cavaleriça.

Desmontagem e deslocamento, para fins de conservação, são práticas mais difundidas nas artes escultóricas do que na arquitetura, mas um exemplo adequado pode ser encontrado na transferência para Fucecchio (Florença) dos escritórios do jornalista Indro Montanelli de Roma e Milão (2002). Recompostos, tal e qual, pela Fondazione Montanelli Bassi diante da casa natal do saudoso jornalista, com a antiga escrivaninha, a legendária Olivetti e outros objetos pessoais, os escritórios reambientados no interior do Palazzo Della Volta foram a própria razão da musealização (Figura 4): depois dos cinco primeiros anos de operação, a peculiar meta de peregrinação já havia atraído 2.000 visitantes para a pouco conhecida cidadezinha toscana, situada a meio caminho entre Florença e Pisa.

Figura 2: Frascati, Antiquarium Tuscolano nas Scuderie Aldobrandini
Foto: Massimiliano Fuksas, 1998-2000



Figura 3: Antiquarium Tuscolano. Escadas de ferro que separam a nova estrutura das paredes de pedra aparente
Foto: Arquivo da autora



Figura 4: Fucecchio (Florença). Escritório do jornalista Indro Montanelli, transferido para o interior do Palácio Della Volta (2002), sede da Fundação que leva seu nome
Foto: Arquivo da autora



(3) PICCOLI, E. Come si rifonda l'antico nella città moderna. *Il Giornale dell'architettura*, Milão, v. II, n. 7, p. 18-19, 2003.

(4) É feita referência, aqui, à extensão da reconstrução e também a pilastras que sobreviveram na nave esquerda, a fim de melhorar a qualidade construtiva.

Na maioria das vezes, porém, a idéia do deslocamento está ligada a dificuldades de valorização não resolvidas com o distanciamento do objeto de seu local de origem. A reconstrução “como era”, e sem referências ao “onde estava”, é freqüentemente contemplada no mundo anglo-saxão como soluções aptas a evitar a demolição de pontes, casas e outras obras do século 19, de ferro, ameaçadas por inexoráveis expansões urbanas. Mas basta analisar estruturas não igualmente concebidas para serem montadas com facilidade, como no caso paradoxal de uma estrada consular romana deslocada um pouco mais adiante, para evidenciar a incoerência da operação. Isso é demonstrado, se refletirmos, pela sofisticada campanha de levantamento por satélite, desmontagem e remontagem a pouca distância, de um trecho das pedras de pavimentação da via Collatina, executada para permitir a passagem da linha do trem de alta velocidade.

Abordagem de continuidade sem cuidado com a distingüibilidade

A negação de obras do século 19 poderia induzir um tipo de carma ao abordar-se a arquitetura moderna, tão degradada a ponto de não poder ser ignorada, mas ainda por demasiado jovem para ser considerada seriamente como objeto de restauro: na melhor das hipóteses, assiste-se ao refazimento de todo o edifício. No entanto, existem exemplos nos quais emerge claramente, como também o antigo possa chegar a ter um papel acessório, voltado unicamente à reapropriação do “modelo”, como na aproximação “tipológica” de Giorgio Grassi e Manuel Portaceli para a reconstrução do teatro romano de Sagunto (1985-1993), na província de Valência (Espanha). O próprio Grassi, porém, em projeto posterior de restituição do teatro romano de Brescia, deixa entrever, graças ao uso da madeira, uma leve aproximação às teorias de restauração³.

Que o restauro não deva ultrapassar o limite da moderação não parece coisa óbvia, se até mesmo em casos importantes como o da Catedral de Noto (arquiteto Salvatore Tringali, com colaboração do engenheiro R. De Benedictis, 1999-2006), na província de Siracusa, Sicília, a contemporaneidade da intervenção foi interpretada, em termos práticos, como reintegração tipológica, baseada nos estilemas setecentistas, afastada do respeito exigido pela vetustez material (Figura 5)⁴. Em todo o caso, a experiência demonstra a impossibilidade de efetuar, hoje, uma verdadeira repristinação *à l'identique*, pela inevitável atualização de formas e materiais e pela exigência de adequação às novas normas de segurança. Isso



Figura 5: Noto (Siracusa, Sicília). Catedral: a cúpula reconstruída
Foto: Salvatore Tringali e R. De Benedictis, 1999-2006

(5) BRANDI, Cesare.
Teoria da restauração.
Cotia: Ateliê, 2004, p. 89.

(6) MULAZZANI, M. Come
abita un Premio Pritzker.
D-casa, Roma, v. XI,
n. 522, p. 100-106, 2006.

pode ser visto, por exemplo, na reconstrução do Teatro La Fenice em Veneza – incendiado em janeiro de 1996 – que comportou, necessariamente, a renovação tecnológica da área cênica, o aumento da capacidade de público na platéia e a racionalização de todos os serviços teatrais da ala norte, afastando o êxito da intervenção da fórmula “como era, onde estava” da abordagem inicial.

A tentativa de apagar qualquer traço de uma calamidade, reconduzindo a estado de novo a conformação anterior ao evento, parece, como dizia Brandi, “*a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade*”⁵. No fundo, subestima-se a humanidade quando ela é pensada como sendo tão enrijecida a ponto de não saber recomeçar a olhar adiante com espírito novo, unicamente pelo *memento* de uma presença contemporânea. Estimular, ao contrário, a poética da atualidade, também com as soluções do restauro como entendido contemporaneamente, talvez ensinasse a transformar a desgraça em vantagem.

2. Em detrimento do passado

Autonomia do novo

Um dos principais requisitos é, portanto, estabelecer quais os limites de uma obra para que possa ser definida como restauro. Quando as atenções do projetista são voltadas ao novo como tendo papel central, leva-se em conta a preexistência apenas por algumas condições que coloca ao projeto, permitindo, assim, ser revisitada e reapresentada sob uma nova veste. O objetivo principal, especialmente nas propostas de arquitetos engajados, é ligado à intenção de deixar uma contribuição contemporânea significativa, como emerge de uma entrevista recente do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha, segundo o qual “*qualquer ato construtivo deve contribuir para ampliar o processo – em contínua transformação – do conhecimento; e isso é possível apenas se a arquitetura, em vez de produzir respostas, consegue, graças à sua força, colocar novas questões*”⁶.

Paulo Mendes da Rocha ganhou o Prêmio Mies van der Rohe para a América Latina (1998) e o Pritzker (2006) pela sistematização da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1998), no Antigo Liceu de Artes e Ofícios no Jardim da Luz. A intervenção nesse edifício de finais do século 19, tombado, desde 1982, como patrimônio cultural, é caracterizada pela vontade de marcar a preexistência com a inversão do eixo de circulação por meio dos ambientes (transversal à direção funcional originária) e com a oclusão das janelas voltadas ao parque com placas metálicas fixas, que remetem a outros elementos metálicos inseridos na cobertura do pátio interno e no acréscimo de escadas, corredores e passarelas. Com uma análise escrupulosa, a alteração do esquema de distribuição mostra-se mais voltada a uma renovada percepção dos espaços do que à distinguibilidade da nova linguagem da reestruturação: o arquiteto soube evitar formas por demasiado ruidosas e extemporâneas, privilegiando uma linguagem abstrata que, em sua essência, valoriza a rusticidade dos materiais originais.

Mais radical é a inserção da pista de patinação para as Olimpíadas de inverno de Gae Aulenti e Arnaldo De Bernardi (2003-2005), sob a concha de concreto do ginásio Palavela de Turim (Figura 6), que, desde 1961, caracterizava a margem esquerda do Pó com uma volumetria delimitada por suas vedações de vidro, das quais foi privado, pois sujeitas a compreensíveis problemas de manutenção e dilatação diferencial. O novo sistema de cobertura reticular do volume acrescentado

(7) HOUSE, J. Uno sguardo al Musée d'Orsay. Il resoconto di uno storico. *Lotus international*, Milão, n. 53, p. 86-96, 1987.

sob a abóbada, com quatro metros de altura, contém as instalações e é coroado por um sistema de isolamento acústico e térmico, que não prevê acesso ao seu extradorso. O êxito da operação, mesmo respeitando as prescrições conservativas do edital do concurso, não estabelece um verdadeiro diálogo: limita-se à mera adaptação geométrica de rampas e tribunas inscritas na planta hexagonal preexistente, com acabamento de cor vermelho-resplandecente cuja distonia amplifica, no esqueleto de concreto, a imagem de resquício da modernidade.

A chave da intervenção é a mesma que Gae Aulenti já havia utilizado em Roma, no Museu das Scuderie del Quirinale (1997-1999), e, ainda antes, em Paris, no Museu d'Orsay (1980-1986), em que a sistematização de volumes quadrangulares independentes parecia sugerida pela obsolescência estilística da estação ferroviária⁷. Uma melhor síntese idealizadora parece guiar a organização romana nas naves das *scuderies* setecentistas, graças ao menor grau de expressividade das grandes salas, reduzido quase ao mutismo pela pintura homogeneizante das superfícies. As membranas quadrangulares de Aulenti e a respectiva iluminação constituem, porém, uma espacialidade quase indiferente ao invólucro antigo.

Oposição e estridência

O desequilíbrio, em direção ao presente, como auto-afirmação do projetista, assume, por vezes, uma abordagem de declarada oposição, se não de absoluta desnaturação da preexistência, e atribui a esta última uma função instrumental de “pano de fundo” da nova figura. De todo modo, considera a matéria histórica como significante a ser resignificado, criando para si espaços onde, na maioria das vezes, o tempo já havia modificado o existente. Do restauro são desconsiderados largamente os preceitos, para que a matéria seja intencionalmente desprezada, de modo a subverter sua componente ideológica.

Exemplos gritantes dessa lógica são as obras de Enric Miralles e Benedetta Tagliabue como a ampliação do Paço Municipal (1997-2000) de Utrecht, nos Países Baixos, e a reestruturação do Mercat S. Caterina (2003-2005) em



Figura 6: Turim, pista de patinação no antigo Ginásio Palavela (Gae Aulenti e Arnaldo De Bernardi, 2003-2005)
Foto: L. Sivieri, 2007

Figura 7: Barcelona (Espanha), Mercat S. Caterina (Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, 2003-2005)
Foto: Ascensión Hernández, 2005



(8) KUGEL, C. Letting in the light. *Architectural Review*, Londres, v. CCXII, n. 1268, p. 64-67, 2002.

Barcelona (Espanha), que, em 1840, havia sido inserido por Joan Torras em um preexistente convento medieval (Figura 7). Mas o exemplo mais emblemático é a reestruturação do Kongresshalle de Nuremberg (Alemanha), espécie de “coliseu nazista” para as paradas de Hitler, transformado por Günther Domenig em Centro de Documentação da História do Terceiro Reich (2001-2002). O projeto, motivado pelo desejo de resgate político e social dos fantasmas do passado, toma forma depois de um intenso debate público sobre a conservação de alguns traços do nazismo no patrimônio cultural, com valor de advertência, diante da impossibilidade de apagar, verdadeiramente, as feridas da coletividade pela supressão das memórias físicas (Figura 8). Assim, para evidenciar as megalômanas ambições nazistas do gigante neoclássico foi feita uma incisão com uma espécie de cunha de vidro e aço, que atravessa, na diagonal, a pesada geometria cartesiana de tijolos e nela aloja novos espaços expositivos, deixando intactas as salas existentes. Ao contrário, quase as purifica, com a clareza do novo elemento inserido, da ligeira atmosfera de melancolia que as envolve⁸.

3. Dialogando com o passado

Contraste dialético

Nos anos 70, os arquitetos Inger e Johannes Exner na Dinamarca, defendiam, ferrenhamente, a conveniência de conservar à vista as estratificações do castelo de Kolding (1972-1991), tornadas visíveis depois do incêndio que, em 1808, havia causado seu abandono. Esse restauro é caracterizado pela distinguibilidade das integrações em marcado estilo contemporâneo, mas, antes disso, pela função de revelar com que narra a história e as tradições, pelas vicissitudes construtivas do monumento. É nessa linha operacional que se pode situar o Oratório dos Filipinos (1998-1999) de Bolonha, restaurado por Pierluigi Cervellati, sob supervisão rigorosa do superintendente Elio Garzillo (Figura 9). Todos os traços do passado foram conservados:

- Os remanescentes da vida cultural anterior à guerra;
- as marcas do bombardeamento que interrompeu seu uso em 1944;

Figura 8: Nuremberg (Alemanha). Centro de documentação da história do Terceiro Reich no Kongresshalle
Foto: Günther Domenig, 2001-2002

Figura 9: Bolonha, Oratório dos Filipinos (Pierluigi Cervellati, 1998-1999). Pormenor da junção entre os restos da ordem arquitetônica e do coro na face direita com a reconstrução do muro dos anos 50 e o atual forro em régua de madeira que evocam a abóbada perdida



(9) Serafini, L. Auditorium nell'ex oratorio di San Filippo Neri a Bologna. *Industria delle costruzioni*, Roma, v. XXXVI, n. 368, p. 40-47, 2002.

- os restauros iniciados no pós-guerra pelo então superintendente Alfredo Barbacci (1948-1953);
- as intenções projetuais que emergem, por exemplo, do revestimento que deveria ter recoberto a nudez das colunas de concreto, assim como a da estrutura incompleta do coro e do estuque aludido no nascimento das abóbadas, reconstituídas, hoje, apenas em seu perfil geométrico, com um enredado de madeira com centenas de réguas.

“A leitura simultânea das diversas fases do edifício – observa Lucia Serafini – [...] não provém de uma hierarquia entre as partes, mas de uma ordenação que as valoriza de maneira paritária; uma ordenação que não é definitiva e, no entanto, restitui à construção a sua identidade, tanto mais forte quanto mais realizada sem dissimulação, exibindo o material gasto e usando-o para alinhar uma nova narrativa espacial.”⁹ Assim, a cor pastel das paredes externas, os bancos de madeira revestidos com tecido acamurçado azul, os elementos de iluminação e outras instalações, instauram um diálogo com o existente sem escrúpulos de mimetismo ou de subordinação.

Sempre de diálogo é possível falar, apesar de alguma assonância nas adições, na inserção de uma escada helicoidal no interior da torre das muralhas de Gallese, povoação na província de Viterbo, feita por Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino (2002-2003). Os argumentos sobre o projeto fazem referência à compreensão tipológica das estruturas defensivas e estão ligadas ao existente mediante uma contemporaneidade reevocativa. De uma gravura de 1576, anexa aos *Statuta Civitatis Galesii*, na qual se entrevê a porta da cidade ainda sem a torre cilíndrica, deduziu-se que o torreão deslocado não tivesse sido concebido na origem, mas fizesse parte das obras encomendadas pela família Altemps, proprietária do castelo a partir de 1579, para as inovações defensivas da artilharia. Para uma releitura orgânica da sistematização urbana renascentista, escolheu-se eliminar o arbitrário coroamento com merlões “falso-medievais”, os quais remontam, em realidade, aos anos 50, que resultava contraditório, seja para a compreensão histórica do torreão, seja por seu contraponto, a distância, com o Palácio Ducal. O revestimento das calçadas, o refazimento de uma cobertura a evocar aquela que existiu anteriormente e os acabamentos do sistema de drenagem das águas pluviais

Figura 10: Gallese (Viterbo). Revalorização da torre quinhentista na entrada da cidade
Foto: Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino, 2002-2003

Figura 11: Torre de Gallese: escada inserida em seu interior, deixando espaço central livre para o eventual acréscimo de um elevador-plataforma
Foto: Arquivo da autora



revelam a qualidade da refuncionalização interna da torre, obtida por meio de uma estrutura suspensa na cobertura superior por oito tirantes que percorrem toda a altura e concebida, buscando uma leveza que mostra a própria lógica de funcionamento, aludindo à marca “maquinista” das inovações tecnológicas renascentistas (Figuras 10 e 11).

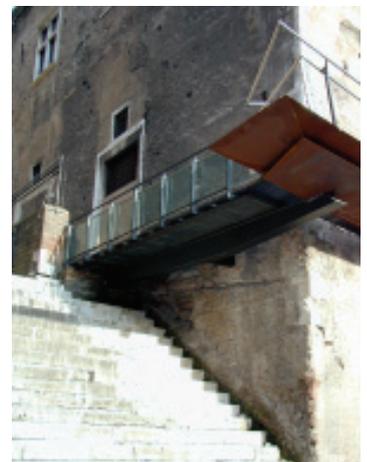
Integração diferenciada

Também nos Mercados de Trajano, em Roma, os arquitetos D’Aquino e Franciosini (1999-2002) evocaram poéticas e mecânicas do passado, sem renunciar a imprimir um aspecto atual às rampas e passarelas, que ampliam a fruição do percurso de visita a eventuais usuários portadores de necessidades especiais (Figura 12). No mesmo sítio, e com o mesmo objetivo de recuperar as relações urbanas do antigo traçado da via Biberatica, foram realizadas intervenções que não mostram uma pesquisa equivalente de dialética, sublinhando, antes, explicitamente, a própria contemporaneidade. Tratam-se dos elementos acrescentados pelo escritório Nemesi às entradas e às mudanças de cota da via Biberatica (2000-2001) e a substituição da passarela de Campo Carleo (2002-2004) que, de maneira semelhante à passagem em nível preexistente, une a subida do Grillo à via dos Fóruns Imperiais. A resolução de equilíbrios simples, mas não óbvios, torna-se ocasião para inserir ideias abstratas e austeras, a integrarem as estruturas de pedra e tijolos com poucos e despojados elementos de suporte realizados, prevalentemente, com aço e com aço corten. Assim, a aproximação de dois perfis comuns de aço pode tornar-se o desenho de uma cornija que sublinha uma entrada, com o simples expediente de não tentar escondê-los sob revestimentos supérfluos. Ou, ainda, os degraus de entrada de uma das *tabernae* podem dar a impressão de “levitar” no interior da cercadura maciça de travertino, com a engenhosa supressão do espelho inferior e com o apoio de poucas e imperceptíveis vigotas instaladas sob a pavimentação de madeira do ambiente (Figura 13). A autonomia é ancorada na identidade circunscrita e bem diferenciada dos elementos, que acompanha a ideia da reversibilidade da inserção, mas dentro de uma colaboração estrutural sólida, suficiente para dissuadir eventuais remoções. Apenas no caso da passarela de Campo Carleo (Figura 14), realizada com corten, mas também com vidro, aço

Figura 12: Roma, Mercados de Trajano. Uma das passarelas que articulam as mudanças de cota
Foto: Franciosini e D’Aquino, 1999-2002

Figura 13: Mercados de Trajano. Degraus de acesso a uma das *tabernae* da via Biberatica
Foto: Studio Nemesi, 2000-2001

Figura 14: Mercados de Trajano. Passarela para pedestres de Campo Carleo
Foto: Studio Nemesi, 2002-2004



escurecido e alumínio, o desenho se torna um pouco mais audacioso, a ponto de marcar uma presença a ser notada a distância, como se a escala urbana do objeto visível de longe impusesse a renúncia à discrição e à essencialidade reservadas aos ambientes arqueológicos, para exibir, ao contrário, uma composição mais articulada.

De gosto extremamente refinado é a intervenção análoga de José Antonio Martínez Lapeña ed Elías Torres Tur em Sant Pere de Rodes (1979-1993) em Port de la Selva, na província de Girona (Espanha): magistral reintegração das despojadas estruturas medievais do mosteiro, que permitiu a conservação do sítio, com toda a riqueza das alvenarias à vista. Em casos em que a necessidade de superar um desnível, de instalar sanitários, ou de colocar mobiliário, requereu ir-se além de uma moderada adição de revestimentos, os elementos acrescentados foram projetados com comedimento, em contraste bastante equilibrado. É exatamente a personalidade das novas formas e materiais, dos detalhes e acabamentos, a tornar acolhedor um espaço que havia perdido seu sentido residencial, ainda mais do que no jogo aparente pelo qual qualquer acréscimo se apresenta como encostado na pedra viva, sem encastramento.

4. No passado

Lógica da harmonia

As abordagens até aqui observadas levam à dedução que a tentativa de tornar evidente a complexidade das vicissitudes históricas, sem trair o texto antigo deva, por sua natureza, fazer pouco “ruído”, colocar-se como catalisador e agir em conformidade estética conciliadora e não-desagregadora que, sem transcurar a qualidade, propicie a releitura das estratificações construtivas pelo distanciamento próprio do discernimento crítico. Não deveria haver vontade de contraste: a distinguibilidade deriva da utilização honesta de uma linguagem atual, elaborada com sentido de harmonia que encontra os termos de assonância em menções às dimensões, na articulação de materiais adequados, em uma exaltação da preexistência que não despreza os acréscimos, mesmo determinando a natureza destes últimos a partir da primeira.

Uma abordagem desse gênero pode ser encontrada no Museu Diocesano de Lucca, sistematizado por Carlo Pellegrini (1989-1992): o espaço expositivo percorre as disparidades de acréscimos e incorporações que se sucederam na torre do

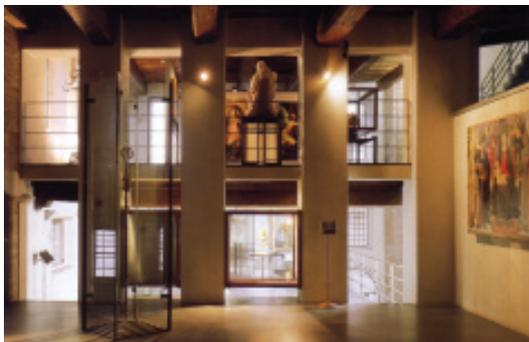


Figura 15: Lucca, Museu diocesano na Catedral de S. Martino (Carlo Pellegrini, 1987-1992). Vistas e relações espaciais entre as salas
Foto: Arquivo da autora



Figura 16: Siena, Spedale di S. Maria della Scala (Guido Canali, 1998-2004). Escada de madeira sobreposta à subida de tufo de um dos ambientes subterrâneos
Foto: Arquivo da autora

século 13 e na igreja quinhentista, abarca o jardim seiscentista e os depósitos do edifício da Catedral, articulando-os, entre si, com ligações que respondem a um estudo acurado de relações visuais a anteciparem a coerência dos ambientes e prepararem sua fruição (Figura 15). O uso do ferro e da pedra local traduz, com neutralidade, os valores arquitetônicos e permeia, com a mesma sobriedade, a resolução de todos os pormenores museográficos.

O museu de Lucca parece afirmar os critérios expostos por Guido Canali na sistematização do Spedale di S. Maria della Scala em Siena (1998-2004), cujas marcas contemporâneas, feitas com a presença de vidro, ferro e madeira, alinham-se rarefeitos no intrincado labirinto de tijolos, tufo e pedra calcária que se estende na encosta da colina de Siena. As vitrinas suspensas, os mudos pedestais das esculturas e as passarelas de madeira, simplesmente apoiadas nos percursos subterrâneos, enfatizam a exibição das lacerações e das despojadas estruturas originárias, com o auxílio de uma estudada colocação das luminárias. A execução de um “restauro leve”, como define o próprio Canali, objetivou colocar o novo onde a identidade histórica era mais fraca, reforçando a preexistência como texto cultural rico de citações e de relações com o território (Figura 16). A recuperação da qualidade distributiva dos espaços foi possível graças à demolição de acréscimos incongruentes devidos às alterações feitas pelo hospital e à identificação de uma trama cerrada de estratificações no tecido murário, entendido como um mapa dos eventos construtivos que, do século 19 em diante, nele se sobrepuseram até a atualidade.

A solução dos percursos de visita foi muito importante na busca de um distanciamento crítico capaz de permitir a revelação do palimpsesto histórico, sem orientações de leitura preestabelecida, em restauração concebida como estímulo para uma compreensão correta, mas não necessariamente totalizadora. Essa é a tendência perseguida em muitas escavações arqueológicas como, por exemplo, na catedral de Vitória, na Espanha, com a finalidade de não impedir a visita durante as obras. Com caráter mais permanente, mas sempre tendo em vista a concepção de “canteiro aberto”, são os percursos criados nos ambientes subterrâneos das *insulae* romanas do Rione Terra em Pozzuoli (Nápoles) pelo escritório Gnosis Architettura (2000-2001), ou ainda na área adjacente ao propileu do Pórtico d’Ottavia (Laura Romagnoli e Guido Batocchioni, 2000-2004), no âmbito da requalificação do antigo

Figura 17: Pozzuoli (Nápoles), Rione Terra. Passarelas de vidro e aço sobre os remanescentes das *insulae* romanas
Foto: Studio Gnosis Architettura, 2000-2001



Figura 18: Roma, Pórtico d’Ottavia. Passarelas de madeira e aço sobre os remanescentes arqueológicos
Foto: Laura Romagnoli e Guido Batocchioni, 2000-2004



gueto, ambos tornados acessíveis no nível da calçada de época imperial, em uma dimensão urbana de grande vitalidade e eficácia (Figuras 17 e 18).

Outra reintegração em escala urbana é a do Cassero (caminho de ronda) di Prato (Pietro Ruschi e Riccardo Dalla Negra, 2000), na Toscana. O circuito das muralhas, construído pelos invasores florentinos em meados do século 14, depois de mais de dois séculos de abandono e de transformações impróprias, foi restaurado pela Soprintendenza, em uma espécie de agregação com fins museais: as áreas limítrofes de propriedade municipal foram liberadas, trazendo parcialmente à luz a fachada externa e evidenciando as partes perdidas do “corredor”, com uma pavimentação em pequenos paralelepípedos de pórfiro na parte central da via carroçável (Figura 19); foram reconstituídos os acessos nas extremidades do trecho que sobreviveu com corpos novos terminados como a contra-canto das paredes adjacentes, com paramentos de tábuas de madeira, de modo a remeter à horizontalidade das fiadas da alvenaria; um trecho do caminho de ronda foi recomposto com uma ponte de madeira estendida entre dois grandes troncos, cadenciado por um ritmo análogo ao dos antigos merlões (Figura 20). No



Figura 19: Prato (Florença). Requalificação do Caminho de Ronda (Cassero). Sinalização no asfalto do trecho perdido da estrutura
Foto: Pietro Ruschi e Riccardo Dalla Negra, 20



Figura 20: Cassero de Prato. Ligação dos dois trechos que permaneceram no nível do caminho coberto
Foto: Arquivo da autora



Figura 21: Cassero de Prato. Interior do circuito inferior
Foto da autora



Figura 22: Cassero de Prato. Pormenor da reintegração das argamassas do século 14
Foto: Arquivo da autora

(10) Imagens da Crypta Balbi, em Roma, de Franco Ceschi 1983-2003; Franco Minissi para a exibição dos frontões dos templos expostos na seção sobre o território falisco e *capenate* na Vila Giulia em Roma, 1953-1960; frontão do templo de Apolo Sosiano (V século a.C.) nos Museus do Capitólio (Paolo Martellotti, 1982-1989), antes nas proximidades do teatro Marcelo e hoje reproposto na Sala das Máquinas da Central Montemartini (Francesco Stefanori, 1997), na via Ostiense.

interior, pode ser apreciada, pela delicadeza e precisão, a qualidade da fixação das argamassas do século 14, com uma estucagem simples e reintegração em um plano recuado com argamassa compatível (Figuras 21 e 22).

Mínima intervenção

Um “alto grau de abstração” pode estar presente nos casos classificáveis dentro de uma lógica de harmonia, em razão da predisposição da arquitetura contemporânea a relacionar-se com o antigo por meio de uma linguagem “neutral” e sem excessos. Para a arquitetura italiana, o conceito de leveza, mediado pela idéia de pureza da sintaxe moderna, aprofunda suas raízes na produção do segundo pós-guerra e na contribuição que, desde as duas décadas de facismo, tinha sido trazido pelo setor de organização de exposições e de feiras, recorrendo amplamente à redução dos suportes das obras a uma aparente desmaterialização da montagem. Desse modo, o uso dialético da abstração e da conseqüente minimização do acréscimo, reaparece ainda hoje em muitos museus arqueológicos, por reevocar a colocação originária dos remanescentes (Figuras 23 e 24)¹⁰.

Deve ser evidenciado, ademais, que uma contribuição fundamental à mínima intervenção é oferecida por um projeto inteligente das instalações que recomponha a leitura em um plano discursivo quase desprovido de peso, mal e mal tocando as estruturas existentes. Apesar de as maiores bizarrices cometidas nos monumentos serem relacionadas à inserção de elementos funcionais inadequados e extemporâneos, é possível afirmar que uma controlada resolução de aspectos das instalações revela-se, paradoxalmente, um instrumento de grande utilidade para valorizar o antigo e torná-lo atual, sem com ele competir. Basta pensar nos projetos de iluminação realizados por ocasião das obras anteriores ao Jubileu de 2000 em importantes monumentos de Roma, como o Coliseu, a Ponte Cestio sobre o Tibre ou, mesmo, na cúpula, na fachada e na inteira praça da Basílica de S. Pedro no Vaticano (Remo Guerrini e Stefano Santia, por parte da Acea – Companhia de Eletricidade –, com a consultoria de Sandro Benedetti, projetista do restauro da fachada).

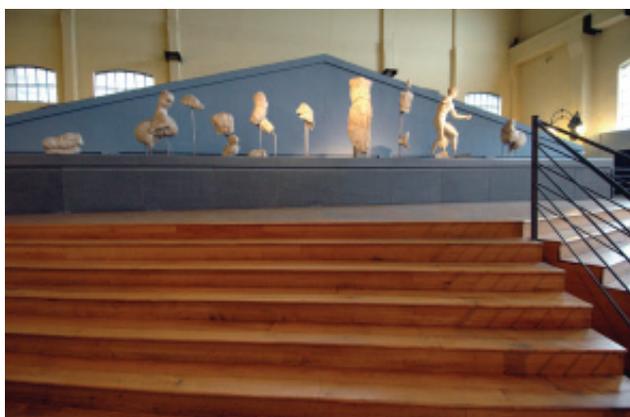


Figura 23: Roma, Central Montemartini. Exposição das esculturas do frontão do templo de Apolo Sosiano
Foto: Paolo Martellotti



Figura 24: Roma, Museu da Cripta Balbi. Recomposição de um fragmento de estuque de uma das arcadas do teatro (apresentação de Franco Ceschi, 1999-2000)
Foto: Arquivo da autora

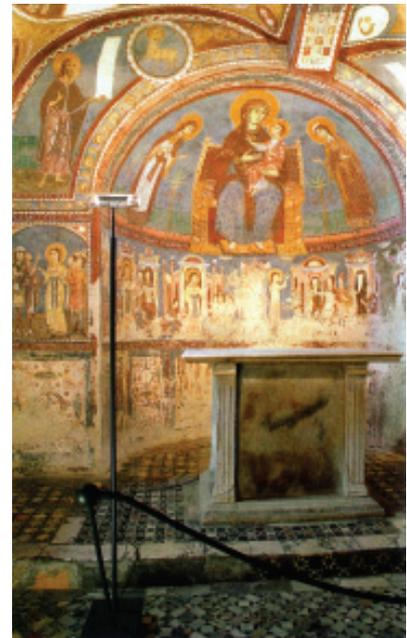
(11) MAZZONE, B.; ACIERNO, M. Progetto di illuminazione della cripta di S. Magno nella cattedrale di Anagni. In: CARBONARA, G. *Atlante del restauro II*. Turim: Utet, 2004, p. 765-768.

Caso emblemático é a sistematização da cripta de S. Leão Magno, sob a catedral de Anagni (1994), enriquecida com um importante ciclo de afrescos do século 13 disposto nas paredes perimetrais e no intradorso das abóbadas¹¹. Precedido e orientado por uma pesquisa acurada do Instituto Central de Restauração (ICR) sobre o microclima e sobre os fatores de degradação biológica, a intervenção levou em conta os valores termo-higrométricos considerados ideais para a conservação. A solução unitária, concebida pelo arquiteto Bruno Mazzone para satisfazer aos requisitos de iluminação e proteção das superfícies afrescadas, assumiu o papel de “projeto piloto” para a revisão da norma sobre instalações em edifícios históricos, em colaboração entre o ICR, o Banco de Crédito Cooperativo de Anagni e Artemide SpA. A instalação elétrica é realizada por um sistema de suportes móveis constituídos por um elemento oco de metal que faz as vezes de condutor para a alimentação elétrica, evitando ancoragens e apoios nas paredes (Figuras 25 e 26). Os elementos de sustentação, cadenciados pelo ritmo dos tramos e das partições decorativas dos afrescos, são compostos por uma sólida base metálica, simplesmente apoiada no pavimento, e por duas hastes: uma vertical, com cerca de dois metros, tendo, na parte superior, uma lâmpada halógena de pequenas dimensões e de máxima difusão que reproduz o efeito da fonte de luz natural diurna – calibrada segundo os limites exigidos pela conservação, estabelecidos pelas análises de laboratório –, e uma inclinada, graças à qual funciona como barreira que mantém os visitantes na área da nave central, a uma distância segura das superfícies pictóricas e dos difusores luminosos. Um telecomando à disposição dos monitores das visitas permite regular a luz, de vez em vez, em correspondência do trecho a ser observado, economizando na iluminação total, em favor de um efeito de luz quente e difusa, assim como do equilíbrio térmico do ambiente.

No Tempietto de Bramante (1999), no Gianicolo, em Roma, o mesmo sistema de luminárias “móveis” assume o caráter de mínima presença visual e



Figuras 25 e 26: Anagni (Frosinone), Cripta de S. Leão Magno. Iluminação de Bruno Mazzone, ICR, 1994
Fonte: *Bollettino ICR*, n. 3, 2001



flexibilidade de aplicação, com o efeito, ainda, de evidenciar a entrada a ser usada, uma vez que a luminária pode ser alimentada, indiferentemente, por qualquer um dos três diversos poços do claustro, colocados diante das três portas, que simbolizam homenagens à igreja, à cidade e ao convento adjacente, hoje sede da Academia Espanhola (Figura 27). O aparelho é voltado ao intradorso da cúpula apenas no horário de abertura do monumento e um único foco direciona uma luz difusa em direção à abóbada estrelada de Valadier que, a partir dela, é depois refletida, banhando todo o ambiente.

Não-intervenção

A categoria de “não-intervenção” pode completar o panorama sobre as várias modalidades de aproximação do novo em relação à preexistência, mesmo se, hoje, parecer radical uma posição como aquela do romantismo ruskiniano na Inglaterra do século 19, já que, atualmente, é notório como também a conservação em estado arruinado requeira uma manutenção contínua, a permitir aos remanescentes de permanecerem semelhantes a eles mesmos; de outro modo, em pouco tempo os fenômenos da natureza e as leis da física providenciariam que qualquer sugestão deles desaparecesse.

No entanto, ampliando o olhar, existem casos em que a *ratio* é aquela de “não fazer”, baseando-se nos pressupostos do purismo conservativo de quem prefere manter o *status quo* em vez de enfrentar os riscos da intervenção. Exemplo extremo é o do templo de Ta Phrom em Angkor, no Camboja, em que as estruturas do século 12 são deixadas propositalmente envolvidas pelas raízes das seculares árvores de dimensões gigantescas, com o paradoxal efeito de serem duplamente monumentalizadas pelo aspecto de ruína e pela exuberante natureza que as invadiu desde o século 15 (Figura 28). O respeito pelo estado, de fato, é uma escolha obrigatória, pois as construções seriam totalmente desmembradas pela remoção da vegetação, já integralmente entremeada com as estruturas lapídeas.

Figura 27: Roma, *Tempietto* de Bramante junto da igreja de S. Pietro in Montorio, no Gianicolo (restauro de 1999). Sistema móvel para a iluminação da abóbada
Fonte: *Bollettino ICR*, n. 3, 2001



Figura 28: Angkor (Camboja), restos do Templo de Ta Phrom. Raízes gigantes entremeadas na arquitetura de modo indissolúvel
Foto: Arquivo da autora



Por outro lado, em outros casos se está diante de um premeditado abandono de obras de reconhecido valor histórico, ignoradas por razões políticas, ideológicas ou sociológicas que desejam seu desaparecimento da cena pública (isso diz respeito, por exemplo, a muitos monumentos de regimes que caíram). Verificações mais efetivas levam a afirmar não ser simples apagar um monumento pelo esquecimento, pela aleatoriedade do processo de designificação do bem, que pode, de todo modo, suscitar, inadvertidamente, as atenções de alguns setores da sociedade. Mas a vontade de destruição do objeto e das memórias dos quais é portador é, com freqüência, o primeiro passo para a eliminação material de seus remanescentes, associada, depois, ao deslocamento da atenção para novas realizações.

Retorna-se, assim, ao ponto de partida, ou seja, à primeira categoria citada – voluntária eliminação da preexistência – fechando o círculo lógico aqui proposto para denominar as formas contemporâneas de abordagem nas relações com o antigo. Completa-se, desse modo, uma redução a um esquema, sujeita a inevitáveis limitações pelo pouco distanciamento temporal que se propõe, apenas, como critério de leitura, como uma espécie de ordenação *in itinere* da heterogeneidade contemporânea com o intuito de abrir novas discussões.

Em uma esquematização similar, é possível observar que a preexistência, objeto de intervenção, é estudada, por vezes, a partir de uma mentalidade projetual permeada, antes de tudo, por exigências de afirmação da identidade da obra; outras vezes, por uma postura rigorosamente metodológica baseada em pressupostos conservativos. A fórmula comum a todos os casos que parecem ter tido bom êxito, o mais possível isento do gosto subjetivo do observador, parece a da atenção à leitura preliminar do existente e na concepção da solução com base a um equilibrado respeito por sua matéria. Quando a postura de partida é a de escuta, de reconhecimento dos valores implícitos, a resposta projetual parece derivar de modo natural não apenas do talento inato do projetista, mas também das investigações e da habilidade de integração dos conhecimentos analíticos e projetuais em uma proposta, desprovida de idéias geradoras apriorísticas, implementada como estratégia ou instrumento de articulação.

O resultado fortalece a preexistência, para cuja conservação deve ser fortemente associada à singularidade do presente, seja pela condição de “não-retorno” das obras de arquitetura que são transmitidas, seja pela maturidade por nós atingida em termos de respeito pela alteridade. As forças libertadas pelos valores do passado não podem ser dispersadas, uma vez que delas provêm a certeza e o equilíbrio necessários para modelar o futuro. A presença de evidentes exigências conservativas pode sempre ser vista como ocasião preciosa para excogitar novas e refinadas soluções.

ANTIGOS EXEMPLOS DE RESTAUROS DE CERÂMICAS GREGAS

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) Com frequência, os restauradores que trabalham nos musues usam o termo *derestauracion*, o qual poderia ser traduzido por “desrestauração”, neologismo que significa a “remoção de restauros precedentes”.

(2) NADALINI, Giampaolo. Considerazioni e confronti sui restauri antichi presenti nelle ceramiche scoperte a Gela. In: PANINI, Rosalba; GIUDICE, Filippo (Orgs.). *Ta Attika – Attic figured vases from Gela*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2004, p. 197-205. NADALINI, Giampaolo. Restauri antichi su ceramiche greche – Differenziazione dei metodi. In: BENTZ, Martin; KÄSTNER, Ursula (Org.). *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis heute*. (Corpus vasorum antiquorum, 3). Munique: Verlag C. H. Beck, 2007, p. 29-34.

(3) Renske Dooijes, restauradora de cerâmicas e vidros no Rijksmuseum van Oudheden de Leiden, coordena, por parte do ICOM, um grupo de pesquisa sobre os restauros antigos (History of Conservation Group).

(4) SCHONE-DENKINGER, Angelica. Reparaturen, antik oder nicht antik? Beobachtungen an rotfigurigen Kratern der Berliner Antikensammlung und Anmerkungen zur Verwendung geflickter Gefäße in der Antike. In: BENTZ; KÄSTNER, op. cit., p. 21-28.

(5) Cfr. ELSTON, Maya. Ancient Repairs of Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. *J. Paul Getty Museum Journal*, Los Angeles, v. 18, p. 53-68, 1990; MORETTI SGUIBINI, Anna Maria (Org.). *Euphronios epoiesen, un dono d’eccezione ad Ercole Cerite*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1999; e VLAD BORRELLI, Licia. *Restauro Archeologico, storia e materiali*. Roma: Viella, 2003, p. 29-30.

Desde as épocas mais antigas foram documentadas técnicas de recomposição ou de reparação efetuadas em vários tipos de objetos, tanto de uso comum quanto de valor artístico reconhecido no momento da reparação. A sua inserção no contexto da proto-história do restauro – se não da teoria, pelo menos da práxis e da evolução de suas variadas técnicas – está, porém, quase sempre, ausente. Os maiores avanços nos estudos ocorrem apenas por ocasião de um novo achado ou de judiciosos restauros contemporâneos que, ao desmontar partes anteriormente recompostas, revelam detalhes que, de outro modo, não seriam visíveis: freqüentemente, com efeito, reparações antigas foram escondidas – ou até mesmo removidas – por sucessivas restaurações modernas¹, a partir das reintegrações do Renascimento até intervenções realizadas no século passado ou ainda em curso.

As pesquisas conduzidas em muitos achados antigos por alguns estudiosos, também restauradores profissionais e atuantes em importantes museus internacionais (entre eles Gianpaolo Nadalini², Renske Dooijes³, Olivier Nieuwenhuys e Angelica Schone-Denkinger⁴) demonstrariam, com efeito, a existência de práticas de reparos de objetos cerâmicos desde épocas pré-históricas.

As evidências dessas descobertas permitem afirmar que as técnicas de reparos e, em alguns casos, de restauro, encontráveis no mundo clássico greco-romano, representavam o ponto de chegada de um longo percurso iniciado muitos milênios antes. É, com efeito, possível intuir logicamente que desde os tempos mais antigos o homem tenha evitado destruir aquilo que, gastando menos, podia reutilizar ou reparar.

Em ambiente etrusco, no qual as cerâmicas gregas eram muito apreciadas, foi documentado, já em tempos antigos, um colecionismo particularmente atento à qualidade artística das obras. Existem, naquela área, muitos achados de obras, hoje conservadas em importantes museus, atribuídas a célebres artistas da Antiguidade, particularmente interessantes pelo tipo e pela qualidade dos restauros antigos presentes.

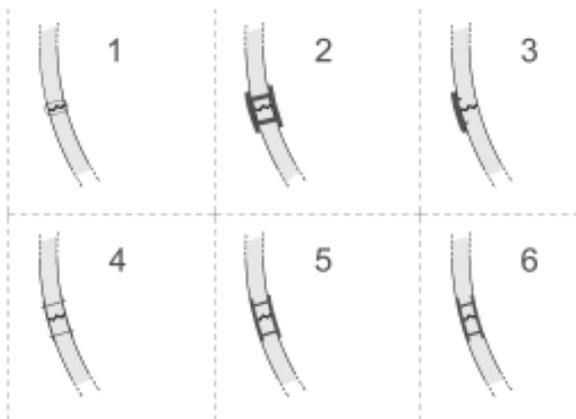
A hipótese mais convincente é que muitas cerâmicas gregas de alta qualidade artística tenham sido colecionadas e, quando necessário, restauradas com cuidado pelos antigos etruscos que, presumivelmente, haviam a elas atribuído grande valor: é o caso, por exemplo, de numerosas crateras encontradas na área da antiga Etrúria e atribuídas a importantes mestres, como Brygos (final do século V a.C.) ou Euphronios (final do século VI, início do século V. a.C.)⁵. Há, entre elas, muitas reparações antigas executadas de modo atento à preservação das partes figurativas, ou, pelo menos, incidindo o mínimo possível nas decorações, limitando as intervenções às zonas

(6) Cfr. DOOIJES, Renske; NIEUWENHUYSE, Olivier P. *Ancient repairs: Techniques and social meaning*. In: BENTZ; KÄSTNER, op. cit., p. 15-20; SCHONE-DENKINGER, op. cit, p. 21-28.

(7) NADALINI, op. cit., 2007, p. 30.

(8) Cfr. BOTHMER, Dietrich von. *Der Euphronioskrater in New York, Archäologische Anzeiger, Berlin, v. LXXXVII, p. 485-512, 1976 e NADALINI, op. cit.*

monocromáticas⁶. Veja-se, por exemplo, a *cratera com figuras negras F315*, conservada em Paris no Museu do Louvre e recentemente restaurada, removendo “abundantes retoques oitocentistas”⁷ os quais ocultavam os restauros antigos. Nesse caso, é significativo que os traços dos rebites metálicos colocados na Antiguidade para consolidar as partes superiores, reunidas, denotem uma evidente preocupação estética; o antigo reparador, com efeito, parecia ter tido um particular cuidado para fazer corresponder as suturas de bronze às linhas horizontais da decoração, às linhas negras ou, ainda, a alguns elementos das partes com figuras. Em particular, é relevante a análise das reparações feitas em crateras assinadas ou atribuídas ao célebre pintor ático Euphronios⁸. Antes de tudo, pela alta incidência (cerca de 20% do total) de restauros, em comparação com a porcentagem, muito menor, encontrada nos achados de Gela e naqueles do Museu de Siracusa. Ademais, em todas as obras de Euphronios foram utilizadas técnicas muito mais elaboradas: para minimizar a visibilidade dos



1. Furos feitos com furadeiras e cordas de pele, fibras vegetais ou ainda com fios metálicos para aproximar as partes entre si. É o método mais antigo, encontrado já a partir de 6000 a.C.
2. Furos feitos com furadeira e suturas de bronze ou chumbo em ambos os lados (em “lingote”, segundo a classificação de Nadalini). Encontram-se exemplos já a partir de 3000 a. C.
3. Suturas de ferro ou de bronze, cravadas na peça por pequenas pontas na face interna. Sua colocação, provavelmente, ocorria por sua martelagem na cerâmica.
4. Furos com furadeiras e elementos metálicos contrapostos ligados entre si por rebites de bronze ou cobre (em “rebite”, segundo a classificação de Nadalini. Essa técnica é menos invasiva do que as precedentes, pois os furos são de diâmetro nitidamente inferior àqueles utilizados nas suturas com chumbo).
5. Suturas com chumbo ou bronze dispostas em um sistema de pequenos ductos organizados unicamente, na face externa (“alveolar”, segundo a classificação de Nadalini).
6. Suturas com chumbo ou bronze dispostas em um sistema duplo de pequenos ductos, dispostos na face externa e na face interna (“alveolar contraposto”, segundo a classificação de Nadalini).

Figura 1: Tipos de suturas mais freqüentes encontrados nos materiais cerâmicos por arqueólogos e restauradores
Elaboração: Alessandro Pergoli



Figura 2: Pormenor de uma cratera ática com figuras vermelhas (Metropolitan Museum, Nova York, ref. 28.57.23), c. 440 a. C. Em evidência, o local das antigas suturas metálicas de tipo alveolar contraposto (n. 6) e seu posicionamento em zonas nas quais a figuração é ausente
Foto: Alessandro Pergoli, 2008

(9) Em grande parte perdidos, mas ainda hipotizáveis pelos traços residuais deixados nas superfícies cerâmicas e nas comparações com os poucos exemplos que sobreviveram.

(10) MOHEN, Jean-Pierre; DUVAL, Alain; ELUERE, Christiane (Org.). *Trésors des princes celtes: Exposition Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 20 octobre 1987-15 février 1988*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 259-260. Cfr. também VLAD BORRELLI, op. cit., p. 30 e WEHGARTNER, Irma et al. (Org.). *Luxusgeschirr keltischer Fürsten: Griechische Keramik nördlich der Alpen* (Catálogo da Exposição). Würzburg: Mainfränkisches Museum, 1995.

(11) DOOIJES; NIEUWENHUYSE, op. cit., p. 16.

reforços metálicos⁹ e torná-los mais nivelados com a superfície do vaso, foram realizados, em tempos antigos, nas duas partes a serem reunidas, incisões similares a pequenos canais ou, em outros casos, a alvéolos. O exame de um conjunto coerente de obras demonstraria, ademais, uma atenção ulterior voltada a um maior êxito estético da intervenção, como, por exemplo, o cuidado de destinar a técnica mais elaborada (ou seja, o canal duplo em ambas as faces do vaso) para as cerâmicas, contendo também a parte interna visível; inversamente, os canais eram utilizados em apenas uma das faces, no caso de recipientes ou vasos fechados (como, por exemplo, um *stámnos*), em que um resultado esteticamente pouco satisfatório no interior não seria notado porque aquela parte do restauro permaneceria oculta à vista.

Pelo exame de muitos exemplos parece – quando essas antigas reparações se referem a cerâmicas apreciadas por sua qualidade artística – estar sempre presente uma particular atenção em minimizar seu impacto visual. Os antigos restauradores, com efeito, não intervieram nas zonas em que há figuração, limitando os grampos às partes secundárias (quase sempre aquelas sem figuras e fundos monocromáticos) ou, quando absolutamente necessário, fazendo com que os reforços acompanhem a geometria da decoração. São conhecidos também exemplos antigos de inserções executadas com materiais preciosos, caso de uma *kúlix* ática com figuras vermelhas, reparada com inserções de ouro. Trata-se de duas taças conservadas no Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart¹⁰ (inv. n. 8723) atribuídas ao ceramista ateniense Sotadês e datáveis em torno de 450 a.C., descobertas em 1879 em Klein Aspergel, na Alemanha. Esse episódio é bastante interessante porque além do uso de um material mais nobre do que aquele originário, o ouro, existe a vontade de não dissimular as suturas, mas, ao contrário, de transformá-las em novo elemento decorativo.

Giampaolo Nadalini, dispondo de informações precisas sobre a datação de muitos restauros antigos por ter trabalhado diretamente nos achados, o objeto de seu estudo, identifica quatro técnicas diversas, por ele definidas como “com lingote”, “com rebite”, “alveolar” e “alveolar contraposta” (Figuras 1 e 2).

Outros estudiosos como Renske Dooijes e Olivier Nieuwenhuys, de modo similar, depararam-se com quatro tipos diferentes de antigas reparações: um mais arcaico (datado a partir de 6000 a.C.) com perfurações e cordas de pele ou outro material orgânico, e outros três mais tardios, encontráveis na Grécia a partir da primeira idade do bronze (3000 a.C.), com a introdução do uso do metal.

Os dois estudiosos holandeses reconhecem, por sua vez, três grupos principais de técnicas de reparação: com furos feitos com furadeiras; com suturas metálicas; com fragmentos “não-pertinentes”¹¹. Essa última técnica se mostra a mais interessante e demonstraria um gosto antigo insolitamente capaz de aceitar inserções esteticamente discordantes e claramente reconhecíveis pelo tipo de figuração e de materiais utilizados. Distinguibilidade e dissonâncias que pareceriam depender de escolhas precisas e não de dificuldades técnicas, pelo menos pelo que se infere da grande habilidade demonstrada na execução de muitos reparos.

Nesse momento, os dados que possuímos são ainda muito heterogêneos para elaborarmos teorias exaustivas. Seria possível, porém, formular a hipótese de as reintegrações das lacunas serem executadas em analogia com as partes remanescentes, imaginando, com base nos estudos até aqui expostos, que uma

(12) Cf. NOGARA, Bartolomeo. Un Frammento di Douris nel Museo Gregoriano-Etrusco. *The Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 71, p. 129 -132, 1951.

excessiva distinguibilidade fosse tolerada somente no caso de objetos de uso sem nenhum valor artístico e que, de todo modo, a evidência ou a interferência excessiva dos sinais da reparação fosse considerada sempre um defeito.

Um exemplo particularmente interessante parece, ao contrário, demonstrar pelo menos a presença simultânea de parâmetros estéticos bastante diversos. Somando-se ao caso, citado precedentemente, da ânfora atribuída ao pintor de Bareiss do Museu J. Paul Getty (restaurada na Antiguidade com a adição de um colo proveniente de outra ânfora decorada de modo diverso, Figura 3), existe outro caso, ainda mais significativo, de um fragmento atribuído ao famoso pintor ático Douris, conservado, depois de numerosas peripécias e deslocamentos por meia Europa, no museu Gregoriano-Etrusco de Roma¹². A particularidade consiste no fato de esse fragmento ter sido encontrado perfeitamente adaptado em um outro vaso coetâneo. Na curvatura entre colo e o bojo do *stámnos*, desde a Antiguidade fora inserido um fragmento proveniente de outra peça cerâmica, assinado por Douris, e fixado no corpo do vaso com quatro grampos de bronze, sendo bem visíveis os seus furos. O fragmento, originalmente parte de um recipiente aberto destinado às libações (uma taça ática, de tipo *skúfos* ou *kúlîx*), no momento de sua descoberta em uma tumba na Etrúria meridional, estava inserida e solidamente fixada com quatro grampos, em recipiente fechado (e, portanto, com forma e curvatura diversas, mas, de todo modo, adaptado de maneira hábil); fato bastante estranho, se considerarmos não se tratar de uma inserção mimética, mas o fragmento de Douris interrompe brutalmente qualquer continuidade com as figuras do vaso, inserindo uma evidentiíssima dissonância no tema (o fragmento acrescentado representa heteras e efebos no ato da libação, o *stámnos*, por sua vez, a figura de Hércules com as mãos estendidas diante de si) (Figuras 4 a 7).

Figura 3: a. Simulação gráfica de um pormenor da ânfora de terracota com a apoteose de Hércules, atribuída ao pintor de Bareiss, Atenas c. 530-520 a.C. (J. Paul Getty Museum, Malibu, ref. 86.AE.85), como devia ser sua aparência com a união das duas partes e as suturas metálicas enegrecidas. Note-se, na parte alta do colo acrescentada na restauração antiga, a concordância do motivo ornamental no esquema geométrico, mas na figuração das partes singulares; essa circunstância torna o acréscimo compatível quando visto de longe, mas bastante reconhecível de perto
Fonte: Alessandro Pergoli

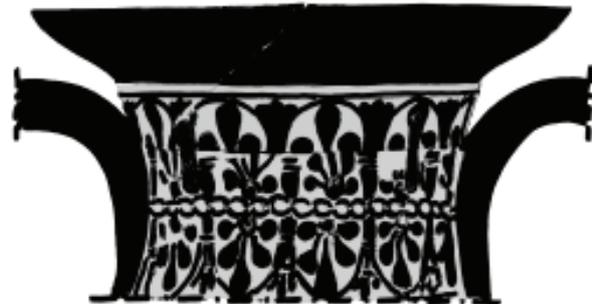


Figura 3b: Nota-se, esquematicamente, as diversas partes que compõem a ânfora restaurada: o colo, a base e as suturas metálicas
Fonte: Alessandro Pergoli





Figura 4: Levantamento do século 19 que mostra como se apresentava o *stámnos* antes do restauro moderno
 Fonte: GERHARD, Eduard. *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts*. Berlim: Gedruckt und Verlegt Bei G. Reimer, v. II, 1843



Figura 5: Pormenor do fragmento atribuído ao pintor grego Douris
 Fonte: Alessandro Pergoli



Figura 6: Representação esquemática do fragmento – sua posição originária em um *skifos*, uma antiga taça para as libações, decorada também em sua superfície interna
 Elaboração: Alessandro Pergoli



Figura 7: O fragmento inserido em um contentor diferente, um *stámnos*, de tipo fechado. É evidente a habilidade necessária para adaptar um fragmento proveniente do primeiro tipo de vaso, no segundo
 Elaboração: Alessandro Pergoli

(13) GERHARD, Eduard. *Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts*. Berlin: Gerdruckt und Verlegt Bei G. Reimer, v. II, 1843, tav. CXLV, p. 180-182; HARTWIG, Paul. *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles, mit Unterstützung der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften und aus privaten Mitteln herausgegeben von Paul Hartwig*. Berlin: W. Spemann, v. II, 1893, tav. LXVII, p. 606; REINACH, Salomon. *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*. Paris: Leroux, v. II, 1899-1900, p. 75.

O vaso, infelizmente, passou por intervenções nas primeiras décadas do século 20 por mãos de um restaurador, não bem identificado, que, em vez de ater-se à excepcionalidade da anomalia, removeu o fragmento de Douris – que acabou ilegalmente no exterior em uma famosa coleção – e integrou a cena faltante com ampla figuração de fantasia (Figura 8): um falso, segundo os critérios modernos de restauro, já a partir das resoluções inspiradas por Boito e votadas, precisamente em Roma, em 1883. O estado original do vaso foi, por fortuna, documentado por levantamentos feitos pelo arqueólogo Eduard Gerhard, em torno de 1840¹³.

Na ausência de ulteriores estudos específicos sobre o tema, e visto o desinteresse mostrado no passado por restauradores e arqueólogos pelas antigas técnicas de *restauração*, cabem, nesse ponto, elaborar diversos questionamentos. Antes de tudo, como discernir, com certeza, entre simples reparos (que, no máximo, deveriam restituir funcionalidade a objetos fragmentados) e outras intervenções, executadas com intencionalidades mais “elevadas”, como a conservação (talvez com finalidades devocionais, rituais ou histórico-artísticas) ou a recomposição de importantes obras de arte que, de outro modo, estariam perdidas?

É evidente que o principal elemento discriminante diz respeito mais às finalidades que fornecem as bases à intervenção do que a eventuais perícias técnicas logradas. Na ausência de provas contundentes que atestem uma intencionalidade em detrimento de outra, as únicas conjecturas possíveis no momento dizem respeito ao estudo, cada vez mais acurado, dos achados e, portanto, qualquer hipótese deve, de modo forçoso, ser baseada, unicamente, nas evidências arqueológicas. Claro está que, se no futuro houver dados mais significativos, do ponto de vista estatístico, será possível confirmar ou refutar qualquer teoria de modo mais fundamentado.

Com esses esclarecimentos se deve, de todo o modo, convir que entre as cerâmicas gregas antigas existem muitos exemplares que atestam, já na Antiguidade, intervenções de reparo e, em muitos casos, de verdadeiros restauros, nos quais se atuou com grande perícia para não alterar, excessivamente, a marca autógrafa dos mestres.



Figura 8: A mesma ânfora com as reintegrações modernas (talvez obra de um restaurador da Família Pennelli) evidenciadas pela marca branca
Fonte: NOGARA, Bartolomeo. Un Frammento di Douris nel Museo Gregoriano-Etrusco. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 71, p. 131, 1951

EXEMPLOS DIFUSOS DE REPAROS E RESTAURAÇÕES DE ANTIGOS PAVIMENTOS COM MOSAICOS

Alessandro Pergoli Campanelli

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) DAVID, Massimiliano. Aspetti e problemi della produzione pavimentale in Sicilia occidentale. I restauri antichi. In: TERZE GIORNATE INTERNAZIONALI DI STUDI SULL'AREA ELIMA, 1997 (Gibellina, Erice, Contessa Entellina, 23-26 Ottobre, 1997) *Atti I*. Pisa-Gibellina: Edizioni della Normale, 2000, p. 357-367.

(2) DAVID, Massimiliano. Le botteghe dei pavimentari di fronte al problema del restauro dei mosaici. L'esempio di Ostia. In: LA MOSAÏQUE GRECO-ROMAINE. VIII: ACTES DU VIIIEME COLLOQUE INTERNATIONAL POUR L'ETUDE DE LA MOSAÏQUE ANTIQUE ET MEDIEVALE, 1997, Lausanne, Lausanne: Paunier & Schmidt, v. 2, 2001, p. 411. (Cahiers d'archéologie romande, n. 85).

O exame de reparos ou “restauros” realizados outrora em antigos pavimentos de mosaicos, em particular naqueles realizados em período e ambiente romanos, parece confirmar a existência de diversas técnicas de intervenção para reintegrar as lacunas surgidas no aparato figurativo. A casuística das intervenções é muito ampla, apesar de ser recente o interesse dos estudiosos; entre eles, Massimiliano David propôs uma classificação interessante¹ dos diversos tipos de intervenções de recondicionamento encontráveis (recondicionamento ou remendos, com decoração independente daquela preexistente – mesmo com diminuição do valor iconográfico – refazimento da mesma superfície com outras técnicas; restabelecimento integral com nova superfície, etc.).

Tal classificação tem o mérito de gerar novo interesse pelo estudo desses antigos predecessores das modernas restaurações; no entanto, tende a uniformizar, excessivamente, em seu juízo, as várias técnicas, propondo a hipótese que a diversidade de tratamento e “a qualidade das intervenções de restauro geralmente” dependesse “*mais da disponibilidade econômica dos comitentes do que das capacidades técnicas da mão-de-obra*”², considerando as reintegrações dissonantes como trabalhos apressados, ou mais econômicos, em relação a outros feitos, de maneira análoga ao original e perfeitamente miméticos. Hipótese lógica, mas não-compatível com o que se verifica nas reparações do mesmo período encontradas em vasos pintados, em esculturas e materiais de mármore e de pedras coloridas, em que o princípio-guia parece ter sido, ao contrário, o valor atribuído às obras nas quais se intervinha.

O temor é que exista um preconceito contemporâneo a considerar a intervenção exitosa apenas quando é perfeitamente mimética ou idêntica às partes originárias. Uma avaliação desse gênero não é, por certo, compartilhada pela moderna teoria e práxis do restauro e existem, ademais, muitas dúvidas, na ausência de provas cientificamente comprovadas, de que tal postura fosse válida no mundo antigo.

Por outro lado, ao estender a bens integrados no interior dos edifícios os raciocínios expostos anteriormente e válidos para os reparos de objetos móveis e de dimensões limitadas, é necessário levar em conta outras variáveis: os pavimentos, com efeito, apresentam grande diversidade de intervenções que poderiam não ser sempre ligadas de modo direto ao valor (artístico, mas também econômico, ou, de modo mais genérico, qualitativo) da superfície decorada quanto, com maior probabilidade e incidência estatística, à própria vida do edifício em sua totalidade e às vicissitudes de seus proprietários.

Uma generalização, sobretudo a respeito de tema pouco pesquisado, comporta, inevitavelmente, erros, até mesmo grosseiros. Em realidade, uma distinção entre diversas tipologias de intervenção (inserção, integração, reparação ou restauro) é possível e, mesmo, necessária, mas requer um exame específico para cada intervenção que extrapola os objetivos do presente estudo. Os próprios arqueólogos mostram uma grande incerteza ao definir essas intervenções, passando,

(3) Cfr. BECATTI, Giovanni (Org.). *Scavi di Ostia Mosaici e Pavimenti marmorei*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1961, v. IV; CARANDINI, Andrea. Appendice II, I restauri antichi dei mosaici. In: CARANDINI, Andrea et al. *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina: immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*. Palermo, 1982, p. 376-377; LOPREATO, Paola. Le Grandi terme di Aquileia. I sectilia e i mosaici del frigidarium. In: DARMON, Jean Pierre; REBURG, Alain. *La Mosaïque Gréco-Romaine IV, Trèves 8-14 août 1984*. Paris: Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique, 1994, p. 90-91 e p. XLII – XLIII.

(4) O mesmo ocorre, hoje, com muitos pavimentos oitocentistas de qualidade, com freqüência destruídos ou danificados por motivos fúteis, amiúde de natureza econômica, ou, simplesmente, de inadequação técnica.

(5) Cfr. MORANDINI, Francesca. Il quartiere residenziale dell'Ortaglia di Santa Giulia. In: TORTELLI, Giovanni et al. *Santa Giulia, Brescia, dalle domus romane al museo della città*. Milão: Mondadori Electa, 2009, p. 119.

indiferentemente, do termo “remendo”, a “refazimento” ou “restauro”, ademais, baseando-se em simples considerações de gosto³. Por conseguinte, a grande freqüência de “restausos”, integrações, reparações ou remendos e outros, encontráveis nos pavimentos antigos, é, antes de mais nada, relacionada à sua perecibilidade e à necessidade de adaptar, no curso dos séculos, os ambientes à alteração das exigências de uso ou a novas demandas de instalações; a não ser desprezada, tampouco, a exigência de reparar as superfícies para garantir um uso decoroso dos ambientes, mesmo a custo de sacrificar a qualidade decorativa ou artística⁴.

Por outro lado, não devem ser excluídas *a priori* antigas abordagens autenticamente conservativas. É possível hipotizar diversos casos de pavimentos, não particularmente valorizados, e estilisticamente dissonantes do resto do edifício, que foram, assim mesmo, conservados por várias centenas de anos, provavelmente apenas por sua antiguidade. É o caso de um pavimento encontrado na Domus dell'Ortaglia em Brescia, um simples mosaico bicolor com motivos geométricos, seguramente o mais antigo de todo o complexo, podendo ser datado em torno da segunda metade do século I d.C., mantido intacto no interior da *domus* até o período de seu abandono, na Antiguidade tardia, apesar de o estilo e o gosto já terem mudado bastante, provavelmente por representar a própria ancianidade da família que ali morava⁵.

As mais interessantes, entre tantas técnicas antigas de reparação, são, indubitavelmente, as utilizadas para completar as lacunas de composições figurativas de grande valor artístico, como, por exemplo, as da vila romana do Casale de Piazza Armerina (IV-VI sec. d.C.). São menos pertinentes à disciplina do restauro, porém, as numerosíssimas intervenções de substituição ou sobreposição de um novo partido decorativo, relacionáveis a transformações normais do gosto ou das exigências habitacionais. Do mesmo modo, são referentes a outras motivações todos os exemplos de interrupção, ou de *damnatio memoriae* voltadas a apagar um vulto ou um inteiro aparato figurativo.

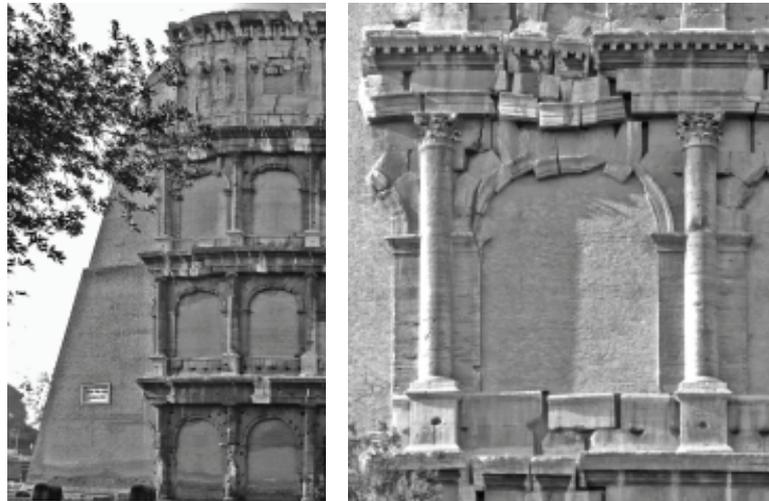


Figura 1: Roma, Coliseu. Esporão de sustentação do anel externo, voltado ao Latrão (Raffaele Stern, 1807)
Foto: Alessandro Pergoli

(6) RICCI, Andreina.
Appendice II: I restauri
antichi dei mosaici. In:
CARANDINI, Andrea et al.,
op. cit., p. 376-377.

Infelizmente o interesse dos estudiosos pelos antigos “restauros” é ainda muito limitado e, quase sempre, inserido em considerações mais gerais sobre o estado de conservação, sobre o valor artístico ou sobre a datação do complexo de mosaicos.

Os critérios de juízo adotados pelos estudiosos parecem ainda se ressentir de uma postura voltada, quase exclusivamente, a readquirir o conhecimento do estado originário das obras descobertas, deixando em segundo plano os dados relativos à vida e às contínuas transformações que ocorreram ao longo da história, e evidenciam a abordagem distinta do problema que existe entre a cultura contemporânea da restauração e aquela mais vinculada aos âmbitos da história e da arqueologia.

Uma análise que considera sempre como negativa qualquer intervenção antiga que modifica a composição inicial da obra, nela inserindo partes reconhecíveis, não em analogia ou, até mesmo, em flagrante contraste material e figurativo, poderia, porém, levar a conclusões por demais influenciadas por uma particular inclinação do pensamento contemporâneo e não objetivamente encontráveis apenas na análise das evidências arqueológicas. Estudiosos ilustres propõem, por exemplo, no caso de restaurações antigas, existentes nos mosaicos de Piazza Armerina, uma datação baseada na idéia de uma progressiva decadência das técnicas de reparação, a partir daquelas mais “filológicas”, ou imitativas (com datas mais próximas à da sistematização original), até aquelas ricas de inserções figurativas “livres”, ou, de todo modo, independentes do partido figurativo completo, atribuídas à data presumível de abandono da vila. Trata-se de uma tese lógica e bastante linear, mas não completamente convincente, pois parece se basear em uma hipótese inicial, tampouco demonstrada, como admite a própria autora que menciona: “atribuição a períodos cronológicos” seja “*apenas presumida, não existindo [...] elementos suficientes para comparação*”⁶.

Esse método, baseado, unicamente, em uma avaliação da qualidade da intervenção segundo arbitrários parâmetros de juízo atuais, se, por absurdo, fosse utilizado para determinar o período de execução de muitos restauros modernos, poderia, com freqüência, inverter a datação: restauros contemporâneos em analogia (no limite do falso intencional, mimetizados por completo com o texto original) seriam assim considerados mais antigos do que outros, em realidade anteriores, mas propositalmente distinguíveis, ou apenas de pouca qualidade.

Pense-se, por exemplo, nos restauros do Coliseu, em Roma, com a intervenção extremamente refinada de Raffaele Stern, de 1807 (Figura 1) e aquelas sucessivas, na parte noroeste, mais similares ao estilo antigo, de Giuseppe Valadier, realizadas em 1826 (Figura 2); ou, ainda, nos restauros, sempre de Valadier, da cobertura do templo



Figura 2: Roma. O mesmo monumento, parte noroeste. Em primeiro plano, o contraforte de tijolos com arcos, cornijas e ordens simplificadas, realizado por Giuseppe Valadier em 1826
Foto: Alessandro Pergoli

redondo no Fórum Boario (1810) (Figura 3), muito mais simples do que aqueles mais recentes e imitadores das formas e das técnicas construtivas antigas, realizados em época contemporânea (a partir de 1995-97) (Figuras 4 e 5). Imaginemos – de modo análogo aos antigos restauros realizados nos pavimentos de mosaicos dos quais falamos – dever datar essas intervenções daqui a milhares de anos, sem qualquer informação sobre sua execução, mas só alguns testemunhos arqueológicos, talvez até mesmo em um palimpsesto de sucessivas estratificações e transformações. Uma abordagem estilística que date como mais antiga a intervenção mais similar à composição original conduziria, nos casos citados acima, evidentemente, a erros grosseiros de avaliação e, sobretudo, a ignorar abordagens teórico-práticas fundamentais para a cultura do restauro, como foram aquelas de Raffaele Stern e Giuseppe Valadier.

Uma validação ulterior provém da análise de alguns presumíveis “restauros” executados em Pompéia, com muita probabilidade depois do terremoto de 63 d.C. (e “congelados”, depois, pela erupção de 79) que evidenciariam um tratamento de lacunas com formas simplificadas ou sem figuras, mas nem por isso atribuível a uma fase de abandono ou de decadência das estruturas:



Figura 3: Roma. Templo redondo no Fórum Boario em imagem de 1850, posterior aos restauros de Valadier
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 4: Roma. Templo redondo no Fórum Boario, depois dos restauros contemporâneos
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 5: Roma. Templo redondo no Fórum Boario, pormenor do restauro dos capitéis. À esquerda, vê-se a simples inserção de um elemento esboçado em travertino (análogo ao primeiro restauro de Valadier); à direita, uma reintegração com formas e materiais miméticos, dificilmente distinguíveis olhando-se de baixo (restauro contemporâneo)
Foto: Alessandro Pergoli



(7) DA ROMEO, Emanuele. Il recupero dell'antico in età classica. Interventi edilizi a Pompei dopo il terremoto del 63 d. C. In: CASIELLO, Stella et al. *Materiali per la storia della tutela*. Napoli: Cuen, 2003, p. 13.

“às obras de consolidação estrutural, devem ser acrescentadas as intervenções de refazimento parcial das argamassas ou dos mosaicos dos pavimentos que, tendo sofrido simples lesões ou desprendimentos, foram restaurados ou integrados pouco antes da erupção de 79 d.C. Esses exemplos, feitos com meros esboços ou com estuque branco desempenado, amiúde com uma ligeira coloração, lembram muito o tratamento das lacunas de pintura praticado pelos modernos restauradores. Exemplos desse tipo são encontrados na casa de Spurio Mesore e na casa da Ara Máxima.”

Torna-se evidente que a matéria é ainda pouco indagada e, por isso, qualquer análise padece da insuficiência de informações a respeito. Limitando, porém, a reflexão à análise dos modos – e não dos tipos – mais facilmente reconhecíveis nas antigas reintegrações de pavimentos, encontram-se, fundamentalmente, três abordagens principais.

A primeira é a da reintegração em continuidade, seja material, seja figurativa, com as partes originárias (v. Vila Romana de Piazza Armerina, ambiente 5, a chamada *stanza delle frizioni* – sala das massagens –, ambiente 4a, fase “A”, ambiente 36 a-c; Ostia, Termas dos Sete Sapientes, *frigidarium*, Figura 6); as partes acrescentadas são, no entanto, distinguíveis a olho nu, pois, por vezes, as tesselas são ligeiramente salientes, ou de cor e dimensão um pouco diversas. Nessa categoria, recaem, também, alguns casos interessantes de complementamentos com “formas simplificadas”.

Existem, com efeito, alguns exemplos nos quais foi ripristinada apenas a forma geral da imagem, com o assentamento de tesselas de cor homogênea ou harmonizadas com aquelas prevalentes, sem, no entanto, refazer nenhum detalhe da figura interrompida, nem mesmo os mais simples (Piazza Armerina: ambiente 4i, reintegração de um peixe na proximidade do ambiente 4, Figura 7); qualquer

pós-
257



Figura 6: Ostia, Termas dos Sete Sapientes. *Frigidarium*, pavimento datável em torno a 205 d.C.; a intervenção antiga de restauro (que tratava uma lacuna causada, com muita probabilidade, pelas exigências de adaptação de instalações) evidencia a mesma qualidade artística das partes originárias e também a retomada do mesmo motivo decorativo, mas, concomitantemente, a falta de qualquer ligação com ele
Foto: Alessandro Pergoli

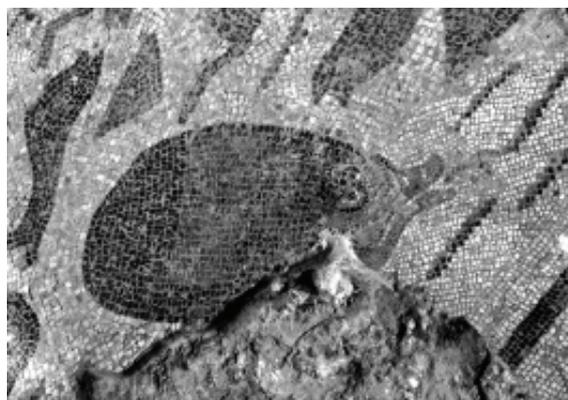


Figura 7: Vila romana de Piazza Armerina, ambiente 4i. Figura de peixe com integrações antigas (o restauro é datado em torno de 330-365 d.C.). Trata-se de uma reintegração antiga, com formas simplificadas; o desenho, com efeito, foi tratado como uma única massa, sem ripristinar as linhas internas perdidas
Foto: Alessandro Pergoli

(8) Trata-se de argamassa à base de cal aérea misturada com *cocciopesto*, um material cerâmico pilado, normalmente telhas ou tijolos. Dependendo do tamanho dos fragmentos, pode-se obter desde uma argamassa fina de revestimento, até uma espécie de betão, quanto maiores os fragmentos. (N. da T., que agradece a João Mascarenhas Mateus pelas informações sobre o tema).

(9) Ver Piazza Armerina: ambiente 4, fases “C”, “D” e “E”; Óstia: Termas dos Sete Sapientes, pavimento 271; *Fórum das corporações*, *statio* n. 12 e 20, pavimento 94 e 101; *Ilha das musas*, pavimento 259.

hipótese a esse propósito é possível, mas parecem pouco confiáveis aquelas ligadas a uma deficiente capacidade técnica dos executores.

Uma segunda modalidade de intervenção é a das lacunas tratadas sem nenhuma tentativa de retomar a figuração perdida; diferenciam-se, nessa categoria: as integrações realizadas com um tipo de tessela quase idêntico, pertencente à cor de base, normalmente o branco; as feitas com a combinação casual das cores principais (Figura 8); as realizadas de maneira mais contrastante, com a inserção de mármore ou pedras coloridas; e, ainda, as que preenchem os vazios com simples argamassas ou *cocciopesto*⁸.

Um terceiro modo de intervenção é o de completar as partes faltantes com novas formas de figuração (com freqüência bem definidas e de boa feitura e qualidade artística) totalmente independentes, que se inserem interrompendo o partido decorativo existente⁹.

É interessante notar como essas três diversas “disposições” antigas não diferem muito de análogas impostações metodológicas modernas: a primeira representa uma abordagem tradicional e mimética, que privilegia a continuidade do texto figurativo em relação à autenticidade da obra; a segunda, uma escolha acética, que recompõe, materialmente, as superfícies, sem tentar nenhum tipo de refazimento ou alteração da marca artística; a terceira, uma abordagem criativa que substitui o texto perdido com outro equivalente, que se adiciona de modo completamente desvinculado e, portanto, abertamente reconhecível como sinal de novidade.

Faltam, por certo, exemplos de reintegração em um nível diverso, “desmaterializados” ou simplesmente sugeridos como um sinal gráfico: provavelmente, esses métodos modernos, além de serem fruto de posturas culturais contemporâneas baseadas em um distanciamento histórico-crítico, são

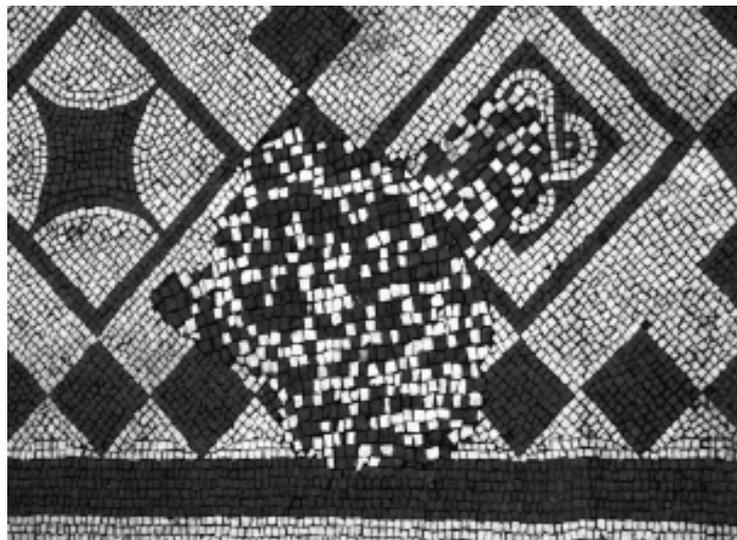


Figura 8: Ostia, *insula* das paredes amarelas, ambiente C. A reintegração antiga, realizada, provavelmente, em torno do século 3 d.C., utiliza tesselas compostas, ademais, pelas mesmas cores do fundo, sem nenhuma tentativa de retomar o desenho interrompido

Foto: Alessandro Pergoli

típicos de âmbitos de museus e, portanto, evidentemente incompatíveis com pavimentos que deviam, por aquilo que sabemos, manter sua condição de uso inicial.

A utilização de uma técnica e não de outra evidencia, ademais, diferentes modalidades técnicas, como um tipo diverso de preparação do fundo.

A preparação do plano de assentamento era executada em três estratos distintos: o *statumen* (conglomerado de seixos de grandes dimensões), o *rudus* (com cerca de 25 cm de espessura e composto de três partes de pedras de pequenas dimensões e uma de cal) e o *nucleus* (com cerca de 10 cm de espessura e composto de três partes de *cocciopesto* e uma de cal). Em alguns casos foi verificada a presença de um estrato ulterior, o *sopranucleus* (recebe essa denominação por um neologismo introduzido pelo estudioso inglês Richard E. M. Moore, para denotar um nível superior não-presente nas descrições de Plínio e de Vitrúvio). Por conseguinte, simples reintegrações de pequenas lacunas comportavam apenas a substituição do *sopranucleus*; intervenções mais extensas obrigavam, com freqüência, a reconstrução também do *nucleus* e refazimentos integrais requeriam, por sua vez, a feita de novos estratos de *rudus* e de *statumen*.

Todas essas técnicas de “reparação”, facilmente reconhecíveis a olho nu, não são sempre reportáveis a um período histórico preciso ou, pelo menos, sua datação é, com freqüência, bastante dúbia, assim como são de todo incertas as informações relativas aos seus executores.

Definitivamente, dos exemplos de recomposição antigas executadas em obras de relevante valor artístico, nota-se uma atenção para recriar a unidade da obra e, em muitos casos, também a respeitar sua autenticidade.

É possível, ademais, reconhecer como as reintegrações dos mosaicos de pavimentos (Ostia antiga, Piazza Armerina, Aquiléia) são, em muitos casos, abertamente reconhecíveis (pois são executadas apenas com o uso da cor de fundo ou porque completamente diversas das figuras que completam) e não sempre essa diferença é atribuível à imperícia técnica ou artística, mas, ao contrário, a precisas vontades dos novos executores que, similarmente ao encontrado, por exemplo, muitos séculos depois, nas fachadas de tijolos aparentes do Palácio Farnese, em Roma, acrescentam uma nova marca que parece sugerir uma lógica independente da composição inicial.

Ainda não sabemos nada sobre as intenções de quem realizou essas antigas intervenções de reparo, mas, indubitavelmente, é possível notar que no mundo antigo coexistiam sensibilidades artísticas e capacidades técnicas muito diversas; algumas delas parecem – apesar de originarem-se de épocas distantes – bastante pertinentes à moderna teoria da restauração, como bem recorda Licia Vlad Borrelli:

“[as] ações de restauro e de conservação efetuadas no período greco-romano [...] revelam uma grande pietas em relação às obras de um passado, ainda que próximo, e demonstram a consciência da grande qualidade que era atribuída aos artistas antigos. Ao mesmo tempo, porém, são também testemunhos da desenvoltura com a qual, sem nenhum filtro histórico, se intervinha num processo criativo concluído por outros.”¹⁰

(10) VLAD BORRELLI, Licia. *Restauro Archeologico, storia e materiali*. Roma: Viella, 2003, p. 16.

A RESTAURAÇÃO DO PALÁCIO ALBERTONI SPINOLA NA PRAÇA CAMPITELLI EM ROMA

Alessandra Cerroti

Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

(1) Campitelli é o *riione X* (bairro e também região administrativa da cidade) de Roma. O nome se origina de *capitolium* (capitólio), lugar no qual existia o templo mais importante da Roma antiga, dedicado à tríade capitolina: Júpiter, Juno e Minerva. Segundo outras versões, dada também a difusão do topônimo *campitelli* fora da urbe, a etimologia seria proveniente de *campus telluris*, ou seja, campo escavado.

(2) Depois da peste de 1656, o papa Alexandre VII estabeleceu que se unissem as casas religiosas de S. Maria in Campitelli e S. Maria in Portico e fosse transferida para S. Maria in Campitelli a imagem miraculosa de S. Maria in Portico, conservada na igreja homônima. A imagem havia sido objeto de grande veneração durante a peste e havia sido feito o voto que, se Roma fosse salva, à imagem seria oferecida uma colocação mais digna.

O Palácio Albertoni Spinola está situado na praça Campitelli, no bairro homônimo¹ do centro histórico de Roma, entre o Capitólio e o rio Tibre; apesar de o bairro estar entre os mais alterados depois de 1870, em consequência da construção do monumento em homenagem a Vittorio Emanuele II, na praça Venezia, e das demolições para o isolamento do Capitólio, a praça manteve, apesar de tudo, sua sistematização originária e uma particular beleza.

O palácio está situado diante da Igreja de S. Maria in Campitelli, entre os palácios Cavalletti e Capizzucchi. Antes de 1679, no centro da praça, existia uma fonte que, de seu local originário diante da igreja, foi deslocada para os cantos. Foi encomendada pelos proprietários privados dos palácios que se voltavam para a praça e foi realizada por Pompilio De Benedetti, a partir de desenho de Giacomo della Porta, em 1589.

De origem antiquíssima, a Igreja de Santa Maria in Campitelli foi reconstruída no século 17 pelo arquiteto Carlo Rainaldi, por encomenda do papa Alexandre VII². Assentada a pedra fundamental do novo edifício em setembro de 1662, a fachada foi completada entre 1665 e 1667, tornando-se uma das mais significativas criações do barroco romano.

Essa breve introdução foi necessária para situar o Palácio Albertoni Spinola em um contexto como o da praça Campitelli, fortemente caracterizado por obras artísticas e arquitetônicas de grande valor. Com o tempo, a praça assumiu um papel de importância cada vez maior no interior do próprio bairro, por causa da consciência adquirida, por técnicos e por leigos, da memória histórica, do valor arquitetônico e urbano que possui. Intervir, portanto, em um edifício singular, nesse caso específico, não isentava o escritório de arquitetura de trabalhar com a malha urbana, em suas várias estratificações, e impunha um confronto constante, na escala urbana, com o entorno do edifício e uma leitura sempre atenta de suas formas de percepção. É evidente que um edifício não pode nunca ser concebido de modo isolado de seu ambiente; é o contexto em sua inteireza que se transforma, com uma coerência interna no decorrer do tempo, razão pela qual até mesmo a “restituição” do aspecto original de uma construção singular torna-se questão secundária e, talvez, mal colocada³. Por isso, a necessidade de intervir em monumentos torna imprescindível conhecer a obra, tanto por si só quanto em sua relação com ambiente em que foi inserida.

A restauração do Palácio Albertoni Spinola teve seu início em 2005, quando o condomínio encarregou que se elaborasse um quadro abrangente do estado de conservação do palácio, que compreendesse o levantamento métrico-arquitetônico, a análise do estado de degradação das superfícies e a documentação dos problemas estruturais, operações, todas, voltadas para a sucessiva elaboração do projeto de restauro (Figura 1). Essa fase que, com frequência, é transcurada na prática operacional, permitiu, ao contrário, uma leitura completa e uma compreensão plena do organismo arquitetônico em sua

inteireza, possibilitando, portanto, elaborar conscientemente as escolhas projetuais que o próprio edifício requeria, e quase “sugeria”, em face do estudo preliminar.

A pesquisa bibliográfica, integrada com dados objetivos levantados direta e indiretamente no edifício, foi acompanhada por uma fase de análise crítica da obra na qual, desde as primeiras abordagens, parecia particularmente relevante a situação do palácio no contexto de seu ambiente. O estudo analítico do monumento não pode, ademais, deixar de avaliar o contexto cultural da sociedade na qual a obra foi criada ou transformou-se; nessa ótica entram também os estudos das fontes historiográficas e iconográficas.

O estabelecimento das fases construtivas, em particular, com atenção à sua “autenticidade diacrônica”, permitiu formular o juízo de valor que está sempre na base de qualquer intervenção correta de restauro.

Depois dos primeiros resultados da fase analítica foi possível confirmar o programa cognitivo preliminar para verificar sua coerência e para fazer, eventualmente, os ajustes oportunos. Essa flexibilidade é relacionada às próprias características da restauração, na qual não é jamais possível separar claramente a fase analítica e de diagnóstico da fase de projeto, e nem esta última do canteiro de obras, constituindo, pelo menos do ponto de vista conceitual, um processo unitário e, a seu modo, perenemente “projetual”.

A esse propósito, é necessária uma breve introdução histórica relacionada, especificamente, ao palácio.

Este assumiu as formas atuais no início do século 17: a fachada foi iniciada em 1603 e, nos anos imediatamente posteriores, a construção foi completada; seguiram-se algumas intervenções, na parte posterior, em 1616⁴. O palácio, assim

(3) CARBONARA, Giovanni. Restauro e superfici architettoniche. In: PALMERIO, G. (Org). *Appunti di restauro*. Roma: Palombi, 2005, p. 142-146.

(4) HIBBARD Howard. Di alcune licenze rilasciate dai mastri di strade per opere di edificazione a Roma (1586-'89, 1602-34). *Bollettino d'arte*, Roma, n. 2, p. 99-117, 1967.



Figura 1: Fachada do Palácio Palazzo Albertoni Spinola na praça Campitelli, antes da intervenção de restauro
Foto: Novelli

Figura 2: Praça Campitelli em gravura de Giovanni Battista Falda (segunda metade do século 17. Do lado direito, vêem-se os palácios Capizzucchi, Paluzzi (depois Albertoni Spinola), Cavalletti. A configuração urbana da praça coincide, substancialmente, com a atual
Foto: Alessandro Pergoli

Figura 3: O Palácio Albertoni Spinola em gravura de Giovanni Battista Falda (segunda metade do século 17).
Foto: Alessandro Pergoli





Figura 4: Pormenor de uma janela no pavimento térreo: o travertino estava recoberto por depósitos consistentes de sujeira que impediam a leitura da geometria dos elementos arquitetônicos e decorativos; a própria fachada era ilegível por causa da presença de crostas enegrecidas
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 5: Detalhe da parte inferior da fachada, uma das mais danificadas. Nota-se a presença de crostas enegrecidas, sobretudo no travertino, de pequenas falhas devidas à ação antrópica e de fenômenos de deterioração da superfície
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 6: Estado de conservação da grande cornija, o elemento ornamental que coroava o primitivo edifício seiscentista. O seu estado de degradação impedia, portanto, a percepção completa do organismo arquitetônico
Foto: Alessandra Cerroti



Figuras 7a e 7b: Pormenores da cornija.
(a) Detalhe do friso com a representação do leão andante, símbolo heráldico da família Albertoni;
(b) detalhes dos elementos decorativos florais
Foto: Alessandra Cerroti

como se vê agora, está claramente indicado na planta de Roma de 1676, elaborada por Giovanni Battista Falda, enquanto não se encontram traços seus nas plantas anteriores de Roma do século 16 (Figuras 2 e 3).

Parece que, no início, o trabalho tenha sido confiado a Giacomo Della Porta⁵ (que, porém, faleceu em 1602), mas foi seguramente prosseguido e completado por Girolamo Rainaldi. A obra de Giacomo Della Porta, em particular, deve ter-se referido à construção das estruturas portantes e às divisões internas de um primeiro edifício, talvez entre 1560 e 1580, enquanto Rainaldi teria tido o encargo de refazer e realinhar a fachada do palácio com a nova sistematização da praça, entre os palácios De Rossi (depois Cavalletti) e Capizucchi.

Com efeito, em 1603, o marquês Baldassarre Paluzzi, então proprietário do Palácio, pediu a licença para edificar a nova fachada, ampliando em direção à praça a implantação das propriedades preexistentes e alinhando a nova fachada ao contíguo Palácio Capizucchi.

A situação da fachada sobreposta a uma edificação preexistente, além de ser algo documentado pela planta de Roma feita por Tempesta, na qual se verifica, em 1593, a presença de um sistema de pequenas casas baixas, é denunciada pelo alinhamento diferente dos interiores, ortogonais ao pátio e às laterais do palácio, mas fora de eixo em relação à fachada da praça; ademais, deve ser notada a sistematização oblíqua pela qual o portão, central na composição da fachada, revela ser uma articulação diagonal entra a praça e o pátio interno.

O palácio, que a partir de 1671 passa a fazer parte da descendência dos Altieri, com os quais os Paluzzi se haviam juntado, recebeu, depois, um pavimento a mais e, em 1808, tornou-se propriedade de Manuel Godoy, famoso general espanhol o qual, por sua vez, vendeu-o ao cardeal Bartolomeo Pacca, que nele viveu alternadamente até 1819. Infelizmente, a pesquisa histórica e documental relativa a essa fase é lacunosa, por causa da impossibilidade de acesso ao arquivo Altieri.

O palácio, vendido em 1886 à condessa Carolina Portalupi, foi herdado, quando de sua morte, em 1891, pelos marqueses Spinola, de Gênova. Nos anos 1887 e 1888 foram executados trabalhos emergenciais de restauro, necessários pelo estado de abandono a que o edifício tinha sido relegado durante longos anos. Foi necessário consolidar abóbadas e arcos, refazer quase todos os pisos, reparar a grande cornija, telhados e coberturas dos terraços, completando a construção do quarto pavimento, que ainda não ocupava toda a extensão da fachada, substituir completamente degraus e patamares, originariamente de travertino, e depois de mármore. Essas foram as últimas intervenções relevantes no edifício, a partir das quais assumiu suas formas atuais.

O edifício tem três andares, com nove janelas cada um, mais o andar oitocentista acima da cornija (Figuras 4 a 6): as janelas do primeiro, assim como as do térreo, são arquitravadas; no segundo, que é, antes, um andar parcial, são quadradas e inseridas entre umbrais, vergas e peitoris simples, enquanto, no terceiro, são sempre emolduradas, mas retangulares. A cornija é adornada com leões heráldicos, andantes e agachados, dos Albertoni (Figura 7). A sobrelevação do ático também tem nove janelas, com cercadura simples, limitadas por uma balaustrada de ferro contínua. Ainda acima, um terraço encerrado por um gradil de ferro entre colunetas.

(5) BAGLIONE, Giovanni.
*Le vite de' pittori, scultori
et architetti dal Pontificato
di Gregorio XIII fino a tutto
quello di Urbano VIII.*
Roma: s. e., 1649.
(Reedição anastática.
Bologna: Arnaldo Forni
Editore, 1975).

(6) São eles: mínima intervenção, reversibilidade, compatibilidade físico-química, distinguibilidade, autenticidade, atualidade expressiva. Cf. PALMERIO, Giancarlo. Il progetto di restauro. In: CARBONARA G. (Org). *Trattato di restauro architettonico*. Torino: Utet, v. 3, 1996, p. 501-526.

(7) Cf. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p. 73.

(8) As pinturas “a veladura” são pinturas de tipo pelicular à base de resina acrílica diluída, não espessa e não recobridora. Evita, assim, o efeito “plastificado” que caracteriza a maior parte dos edifícios repintados. É aplicada em sucessivas demãos muito veladas, com o acréscimo de colorantes à base de terras da região, para obter tons próximos aos das tintas tradicionais.

A idéia projetual da intervenção recente foi a de conservar a imagem do palácio assim como configurada cromaticamente ao longo do tempo até hoje. A superfície externa dos monumentos, com efeito, mesmo sendo “local de degradação”, representa também um lugar privilegiado de testemunho histórico (pelos sinais do tempo, pela ação humana que sobre ele se depositaram ao longo dos séculos) e estético (mesmo se, em certos casos, não mais propriamente artísticos, por causa da gravidade dos danos sofridos).

Não existia, portanto, a exigência de reconduzir a fachada “a estado de novo”, mas, sim, respeitar os atuais critérios de restauro⁶; com a finalidade de uma intervenção duradoura, preestabeleceu-se o objetivo de eliminar os fatores de degradação, tornando novamente legível a arquitetura do palácio.

Buscou-se, assim, na medida do possível, e considerando que não se estava lidando com uma pintura, mas com um palácio, conservar a pátina, entendida não apenas como marca do tempo, mas, segundo a experiência de Cesare Brandi, como “surdirina colocada na matéria”. Segundo Brandi, com efeito, um especial tipo de adição é a “pátina” que, por constituir um enriquecimento estético, merece ser conservada também do ponto de vista histórico, como “*particular ofuscamento que a novidade da matéria recebe através do tempo*”, portanto, como “*testemunho do tempo transcorrido*”⁷.

Em particular, pois, como já mencionado, tendo o Palácio Albertoni Spinola uma posição relevante na composição urbana da praça Campitelli, reitera-se o fato que um edifício não pode nunca ser pensado de modo isolado de seu ambiente. Uma vez que o contexto em sua inteireza se transformou no curso do tempo, não foi a busca do aspecto “original” do edifício singular o dado de maior interesse, uma vez que era exatamente o valor ambiental e plural com o qual o edifício singular colabora que deveria ser tutelado e transmitido ao futuro.

A fachada estava substancialmente muito suja por causa do tráfego intenso e contínuo ao qual a praça Campitelli é submetida há anos: mesmo a fachada estando, em seu complexo, íntegra, sua parte inferior, correspondente ao pavimento térreo, era marcada por intervenções que, apesar de não serem recentes, haviam deturpado a superfície com sucessivas pinturas e integrações impróprias de lacunas, tornadas menos evidentes por causa da camada de sujeira. A partir de uma primeira fase de levantamentos e análises, emergia a crescente perda da percepção completiva do palácio em que os elementos arquitetônicos da fase inicial estavam ilegíveis, escondidos por depósitos superficiais consistentes, assim como o acréscimo oitocentista do quarto andar, agora gasto e descolorido, recuava forçosamente a uma posição eclipsada, mesmo representando um elemento arquitetônico importante como o coroamento do edifício.

O fato de a pesquisa histórica ser lacunosa e, portanto, difícil de reconstituir com exatidão, não implicou uma alteração nas escolhas projetuais adotadas, fundamentadas na necessidade de conservar o palácio como elemento da composição urbana como um todo da praça, agora já consolidada do ponto de vista cromático.

Com o objetivo de eliminar os fatores de degradação, foram determinadas as intervenções de reparo em razão do estado específico de alteração: em respeito pela historicidade adquirida pelas antigas superfícies, evitou-se uma renovação das cores, verificando a possibilidade de atuar, nas argamassas, por

veladuras⁸ que deixem transparecer a matéria original e tutelem o sentido de antiguidade das próprias superfícies.

Ao mapeamento geral do estado das alterações antes elaborado correspondeu um projeto de conservação das superfícies no qual são descritas as ações necessárias para eliminar causas e efeitos da degradação. A intervenção de conservação (restauração) das superfícies foi estruturada nas fases de: limpeza, consolidação, estucagem, proteção.

A limpeza dos travertinos foi feita com o Sistema Torbon, que consiste em um tratamento com água destilada a baixa pressão, cerca de uma atmosfera: desse modo, os travertinos muito sujos foram limpos sem remover o estrato mais externo, a chamada “pele” da pedra, e mantendo a coloração que assumiu com o tempo; emergiram, porém, muitas estucagens de natureza variada, com frequência de cimento que, onde possível para a conservação do próprio travertino, foram removidas e substituídas, fazendo com que acompanhassem cromaticamente o novo aspecto da pedra (Figura 8).

A fachada, a partir de uma análise aproximada nos andaimes, estava muito bem conservada e quase intacta: notou-se, ademais, a presença de numerosas zonas que apresentavam um estuque branco, em contato direto com a própria

fachada, não apenas em torno dos elementos de travertino, mas também em trechos sob a cornija e entre uma janela e outra. A presença de porções consistentes fez pensar em uma possível fase em que a fachada poderia ter sido coberta por essa calda, talvez para dar à fachada um efeito monolítico. Das análises laboratoriais – seja a estratigrafia da cor, seja a das partes brancas – não emergiram dados úteis para determinar definitivamente sua natureza, excluindo-se, de todo o modo, a presença de pó de travertino em sua composição. Em todo o caso, cada uma dessas partes brancas foi consolidada e acuradamente conservada para que sua memória permaneça para qualquer outro aprofundamento do estudo.

A intervenção foi feita, em geral, por acréscimos e não remoções, com exceção de elementos como reintegrações impróprias ou instalações incongruentes que não possuíam nenhum valor histórico-documental e contribuía apenas para a degradação da fachada.

O estado de fato antes da intervenção apresentava, como mencionado, a adição oitocentista do quarto andar completamente esbatida; com efeito, ilegível na composição completa do palácio. Buscou-se, portanto, reinserir aquela que, de fato, era uma estratificação consolidada e historicizada na leitura do palácio. Com essa finalidade, para facilitar a releitura do edifício arquitetônico seiscentista, a cornija foi reconduzida, cromaticamente, ao seu acabamento de falso travertino, sem, porém, eliminar os traços do precedente tratamento ocre oitocentista o qual, limpo e consolidado, está ainda presente *in situ*.

(9) CARBONARA, Giovanni.
Avvicinamento al restauro.
Roma: Liguori, 1997, p.
511-519.



Figura 8: Pormenor de ombreira e verga depois da limpeza. Após a remoção dos depósitos superficiais, emergiu a baixa qualidade do travertino que apresentava vários estuques diversos, tornando pouco homogêneo o efeito visual completo. Foi necessário remover trechos maiores e mais escuros e realizar a reintegração com novos estuques executados com materiais compatíveis do ponto de vista físico-químico e que garantissem um bom resultado visual

Foto: Alessandra Cerroti

A cornija estava em estado de conservação bastante comprometido: muitas eram as lacunas das partes decoradas, sejam rosetas, sejam leões, e numerosíssimas as partes desprendidas e com risco de queda. Ademais, apesar de estar a uma grande altura em relação ao solo, era ilegível, coberta por depósitos superficiais consistentes: havia uma pintura oitocentista que, agora sem coesão, apresentava fenômenos de esfoliação. Os traços da pintura oitocentista não foram removidos, seja porque a remoção desse estrato teria provocado danos à refinada feitura decorativa da cornija, seja porque, substancialmente, não se queria apagar uma fase importante na história construtiva do edifício. As reintegrações foram realizadas com fôrmas de poliuretano expandido com a mesma geometria dos elementos ainda em *in situ*: esse tipo tinha a vantagem de ser extremamente manejável e de fácil realização, além da leveza (Figura 9).



Figuras 9ª e 9b:

(a) Pormenor dos calques para a realização dos elementos ornamentais faltantes da cornija;
 (b) reintegração da decoração com um novo elemento floral de poliuretano expandido

Foto: Alessandro Pergoli

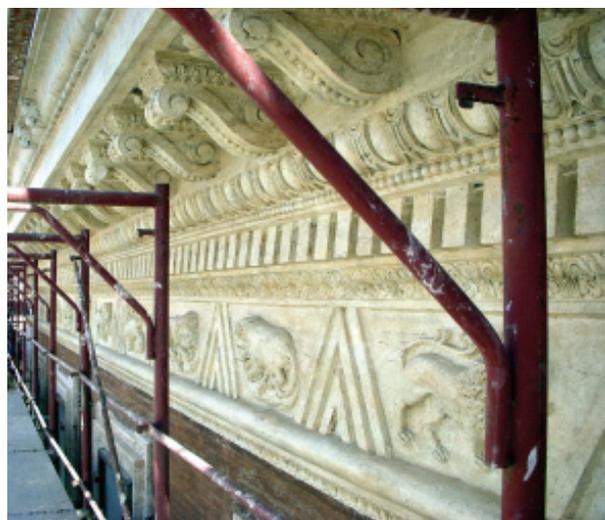


Figura 10: Pormenor da cornija que, consolidada, reintegrada e velada como falso travertino, voltou a ser plenamente visível em sua refinada composição
 Foto: Alessandra Cerroti

A cornija consolidada, reintegrada e velada como falso travertino, voltou a ser plenamente visível em sua refinada composição e a leitura do palácio seiscentista, que com ela era coroada, é, de novo, plenamente possível (Figura 10). O pavimento superior oitocentista não deveria permanecer, porém, em um “tom menor”, para que a leitura diacrônica fosse clara. Considerou-se, com efeito, que a presença da grande cornija, que, nesse caso, ficou com um aspecto próximo ao originário, fosse capaz, por si só, de sublinhar a composição arquitetônica seiscentista, sem, porém, prescindir da estratificação que, apesar de recente, configura a atual *facies* do Palácio Albertoni Spinola.

Trata-se, portanto, de uma intervenção não-fundamentada em uma escolha de gosto ou “filológica”, mas, ao contrário, é resultado de análise e de juízo críticos, exatamente porque o restauro é uma hipótese crítica, não uma criação superposta ou integrativa da obra arquitetônica⁹ (Figuras 11 e 12).

Para encerrar, é bom retomar a conhecida formulação de Paul Philippot sobre a intervenção de restauro como “*busca do equilíbrio possível de obter na atualidade, que seja o mais fiel possível à unidade original*”, isto é, como ato de reinterpretação e não de imitação.



Figura 11: A fachada do palácio depois do restauro
Foto: Alessandra Cerroti

Figura 12: Pormenor do portal de entrada e do balcão balastrado depois da limpeza do travertino
Foto: Alessandra Cerroti



FICHA TÉCNICA

Comitente: Condomínio Palácio Albertoni Spinola, Piazza Campitelli 2, Roma
Projetistas: Giuseppe Carluccio, Alessandra Cerroti e Caterina Tantillo
Responsável técnico pela obra: Giuseppe Carluccio
Responsáveis pelas obras de restauro: Alessandra Cerroti e Caterina Tantillo
Empresa responsável pela execução das obras: SOVED srl
Pesquisa histórica e documental: Maria Vittoria Tau
Funcionário responsável pela Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il
Paesaggio para o município de Roma: Franco Formosa
Duração da pesquisa preliminar: 6 meses
Duração do canteiro de obras: 170 dias
Custo total: 202.500,00 •
Custo por m²: 225,00 •/m²

Beatrice Vivio

Arquiteta, doutora pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, onde leciona na Faculdade de Arquitetura Valle Giulia, tendo iniciado sua colaboração em disciplinas de restauro em 1998.

Alessandro Pergoli Campanelli

Arquiteto, doutorando pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, colabora com atividades didáticas de disciplinas de restauro da Faculdade de Arquitetura Valle Giulia dessa universidade desde 2004.

Alessandra Cerroti

Arquiteta, doutoranda pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, colabora com atividades didáticas de disciplinas de restauro da Faculdade de Arquitetura Valle Giulia dessa universidade. Desenvolve, ainda, atividades profissionais de restauro.

Beatriz Mugayar Kühn

Professora do Departamento de História e Estética do Projeto (AUH) e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP.
Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo, SP
(11) 3091-4553
auh@usp.br