

A restauração não é conservação...

Giovanni Carbonara

Tradução de **Nivaldo Vieira de Andrade Junior** (Universidade Federal da Bahia) e **Yan Graco Dantas Cafezeiro** (Universidade Federal da Bahia).

Apresentação

Em 20 de abril de 2022, durante uma missão de trabalho realizada no âmbito do Programa Capes Print à Itália, estive pela última vez com o professor Giovanni Carbonara, em Roma, em um café em frente à basílica de São Clemente. Poucos meses antes, em dezembro de 2021, havia sido publicada, na 12ª edição da revista *Thésis*, a tradução para português, realizada por mim e por Yan Cafezeiro, do verbete “Il restauro architettonico”, de Renato Bonelli (1963). Durante esse encontro romano, propus ao Prof. Carbonara – que havia ficado entusiasmado com a tradução do texto de Bonelli, seu mestre – traduzir também para o português o texto de sua autoria intitulado “Il restauro non è conservazione...”, com o que ele assentiu entusiasmadamente. Esse texto corresponde à Aula Magistral proferida por ele no dia 16 de maio de 2008, na Aula Magna da Faculdade de Arquitetura da Sapienza Università di Roma, sede de via Gramsci, para a inauguração do Ano Acadêmico 2008/2009. Infelizmente, no dia 1º de fevereiro de 2023, menos de um ano após esse derradeiro encontro, o Prof. Carbonara faleceu, aos 80 anos, em consequência do Covid-19, deixando como legado um conjunto de reflexões teóricas e críticas que contribuiu de forma decisiva para o campo da restauração arquitetônica na Itália e no mundo. A publicação desse texto, traduzido para o português por mim e Yan Cafezeiro, pretende contribuir para a divulgação do seu pensamento sobre o tema junto aos arquitetos, arquitetas e estudantes de arquitetura do Brasil e de outros países de língua portuguesa, dando continuidade **às iniciativas de outros pesquisadores que têm se dedicado a** difundir a sua obra no Brasil, com destaque para a Profa. Beatriz Mugayar Kühl, da Universidade de São Paulo.

Nivaldo Vieira de Andrade Junior



1 Conservação, arquitetura e restauração

Restauração não é conservação ou, pelo menos, não é apenas conservação. Responde, sim, a exigências de conservação e “transmissão ao futuro” mas o seu papel, como defende a Carta internacional da restauração de Veneza, de 1964, é tanto “conservativo” quanto “reveladora” ou, segundo a Carta da restauração italiana de 1972, conhecida como do MPI¹, de “facilitar a leitura da obra” (figura 1).

¹ Nota dos Tradutores (N.T.): Ministero della Pubblica Istruzione (em português, Ministério da Educação Pública), ao qual estavam vinculadas, em 1972, as Superintendências, órgãos regionais e locais voltados à tutela do patrimônio cultural na Itália..

A restauração, em outras palavras, é como uma “edição crítica do texto”; é, também, um ato de filologia extremamente árduo e arriscado pois é conduzido não sobre cópias (como os famosos moldes em gesso do



Figura 1
Roma, Parque Arqueológico de Veio, templo de Apolo (século VI-V a.C.), reconstrução indicativa (1992), arquiteto Franco Ceschi. Fotografia: Tatiana de Carvalho Costa

museu da Faculdade de Letras da nossa universidade) mas sempre, necessariamente, sobre os originais. Além disso, é uma ação crítica e filológica realizada, não “falando” da obra mas utilizando sua mesma linguagem.

É, em síntese, como dizia um ilustre estudioso belga, Paul Philippot (1998), “hipótese crítica”, não realizada verbalmente, mas traduzida “em ação”. É “crítica em ação”; de fato, se utiliza da sua própria metalinguagem (ela também historicamente determinada e mutável) e, mais propriamente, de instrumentos, símbolos e códigos “diacríticos”, ou seja, atos que distinguem texto e integrações, como as famosas formas simplificadas de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni ou como o “*rigatino*” proposto por Cesare Brandi no *Istituto Centrale del Restauro* de Roma, ou também como a “abstração” e a “seleção cromática” de Umberto Baldini no *Opificio delle Pietre Dure* de Florença (figura 2). Restaura-se, portanto, fazendo, de certo modo, pintura na restauração pictórica, escultura na restauração escultórica e arquitetura, na restauração arquitetônica ou, como se dizia em um certo tempo, na restauração de monumentos. Mas a mesma coi-



Figura 2
Roma, Coliseu (séc. I d.C.), contraforte ocidental de consolidação (1806-07), arquiteto Raffaele Stern
Fotografia: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

sa vale para a música (A ópera *Lulu* de Alban Berg, completada, com grande atenção filológica, por um culto musicólogo como Friedrich Cerha, a *Turandot* de Giacomo Puccini, etc.), para o cinema (*O encouraçado Potemkin* de Sergei M. Eisenstein, *Milagre em Milão* de Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, etc.), e mesmo para a literatura (*Os gigantes da montanha* de Luigi Pirandello, em uma encenação realizada há alguns anos, os fragmentos dos poetas líricos gregos, muitas passagens da própria *Ilíada* e da *Odisseia*, etc.): nestes casos, contudo, diferentemente da restauração relativa às artes do desenho, existe a possibilidade de trabalhar sobre cópias e transcrições, sem tocar os originais.

A restauração arquitetônica se coloca, portanto, em uma categoria de alto risco que exige obrigatoriamente escolhas cautelosas, equilibradas e muito fundamentadas. Isto demanda um fazer e pensar intimamente interconectados; um analisar, projetar, construir, demolir quando necessário, manter no tempo as arquiteturas (e não a arquitetura idealmente concebida, como observa corretamente Gianfranco Spagnesi, 2007) na sua concreta, vivida e geralmente estratificada, inimitável autenticidade material, mais ainda do que simbólica, semântica, espiritual, figurativa, etc.

Ressoa aqui a conhecida definição de bens culturais como “testemunhos materiais detentores de valor de civilização”.

Esta atenção ao dado essencialmente material e não icônico, de pura imagem, de conteúdo, de significado, é uma peculiaridade da restauração modernamente entendida, fruto de um longo trabalho que se propaga, com variações, do século V ou VI ao XVIII, no âmbito especificamente europeu e ocidental, para se amadurecer ao longo do século XIX, a partir da restauração do contraforte leste do Coliseu (arquiteto Raffaele Stern, 1806-07) (figura 2).

Diferente é, por exemplo, a sensibilidade asiática e também a africana, voltadas - e aqui estou consciente da generalização - à manutenção dos valores “materiais”, simbólicos, rituais, religiosos ou outros, como bem demonstra o caso do templo xintoísta de Ise, no Japão. Disto decorrem contrastes e diversidade de opiniões no contexto internacional, especialmente na UNESCO.

Tudo tem origem em diferentes conceitos de tempo (linear em um caso, circular no outro), de autenticidade (material em um caso, simbólica e espiritual no

outro), da história, dos seus meios e dos seus fins. A demolição ritual completa e reconstrução a cada vinte anos, no Japão, do Templo de Ise, chamado de Jingu, ainda hoje realizada, se contrapõe, não por acaso em Roma, a proibição, pelo papa Inocêncio X Pamphilj (1646), de demolir as arruinadas muralhas constantinianas da Basílica de São João de Latrão, severamente imposta a Francesco Borromini, tanto que o arquiteto precisou “suar sangue”, como lembra o padre Virgilio Spada, para realizar um trabalho especialmente de consolidação que não o satisfez, pois “Sua Santidade tinha amarrado suas mãos e não tinha permitido que ele desenvolvesse toda potência de sua criatividade”. Igualmente, não por acaso alguns anos antes um humanista como Ciaconio (Alfonso Chacón), sempre com relação a São João de Latrão, havia solicitado que a restauração prevista fosse executada “ut simul, et vetustas servaretur, et venustas adderetur”.

Esta corresponde já a uma inteligentíssima antecipação da moderna dialética (claramente ilustrada por Cesare Brandi na sua *Teoria de Restauração*, 1963) entre as duas instâncias da restauração, aquela “estética” e aquela “da historicidade”. Evidencia, além disso, que a restauração não é só conservação e que esta, sobretudo, não é figurativamente neutra, como já nos anos 1940 havia sido bem explicado por estudiosos, todos historiadores da arquitetura, como Roberto Pane e Renato Bonelli, propondo sua rigorosa visão “crítica e criativa” da restauração. A esse respeito, discordo de Francesco Dal Co (2007) quando afirma que a restauração não possui uma sua teoria “de referência” e que seja, essencialmente, algo arbitrário, como seriam também os tombamentos e as próprias prescrições dos órgãos públicos de preservação, ou seja das superintendências. Que a restauração seja “pura” conservação, “como atividade técnico-científica isenta de qualquer intenção artística” (VARAGNOLI, 2006, p. 223) ou que ele represente uma atitude erudita e reacionária, cega às instâncias da modernidade, portanto mesmo à arquitetura contemporânea, é um lugar comum, desprovido de fundamentos, difundido deliberadamente por quem, arquiteto “militante”, engenheiro de “despreocupada inventividade”, como diria Friedrich Nietzsche, ou administrador impregnado de uma “ativa ignorância”, não quer ouvir falar de limites impostos às próprias ideias ou convicções, ao próprio *ego* frequentemente inflado; mas é, também, uma convicção alimentada por comportamentos obtusos e muitas vezes com a conivência dos órgãos públicos.

É recorrente o mesquinho e ridículo refrão de Roma como sendo uma cidade que sofre no plano de uma comparação internacional porque é submetida a uma “excessiva conservação”; Roma, e com ela toda a Itália, tem muitas outras razões por trás de seus problemas e do seu declínio. Ouvir um candidato às eleições municipais da nossa cidade nestes termos: “votem em mim e eu farei Roma se tornar como Barcelona” é grotesco e indica um provincianismo e uma confusão mental gravíssimos. Devo a Ascensión Hernández Martínez (2008, p. 16), da Universidade de Zaragoza, a referência ao pensamento de Horacio Capel (2007), da Universidade de Barcelona, sobre esta cidade hoje “modelada pelo capital e organizada para o consumo”, e de Juan José Lahuerta (2005, p. 15), da Escola Superior Técnica de Arquitetura de Barcelona, sobre a “destruição planejada e comercializada da cidade, e a ruína e desaparecimento da vida que a habita”.

Me recordo, entre parênteses, de uma perspicaz reflexão de Leonardo Benevolo, segundo o qual ‘a parte realmente mais moderna das nossas cidades são os seus centros históricos’, mesmo porque parecem ter sido feitos propositalmente (foram feitos propositalmente!) para facilitar e favorecer as trocas interpessoais, a qualidade social do viver (para todos e não só para as faixas privilegiadas), graças, também, a um tecido denso e, ao mesmo tempo, rico de qualidades. Aquilo que falta a tantas novas realidades urbanas.

A disciplina da restauração, se corretamente compreendida, projeta-se espontaneamente em direção ao futuro, coloca-se (e não poderia ser de outro modo) na contemporaneidade (naquele “terceiro tempo” ao qual se refere Cesare Brandi na sua *Teoria*), possui valor formativo e educativo, não meramente erudito, e se dirige, acima de tudo, às jovens gerações, para lhes deixar um patrimônio único e irrepetível, como se diz, não sobre memória digital, mas na fragrância de sua matéria autêntica.

Não por acaso, até os anos de Giovanni Spadolini e o estabelecimento do MBCA² a proteção do patrimônio dependia do Ministério da Educação Pública, que, nas décadas da Itália pós-unificação e liberal, a tinha tomado, com dificuldade, dos muito mais fortes e poderosos Ministérios do Interior e das Obras Públicas.

A restauração, de fato, é pertinente à cultura, à memória, se quisermos à identidade de um povo, não às razões espúrias de determinados interesses sobre os bens culturais tão em moda hoje; lembremos das críticas de Giulio Carlo Argan ao próprio termo “bens

² N.T.: O Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (MBCA) foi criado em 1974, desmembrado do Ministero della Pubblica Istruzione. Giovanni Spadolini foi o primeiro a ocupar esse ministério, entre 1974 e 1976. Atualmente, corresponde ao Ministero della Cultura (MiC).

culturais”, ao qual ele contrapropunha o de “objetos de uma pesquisa científica”, de “objetos de arte e história”, e hoje, ainda mais, contraproporia àquele de “patrimônio”, que agrada tanto à burocracia da União Europeia, e, não por acaso, aos organismos internacionais, especialmente a UNESCO.

O que foi afirmado anteriormente, que a restauração arquitetônica seja arquitetura em todos os aspectos (porém respeitando condições adicionais que não deveriam efetivamente assustar um arquiteto bem preparado e digno de tal nome) é verdade como princípio mas é também uma realidade experimentada e vivida na própria Faculdade de Arquitetura de “Valle Giulia”, desde suas origens como a primeira faculdade de arquitetura criada na Itália.

Uma faculdade na qual a linha de restauração e de história da arquitetura se desenvolveu sempre junto com aquela da invenção e da produção arquitetônica do “novo”: não é por acaso que historiadores valerosos como Leonardo Benevolo ou Sandro Benedetti tenham sido, e são ainda hoje, zelosos de serem, acima de tudo, arquitetos da prática (como também Arnaldo Bruschi, Gaetano Miarelli Mariani, Gianfranco Spagnesi e, antes ainda, Guglielmo De Angelis d’Ossat, em seus primeiros anos projetista, por exemplo, da sede do centro de estudos leopoldianos em Recanati, ou Roberto Pane, vencedor, na década de 1930, do concurso para a nova Faculdade de Economia na Via Partenope, em Nápoles, obra rica de interessantes sugestões foschinianas e, ainda mais longe no tempo, Vincenzo Fasolo, Gustavo Giovannoni e Camillo Boito, primeiro inspirador da faculdade, no final do século XIX).

A escola universitária de história e restauro de Roma sempre esteve atenta à “realidade da arquitetura”, expressão cara a De Angelis d’Ossat, e se manteve constantemente próxima à obra, sem derivas abstratas ou literárias. Suas leituras críticas e arquitetônicas, como as de Arnaldo Bruschi, por exemplo, são típicas daqueles que experimentaram pessoalmente a arquitetura no seu fazer espaço, estrutura, ritmo, corpo vivo e funcional.

Daqui temos o conceito de arquitetura como um “organismo”, as consequentes análises formais, linguísticas e estruturais de Vincenzo Fasolo, a peculiar atenção ao projeto e assim por diante. Análises que, segundo Spagnesi, têm pouco a ver com a história da arte e que, considerando bem, não são nem mesmo história da arquitetura, mas sim história das arquiteturas (de cada arquitetura em sua singularidade), portanto já



espontaneamente predispostas à inserção na restauração de monumentos (de cada monumento em sua singularidade).

Sobre o latente contraste entre “antiquários” (hoje, historiadores da arte e arqueólogos) e arquitetos, vale a todos lembrar o desdenhoso juízo do arqueólogo Carlo Fea com relação ao arquiteto Giuseppe Valadier (pessoa que, “com suas mãos calejadas”, tinha que se manter distante dos monumentos e pedir ajuda, pelo menos, aos “sábios” da matéria: consideração que antecipa, singularmente, o teorema tafuriano da separação entre historiador, conservador e arquiteto, entre artista e *philosophus additus artificij*, para usar as palavras de Benedetto Croce, ruptura ademais equivocada e nociva) ou então de Stendhal, sempre sobre Valadier (“desgraçado” que destruiu, e não restaurou, o Arco de Tito) ou o mesmo Carlo Fea com relação ao arquiteto do século XVIII Paolo Posi, acusado de ter adulterado com “barbárie [...] o antigo” no Panteão de Roma, para “substituí-lo por uma bufonaria arquitetônica”.

Ao contrário, repetamos: a restauração arquitetônica é arquitetura e é competência, acima de tudo, dos arquitetos, bem como as outras formas de “arquitetura sobre as preexistências”.

Mas qual arquitetura convém à restauração e aos monumentos, considerados no sentido amplo, mas etimologicamente correto, como «memórias materiais», ampliados do simples objeto ao território antropizado?

Uma arquitetura que derive de um projeto culto, consciente do tema e da restrição adicional mas qualificante que o respeito histórico implica, cujas demandas devem ser entendidas e resolvidas, “sem resíduos” como teria dito Brandi, como tantos outros fatores que normalmente pesam nos ombros do arquiteto (*utilitas, firmitas, venustas* e hoje uma infinidade de regulamentos, leis econômicas, administrativas e processuais, etc.). Poder-se-ia dizer também, seguindo Cícero, uma arquitetura que responda ao critério da *scientia et prudentia* ou da *cognitio* (ou *conscientia*), ou também, vulgarmente, ao “dever do conhecimento”. À tríade vitruviana se acrescenta, porém, neste caso, um quarto elemento, aquele que Leon Battista Alberti definiu, em seu tratado sobre arquitetura, como *concinnitas* (concordância, correspondência harmônica, conveniência: de *cum cano*, um canto conjunto, em uníssono). Projeto livre para ser realizado como se quisesse desde que, como se disse, sobre rigorosos binários histórico-críticos.

Portanto, não é um problema de predefinição linguística ou de um tipo de arquitetura (modernista, modernista moderada, *high-tech*, historicista-imitativa, muratoriana ou caniggiana³, antimoderna, pós-moderna, etc.), mas de um método compreendido, em sentido próprio, como um caminho-guia a percorrer para chegar a justas conclusões. Um método que deve ser pessoalmente assimilado e desenvolvido por cada arquiteto que queira atuar sobre a realidade histórica (ou, se assim preferir, simplesmente “antiga”) dos monumentos e das nossas cidades.

É um problema que não diz respeito à restauração, a qual se interessa pelo método, mas propriamente aos arquitetos, a cada arquiteto, porque eles, do ponto de vista legal, estão todos habilitados a realizar restaurações. É um problema de aculturação que se impõe deontologicamente, mas que, de maneira geral, é rechaçado com incômodo, com todas as dramáticas consequências que podem ser diariamente verificadas (basta refletir sobre como tem sido enfrentado, nas últimas décadas, o tema das antigas superfícies rebocadas e aquele da “cor” de Roma, em grande parte reduzida, por pura ignorância e não por deliberada maldade, a um cenário de mau gosto).

E é precisamente esse caminho ou método, aquilo que as disciplinas da restauração visam esclarecer e comunicar nos cursos específicos dentro das faculdades de arquitetura (e com particular convicção naquela de “Valle Giulia”), assumindo o aluno do quarto ou quinto ano com todas as suas habilidades de jovem arquiteto em formação e amadurecimento, *in primis* aquelas compositivas e projetuais (portanto também tecnológicas, estruturais, de instalações e, claro, urbano-territoriais), educando-o para uma saudável relação com as preexistências (retomando, para isso, a valiosa contribuição das disciplinas históricas) não só mental e intelectual, mas também de comprometimento material e concreto (com relação a uma matéria frequentemente degradada e marcada pelo tempo) para, em seguida, devolvê-lo, com uma mais madura consciência e capacidade de escuta, ao seu ambiente natural do projeto arquitetônico.

Por isso, a faculdade de “Valle Giulia” não abriu, como outras faculdades, ainda que próximas, cursos de graduação em conservação, mas, para permanecer no âmbito do nosso tema atual, somente em arquitetura e em arquitetura-restauração.

Por esta razão, a Escola de especialização em bens arquitetônicos e da paisagem de Roma é voltada para

³ N.T.: O autor faz referência a uma determinada vertente da arquitetura italiana do século XX que defendia o protagonismo da pesquisa tipológica no projeto arquitetônico, e que teve entre seus principais protagonistas os arquitetos Saverio Muratori (1910-1973), professor de muitas gerações na Faculdade de Arquitetura da Università di Roma “La Sapienza”, e seu discípulo Gianfranco Caniggia (1933-1987).

arquitetos e aos engenheiros-arquitetos mais do que para aqueles talvez já exclusivamente orientados para a restauração desde o primeiro ano dos estudos universitários, circunstância de resto inútil, no nosso caso. São úteis, por outro lado, todas as matérias próprias da arquitetura, a partir da história e das experiências vividas de “formatividade” arquitetônica, para usar a feliz expressão cunhada por Luigi Pareyson (1974), que pretende com esse termo um “fazer que, enquanto faz, inventa o modo de fazer”.

Sem capacidades formativas não se terá nunca um bom restaurador, enquanto o oposto é verdadeiro: pode-se educar para ser um valioso restaurador o arquiteto mais hipercriativo, revolucionário e anti-histórico que se possa imaginar, desde que seja realmente isso.

Deve-se ter em conta, por fim, que em um ambiente fortemente antropizado cada projeto de arquitetura já é restauração, porque modifica as relações existentes entre os objetos e instaura entre eles uma nova lei. Confrontar-se com o existente já é restauro.

Sandro Benedetti (1995) debruça-se sobre o tema da linguagem arquitetônica a empregar nas novas inserções nas preexistências, linguagem obviamente da contemporaneidade, compreendida no seu sentido mais amplo: aquele da complexa estratificação formal que a arquitetura da modernidade produziu até hoje. O resultado disso é um distanciamento de formas derivadas exclusivamente de modalidades compositivas abstratizantes, como, por exemplo, aquelas do racionalismo funcionalista ou do recente desconstrutivismo. Pelo contrário, essa abordagem orienta a atenção rumo a uma linguagem que, sem renunciar a um sentimento contemporâneo, se proponha a encontrar reverberações e consonâncias com os contextos ambientais, urbanos ou edifícios nos quais seja empregada. Para Benedetti, uma tendência de arquitetura que aponta para uma contextualização ativa é aquela que, melhor que qualquer outra, pode resolver o problema de inserir a inovação na restauração: isso, naturalmente, considerando os limites de respeito da preexistência em todos os seus valores.

Faz-se necessário esclarecer explicitamente que essa tendência não pretende “esconder” com formas e figuras arquitetônicas “neutras”, o novo na preexistência, assim como foi a regra do chamado “moderno ambientado” difundido em décadas passadas. Ao contrário, ela pretende apresentar-se em contextos históricos com o rosto e o aspecto de hoje, porém, ao mesmo tempo, não quer, com sua presença, contras-



tar ou perturbar o equilíbrio figurativo do conjunto em que se insere. De fato, a tarefa do nosso tempo não é “copiar ou refazer o verso” adotando as modalidades estilísticas do passado, mas captar as marcas, reinterpretar as características em uma chave da linguagem de hoje e, enfim, conduzir para novas sínteses as sugestões provocadas pela estrutura figurativa da preexistência. Substancialmente, trata-se de propor formas aptas a responder seja às exigências modernas de uso seja àquelas de “escuta” dos valores do contexto evocado.

Antón Capitel (1988, p. 154), movendo-se – como também Paolo Marconi (2004) – a partir da cultura da restauração desenvolve o conceito de “analogia formal”, utilizável nos trabalhos de integração e ampliação, que não deve ser entendido como imitação estilística, historicista, mas como um acréscimo “crítico” que se fundamenta na aproximação e na escuta da obra lacunar e do seu entorno. Ela é moderna, mas não indiscriminadamente criativa, sabe expressar claramente a distinção entre antigo e novo, mas, ao mesmo tempo, pretende dar ou conservar a unidade arquitetônica da obra. Baseia-se na realidade própria da arquitetura a ser restaurada, que é a fonte de conhecimento e de inspiração de todo o processo. Entre os exemplos apresentados são muito significativas as intervenções do arquiteto Dionisio Hernández Gil, em Mérida, para a sistematização (iniciada em 1985) do Templo de Diana, da era romana, e, em Alcântara, para a restauração (iniciada em 1962) do convento de San Benito, com a interessante escadaria em diversos lances e a integração da abóbada da “sala gótica”, ou ainda a complementação da igreja da Santa Cruz em Medina de Rioseco, na província de Valladolid (arquiteto José Ignacio Linazasoro, 1985-88). Seu conceito se aproxima, em essência, ao da “contextualização ativa” referida por Sandro Benedetti.

Ignasi de Solá Morales (1985, p. 40) na obra de “restauração” de Gunnar Asplund (Prefeitura de Gotemburgo, 1913, 1934-37), Carlo Scarpa (Museu de Castelvecchio em Verona, 1953-76) e Giorgio Grassi (Castelo de Abbiategrosso, 1970), reconhece, mesmo com suas variações pessoais, um procedimento “análogo” comum, expressão de uma “nova sensibilidade” em relação às preexistências, resolvida por meio de “uma dosagem controlada das relações entre similaridade e diversidade” e “a interpretação dos traços dominantes no edifício antigo com o objetivo de fazê-lo ecoar” nas ampliações modernas. “Analogia” que não deve ser forçada, contudo, como fez, em um primeiro momento, Rafael Moneo em seu projeto de amplia-

ção do Banco de España em Madrid (1978-80), dentro do "restrito sulco estabelecido pelas leis do próprio edifício, pela sua lógica compositiva e pela organização construtiva e espacial existente [...] sem qualquer tipo de distanciamento que delimite as características próprias de cada operação estética", deixando assim que a obra seja conduzida "até o limite" pelas "exigências" do edifício preexistente, com a consequência de que a analogia se torna tão "tênue" e "imperceptível" a ponto de "se tornar mera tautologia" (SOLÁ MORALES, 1985, p. 42). A verdadeira "analogia", por sua vez, é algo diferente e tende a superar a precedente prática do "contraste" enquanto categoria formal típica de boa parte da modernidade do século XX.

É interessante, neste momento, observar como Eduardo Souto de Moura (2007, p. 16-17), voltando mais recentemente ao tema, ressalta os refinamentos projetuais trazidos pelo arquiteto, a partir de 2002, até a solução realizada posteriormente, em 2006, na qual as preocupações supracitadas são resolvidas positivamente. Sob a premissa de "adotar os mesmos critérios compositivos" da obra preexistente, "os materiais, a pedra", a fim de "conservar o sentido", Moneo pesquisou uma nova coerência entre interior e exterior, renunciou a propor a "urdidura e a grande vidraça" em forma de "réplica", adotou uma decoração mais "estilizada", com elementos cuja volumetria "pode ser lida quase somente pelas saliências e pelas sombras", tornou "as esculturas da fachada" não mais "realistas" onde "a postura da figura, quase como nos retratos cubistas, mal pode ser percebida". Essencialmente, "completou", mas com a intenção de manter "a longo prazo [...] a atmosfera do quarteirão" por meio do emprego de "uma linguagem autônoma, distintiva, com uma identidade própria, atual, contemporânea". Souto de Moura conclui que "durante os dezoito anos transcorridos desde o concurso, o *Banco de España* de Rafael Moneo se transformou em um manifesto involuntário relativo à conservação do patrimônio histórico".

Já a partir de uma primeira e sumária abordagem sobre o tema da linguagem arquitetônica a ser adotada em contextos antigos, arquitetônicos ou urbanos, emergem três vias, uma modernista, personificada emblematicamente pelas repetidas afirmações de Jean Nouvel (BAUDRILLARD, NOUVEL, 2003); uma historicamente "regressiva" e, em essência, repristinatória; e um "terceira via", evocada por muitos autores que se expressaram tanto contra a dissonância e o contraste quanto contra a imitação historicista, porém delineada mais precisamente por Sandro Benedetti, em termos de "escuta" e real atenção ao passado. Com relação

a isso, para dar um exemplo concreto, acredito que uma válida “terceira via” seja aquela tenazmente perseguida por Guido Canali nos últimos vinte anos, com resultados de grande qualidade e rigor, confirmados pela capacidade de dialogar, como arquiteto atuante e criativo que é, com os responsáveis institucionais pela preservação, colegas de superintendência, historiadores da arte, arqueólogos. Sua ideia de “restauração leve”, hoje acompanhada pela igualmente interessante “restauração tímida” proposta pelo arquiteto Marco Ermentini (2002, 2007), e toda a sua produção dedicada a estes gênero de temas o demonstram (figura 3). Nem se deve pensar que o delicadíssimo tratamento de vestígios e materiais característico de Canali, por exemplo na restauração do antigo hospital de Santa Maria della Scala em Siena, seja atribuído à uma sua predileção hiperconservadora; não é efe-



Figura 3

Siena, Hospital de Santa Maria della Scala, restauração e adaptação em museu (1998-2006), arquiteto Guido Canali.

Fotografia: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

tivamente assim, porque ele expressamente adere a uma visão crítica da restauração que sabe “espontaneamente” encontrar o ponto de equilíbrio entre conservação, remoção, reintegração, inovação e tem a sensibilidade de saber parar o tempo e de traduzir em estímulo poético “todos” os materiais com os quais

está trabalhando. Essa opção “crítico-conservativa” parece se colocar hoje como a mais atualizada e que responde melhor a uma concepção culturalmente madura e sensível às múltiplas questões que a disciplina, por sua natureza, suscita (CARBONARA, 1990, 1996). Por fim, vale a pena lembrar que um ótimo exemplo de experimentação do método “crítico”, nos mesmos anos de sua formulação inicial, é dado pela restauração no pós-guerra do *Ospedale Maggiore* em Milão, iniciada por Ambrogio Annoni e completada por Liliana Grassi. Muito eficaz é a intervenção no Claustro da “Ghiacciaia”, em parte reconstruído e em parte não; no âmbito pictórico, pela restauração da Aula Magna da Universidade de Gênova, realizada com a renovação moderna, por obra de Francesco Menzio, da pintura da abóbada destruída durante a Segunda Guerra Mundial (figuras 4 e 5).



Figuras 4 e 5

Milão, Ospedale Maggiore na Ca' Granda, Claustro da “Ghiacciaia”, restauração (1948-85), arquitetos Ambrogio Annoni, Piero Portaluppi e Liliana Grassi, e situação atual, com acréscimos e modificações impróprias. Fotografias: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

A possível compatibilidade entre o antigo e o novo foi também a esperança de Renato Bonelli (1995 [1963], p. 27-34) que via a arquitetura de restauração (ou seja, desenvolvida e projetada em estreita relação com a preexistência e apoiada em um forte percepção histórico-crítica) como projeto “elevado”, única expressão autêntica da sensibilidade cultural atual e, em essência, da modernidade: “A restauração consiste, portanto, em uma atividade na qual a atual cultura se implementa plenamente e que resulta mais representativa que a própria arquitetura contemporânea, visto que demonstra uma consciente continuidade

com o passado e uma consciência do momento histórico que a edificação moderna não possui.” (BONELLI, 1995 [1963], p. 31)⁴. Modernidade não parcializada nem mutilada, como certa historiografia “militante” pretendeu neste último meio século, mas acolhida em toda a sua riqueza de referências e perspectivas, que não se reduzem apenas àquelas do Movimento Moderno ou do Racionalismo arquitetônico, mas que também contemplam uma vital relação com a história e com os ensinamentos do passado (basta pensar, por exemplo, além de Louis I. Kahn, em certos arquitetos construtores de igrejas na Alemanha da República de Weimar, como Otto Bartning e Dominikus Böhm, ao restaurador-inovador do Castelo de Praga, Jože Plečnik, ou ao nosso Carlo Scarpa).

Parece, portanto, que, sob o perfil da linguagem, subsistem modalidades compatíveis com o antigo sem, para tanto, serem imitativas. São aquelas sobre as quais nos detivemos anteriormente, fundamentadas em linhas alternativas e que, até hoje, são consideradas “minoritárias” da modernidade, não aderentes aos princípios do Movimento Moderno propagandeados, por exemplo, por Nikolaus Pevsner, mas por isso mesmo autônomas, mesmo na sua absoluta atualidade. Existem igualmente, contudo, propostas válidas estabelecidas a partir do contraste dialético.

Não existe uma opção linguística pré-estabelecida e, por si só, preferível; a questão é de método e de sensibilidade. O caminho justo deve ser pesquisado, em cada situação, com esforço e determinação.

Método cujos conteúdos foram recentemente resumidos e discutidos, lucidamente, por Donatella Fiorani (2011), para quem: “a arquitetura histórica constitui um fim, e não um meio do projeto”; “o objeto da restauração é a obra arquitetônica em sua inteireza”, sem parcializações indevidas; “o projeto de restauração” não pode evitar “assumir a dimensão temporal como uma componente significativa das próprias escolhas”, razão pela qual ele, “inevitavelmente, se confronta com a história, a ela deve entregar sua própria atuação e o testemunho dos próprios critérios e com relação a ela deve assumir uma precisa responsabilidade ética”; na restauração subsiste a “necessidade de produzir uma síntese válida entre uma atividade de natureza ‘analítica’, de forte conteúdo filológico e científico, e uma operação mais abertamente propositiva, sujeita a valorações críticas diversas. Para serem eficazes, ambas as componentes devem ser plenamente absorvidas pelo projeto”: temos então “a continuidade e muda ‘alimentação’ entre a investi-

⁴ Uma tradução para o português do texto de Bonelli citado por Carbonara foi publicada na 12ª edição da Revista Thésis, em dezembro de 2021. A tradução foi realizada pelos mesmos tradutores do presente texto. (cf. <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/356/287>).

gação e o projeto”; “o processo indutivo, certamente propedêutico na fase preliminar do projeto, não pode nunca ser considerado efetivamente concluído e tem seguimento no desenvolvimento definitivo e executivo da obra, durante a execução do canteiro e, às vezes, também com monitoramentos posteriores à intervenção”; “a natureza diferenciada das informações coloca problemas específicos de gestão e comparação dos dados, de modo a submetê-los a uma especial atividade de projeto para definir sistemas de armazenamento, tempos de coleta, comparações e testes multidisciplinares ... Como consequência, o projeto de restauração é metodologicamente definido como um processo de natureza eminentemente arquitetônica, fundada na gestão sistemática e coordenada de dados cientificamente e filologicamente comprováveis e estruturado no enfrentamento constante entre espessura diacrônica do existente e atualidade”.

Claudio Varagnoli (2006, p. 239) já tinha se debruçado sobre o tema do embate com a “dimensão temporal”, observando que a disciplina da restauração “pode ser configurada como uma espécie de crítica do projeto à luz da permanência no tempo [...] projetando as escolhas do presente em uma dimensão temporal mais ampla, que desconsidera o solipsismo do projetista autor. Desta maneira, a restauração poderia retomar sua função de ‘crítica do presente’, desnudando” os contrastes “com as ideologias otimistas e falsamente progressistas da pós-modernidade”.

2 A inserção do novo no antigo: um quadro de referência

Estamos convencidos de que a aproximação e, em alguns casos, a soldadura entre o velho e o novo sejam uma realidade positiva que não deve ser negada nem rejeitada a priori; que essa modernidade deva ser cuidadosamente motivada e avaliada em suas modalidades expressivas (excluindo-se, por exemplo, as atitudes de negação deliberada ou de “zeramento” da história e de seus testemunhos, a menos que tais afirmações não passem de meras declarações de natureza poética, capazes de induzir, por exemplo, escolhas não de eliminação, mas de um bem estudado contraste com o antigo, muitas vezes preferível a uma mais reconfortante via da imitação e da replicação linguística); que o arquiteto projetista deva ser culto, paciente em ouvir a preexistência e sensível, sobretudo consciente de intervir em preciosos testemunhos materiais da civilização, por definição únicos e irrepetíveis.

Entre uma modernidade vanguardista e revolucionária, hoje realizada em chave *high tech* e globalizante, atópica e a-histórica, de um lado, e uma pós-modernidade imitativa, regressiva, em alguns casos falsificadora até o decalque estilístico do século XIX ou à réplica impossível *'com'era e dov'era'*, existe ainda essa *'terceira via'*, de uma relação viva e respeitosa com a memória e sua *'contextualização ativa'*, estudada e aprofundada por historiadores da arquitetura que são, ao mesmo tempo, arquitetos militantes. Mas a questão, repetimos, não é tanto de escolha de linguagem mas de capacidade e cultura pessoal, do sentido de valoração, de aptidão para entender a natureza, o lugar e os significados do monumento ou do tecido histórico em questão, ficando bastante livre a opção figurativa: algumas experiências se colocam numa linha de absoluta e, por assim dizer, disruptiva modernidade; outras naquela de uma solidez construtiva e de um rigor geométrico e ético afetados pela tradição, menos *'moderna'* mas não menos atual, por exemplo, de um mestre como Mario Ridolfi; outras, ainda, sobre aquela de uma maior assonância com a preexistência, nas formas de uma modernidade mais sussurrada, mediada e filtrada. Análogo pode ser o discurso da consolidação e das suas inevitáveis recaídas figurativas, especialmente quando não se quer ocultá-los dentro do leito acolhedor das antigas muralhas mas, deixando-os bem visíveis, se lhes permite dialogar, respeitando os princípios fundamentais da restauração (distinguilidade, autenticidade expressiva, compatibilidade, mínima intervenção, reversibilidade): basta pensar no trabalho de Antonino Gallo Curcio ou Lorenzo Jurina. Análogo ainda o caso da intervenção em instalações.

Paolo Portoghesi (2006, p. 20) debruça-se sobre o assunto negando que o tema da "relação entre antigo e novo" possa ser "resolvido com proibições incontestáveis ou autorizações estabelecidas em absoluto". Por este caminho, nos perdemos em "discussões intermináveis sem ancoradouro seguro", enquanto a única "regra geral [...] é a reconhecibilidade".

Ele observa que a Itália, "nos anos cinquenta do século passado, por obra de [Franco] Albini, dos B.B.P.R., de Scarpa, de [Ignazio] Gardella, de [Giovanni] Michelucci demonstrou não só a compatibilidade, na restauração, do novo e do antigo, mas a possibilidade de que, a partir da aproximação corajosa, surja uma mais-valia que depende da natureza dialógica da intervenção moderna. Dito isto, seria tendencioso considerar o diálogo o único método válido. O contraste e a fratura também podem fazer sentido quando a

ocasião o justifique e quando surjam de uma escolha ponderada e sofrida. Nossa reflexão, no entanto, poderia gerar o equívoco de que o 'caso a caso' termine por admitir qualquer método e qualquer solução. O contrário é verdadeiro porque esta diretriz não admite justificativas genéricas", mas pressupõe "razões intimamente relacionadas" ao "problema específico enfrentado".

De todo modo, "independentemente das tendências e dos métodos, há hoje na Itália uma síndrome da conservação a todo custo que tende a agravar-se em ritmo preocupante" (PORTOGHESI, 2006, p. 21). A ela se deve, Paolo Portoghesi, o fato da Itália ter ficado para trás com relação a outros países europeus, como Espanha, Inglaterra, Alemanha, Holanda, França "nos quais as cidades viveram, nos últimos vinte anos, um período de renovação vital, por meio da substituição radical de partes consideradas obsoletas e, em qualquer caso, de modo a criar empecilhos sem uma adequada contrapartida", mesmo que fossem "exemplos esqueléticos da rotina mais anônima do século XIX" (PORTOGHESI, 2006, p. 22).

No entanto, sobre a natureza dessa renovação, Portoghesi (2005) já havia se expressado e de maneira em nada favorável a um modernismo indiscriminado e menos ainda àquele internacionalismo dos 'architars'. Ele observava que, "hoje, no início do terceiro milênio, a cultura arquitetônica parece totalmente absorvida pela recepção passiva de novidades tecnológicas, pela celebração do desenvolvimento econômico e pela globalização. Perdida a confiança em sua própria missão social, a arquitetura celebra, cansativamente, os ritos solipsistas de expressão pessoal e de auto-referencialidade de seus produtos e se chafurda nos efêmeros esplendores das 'grandes obras' frequentemente pensadas não para dar coesão e organicidade ao tecido das cidades, mas para preencher os vazios criados pela obsolescência das estruturas produtivas." Para devolver-lhe "uma razão de ser, uma dignidade, um respiro conjunto" deve-se "combater a tentação de redefinir seu estatuto como pura atividade artística sem outros objetivos além da expressão da individualidade do autor e da celebração publicitária do contratante" (PORTOGHESI, 2005, p. 7-8).

É defendida, portanto, "uma tendência que veja o projeto como a tentativa corajosa de conciliar as razões do desenvolvimento com aquelas que hoje chamaremos da sustentabilidade, de negar, portanto, que a arquitetura continue a atuar com violência sobre o ambiente, ignorando aqueles processos de contínua



harmoniosa evolução que caracterizam a natureza e as suas formas de vida» (PORTOGHESI, 2005, p. 12). Torna-se, aqui, útil o paralelo entre o ambiente natural e aquele urbano, precisamente aquele constituído pelo delicado tecido dos centros antigos, «harmoniosamente desenvolvidos», frente ao qual análoga deverá ser a atitude que queira se apresentar como virtuosa e não destrutiva.

Portoghesi (2006) também relembra a “natureza dialógica da intervenção moderna” em ambiente antigo, não considerando de fato como necessária a opção do “contraste”. Será então necessário definir e mensurar esse diálogo para não cair na imitação servil: em todo caso se trata, como nos lembra Luca Scalvedi (2009), revisando a revista “*Abitare la Terra*”, dirigida pelo próprio Paolo Portoghesi, de “devolver espaço à tradição entendida como estímulo à inovação na continuidade”.

Segundo Sandro Benedetti (1991), em arquitetura são três, hoje, as principais linha de pesquisa: a) aquela convencida da “vitalidade ainda plena dos conteúdos e das efeitos do Moderno” (por sua vez articulada segundo possibilidades expressivas ‘latentes’, de Paul Rudolph a Vittorio Gregotti; segundo orientações ‘críticas’ daquele mesmo ensinamento, dos *Five Architects* aos Deconstrutivistas; segundo a “radicalização modernista concentrada na acentuação da mitologia maquinista e tecnológica, a chamada *high-tech*, de Richard Rogers [...] a Norman Foster”); b) aquela “daquelas que, ainda que destacando-se da ênfase modernista, mantêm declinações formais essencialmente daquela época, enriquecidas por procedimentos compositivos de complexificação, decorrente de formas variadas dos ensinamentos da tradição culta ou popular do pré-moderno”, de Ignazio Gardella a Roberto Gabetti e Aimaro Isola, de Giancarlo De Carlo a Mario Botta; c) aquela “daquelas que apontam para um convencido distanciamento, além das convicções, também da figuratividade do Moderno, através dos mais diversos resgates da grande tradição histórica pré-moderna: Mario Ridolfi, Saverio Muratori, Philip Johnson, Robert Venturi, Aldo Rossi, Paolo Portoghesi [...] o G.R.A.U., Maurice Culot até chegar a exercícios ecléticos, com as realizações francesas de Bofill [...] ou a perseguir uma consciente recuperação arqueológica da arquitetura antiga como clamorosamente propõe Leon Krier”.

Pode-se observar, por um lado, “o evidente esgotamento dos estímulos progressistas, que o tardo modernismo acusa”, do outro, a “alegre dissipação lin-

guística, ou de moda estilística” com a qual alguns atores do Pós-Moderno “reduzem a sua diversidade e carga renovadora”; tudo, frequentemente, “em um jogo de exasperado individualismo, que tende a reduzir as inspirações históricas recuperadas a ‘objetos’ manipuláveis *ad libitum*, mais que a ‘presenças’ vivas das quais produzir a nova síntese.

Esquecendo aquela necessária relação de ativa troca que – nas eras pré-modernas – o exercício de memória sempre teve dentro da espessura da tradição”.

De fato, esta “não é repetição cansada de fórmulas ou de sínteses já consolidadas, mas restituição e re-proposição criativa”. Assim conclui Benedetti: “Dentro desta modalidade formativa, que é apta a permitir uma positiva assimilação do que a modernidade ofereceu de válido junto à superação pós-moderna da sua mitologia, pode-se indicar uma possível linha de percurso positiva para o período de transição, no qual parece estar encaminhado o tempo da nossa ação.” (BENEDETTI, 1991, p. 205). Com isso se definiu um primeiro quadro de referência no âmbito do qual pesquisar as articulações com os temas da restauração e do diálogo com as preexistências.

3 ‘Modernidade’ e restauração

Não parece razoável a afirmação de que a Itália teria ‘se fechado à modernidade’ devido a uma forte vontade de preservação do antigo: o contraste existe mas, certamente, provocou danos no lado mais fraco, que é exatamente aquele do antigo, enquanto de ‘arquitetura’ ou, se preferir, de ‘edilícia moderna’ tenhamos até demais e, de maneira geral, de baixa qualidade. Ademais, pode-se dizer que não se percebe quase nenhum compromisso rigoroso em experimentar modalidades, que vimos serem possíveis, de boa convivência; na busca por um diálogo entre as razões ‘livremente’ criativas do projeto de arquitetura e aquelas histórico-científicas da conservação arquitetônica, ou melhor, do ‘projeto de restauração’ (que é, também, totalmente pertinente ao território da arquitetura); ou mesmo na identificação de uma ‘terceira via’ entre os dois extremos da imitação estilística e da oposição linguística disruptiva, do ecletismo desprovido de métodos e da suposta ‘liberdade absoluta’. Talvez exatamente aquela da relação criativa com a tradição, delineado por Benedetti e defendida por Portoghesi, Miarelli Mariani e Strappa (figuras 6 e 7).

As dificuldades e o mencionado ‘fechamento’ não dependem de exigências absurdas da cultura de conser-



Figuras 6 e 7

Koldinghus (Dinamarca), Castelo, vista do conjunto e de detalhe, restauração (1972-91), arquitetos Inger e Johannes Exner. Fotografia: Maria de Betânia Brendle

vação, mas sim de uma mais geral incapacidade projetual e inadequação cultural dos próprios projetistas, em sua maioria insensíveis ao problema e desprovidos de uma sólida preparação histórico-crítica; acrescentem-se a isso o caráter frequentemente sufocante de uma prática de preservação que é, também, culturalmente deficiente e atrasada, a ausência de contratantes, principalmente no setor público, esclarecidos e capazes, o sistema de concursos e de licitações de projetos que tende a premiar a quantidade ao invés da qualidade, as muitas outras tarefas obsessivas, como a patológica proliferação de normas e leis, que na Itália tornam difícil o ofício do arquiteto. De todo modo, trata-se de questões práticas e não de princípio, absolutamente resolvíveis em termos de vontade política e administrativa. De fato, hoje, uma atenção séria e difusa sobre a relação antigo-novo ainda é algo a se construir e não é certo que ela realmente interesse; além disso, falta um diálogo entre cultura e atuação profissional, falta uma autêntica consciência social do problema, substituída, como é fácil perceber, por um falso, ostentatório e acrítico falso interesse nos bens culturais⁵, às vezes historicamente conservador, outras regressivo, em termos aproximadamente historicistas. Além disso, neste contexto, os mecanismos econômicos, as normas e os procedimentos não ajudam, ainda menos aqueles formulados no âmbito da União Europeia, em grande parte insensíveis ao tema. Ademais, a verificação, por assim dizer, 'experimental' das possibilidades de inserção urbana do novo no antigo deveria ser primeiramente conduzida na cidade do século XX e suas periferias, somente depois na cidade

⁵ N.T.: O autor utiliza, no original, a expressão "benculturalismo acrítico", que pode ser entendida como uma tendência contemporânea a ostentar interesse pelos bens culturais, sem uma efetiva preocupação com a sua adequada preservação e valorização.

antiga, mas infelizmente não é, inclusive pela vontade dos arquitetos de enfrentar-se com presenças historicamente e qualitativamente fortes e valorizadas.

No entanto, nos confortam as tranquilas considerações de Gaetano Miarelli Mariani (2002) sobre a necessidade e a possibilidade de um projeto culto, “dotado de consciência histórica e de senso crítico”; esses deixam a esperança sobre a convivência futura, a perseguir com determinação, entre antigo e novo, tanto a serviço das nossas cidades antigas quanto de cada ação específica de restauração do patrimônio monumental. Sobre o tema da relação entre história e restauração, lembrado por nós reiteradas vezes mas frequentemente incompreendido, valem algumas declarações recentes e esclarecedoras de Claudio Varagnoli (2006, p. 232): “O sucesso de tal história não consiste em emitir um veredito. Destacar o valor da estratificação, com resultados conservativos, significa que o objetivo não é fazer história, concretizando ingenuamente seus resultados na prática; mas ‘fazer-se história’, isto é, historicizar seu próprio ponto de vista”, que é o cerne do que propunha Renato Bonelli quando afirmava sua visão da ‘restauração crítica e criativa’. A esse propósito, Varagnoli (2006, p. 237) acrescenta ainda que “o papel do projeto, e, de maneira geral, da criatividade, é, portanto, fundamental no percurso do arquiteto-restaurador. É importante saber dosar esta última, desdobrando-a em um uso dialético com a preexistência”.

Para Benedetti, merecem ser valorizados, “na dimensão da pesquisa histórica, as razões da ‘longa duração’ - das constantes, da tradição, da estabilidade tipológica, da normatividade processual, da razoabilidade - em relação àqueles ‘eventuais’ da caracterização estilística. Todas aquelas maneiras do constituir arquitetônico externas àquela obsessão do ‘novo’, que cadencia os modos do Moderno” (BENEDETTI, 1995, p. 8) e a sua pobre pretensão de total “autonomia artística” (BENEDETTI, 1995, p. 9) e de decisiva ruptura “realizada com relação à tradição arquitetônica precedente” (BENEDETTI, 1995, p. 13) implicando, dentre outros aspectos, “a ‘redução’ das razões formativas à função”, com a subsequente “abolição daqueles componentes adicionais, desde sempre presentes no objeto arquitetônico: simbólicos, mitológicos, de conexão ou derivação da fabricação artesanal local, emergente do *genius loci*, depositadas na memória individual e coletiva, de ligação com a vida das comunidades e com as tradições construtivas. Dimensões que sempre constituíram a espessa camada significativa da arquitetura”. Tudo isso para conduzir “à adoção de

um outro repertório figurativo: aquele elaborado pela vanguarda do abstracionismo, que leva ao amadurecimento da face artística 'fria' do Moderno, aquela do tempo do racionalismo" (BENEDETTI, 1995, p. 15). No entanto, outras linhas de modernidade arquitetônica se desenvolveram durante o século XX, basta pensar na lição de Louis I. Kahn e na necessidade de "redescobrir a profundidade ontológica do construir, [...] de basear a própria arquitetura no 'conhecimento poético'", e não em uma 'falsa racionalidade', de estimular "o aprofundamento entre função e 'instituição' humana, concretizada nos próprios edifícios" (BENEDETTI, 1995, p. 194).

É a linha de uma «outra modernidade» (BENEDETTI, 2004), declarada em termos de 'escuta' e de real atenção ao passado, invocada por muitos autores que se expressaram tanto contra a dissonância e o contraste quanto contra a imitação historicista.

Trata-se, aqui, de afirmações muito distantes da plena liberdade e do desejado distanciamento entre novo e antigo invocados, por exemplo, por Marco Dezzi Bardeschi (2004a, p. 4-5), cuja tese fundamental é que, mesmo identificando "a restauração com a absoluta conservação do existente", defendia que o "projeto de conservação da estratificada matéria existente não é suficiente [...] o novo, que precisa ser adicionado, deve ter caráter de plena autonomia e de clara legibilidade no contexto, como produto figurativo e material inovador". Ele considera, portanto, "a restauração como a soma de duas ordens de atuação distintas: restauração = projeto de conservação do existente (como valor herdado) + projeto do novo (como valor adicionado)". Em outro momento, Dezzi (2004b, p. 83-84) indica suas predileções sobre a natureza e a linguagem próprios deste 'novo', aderentes não a uma linha "purista" ou "refinadamente *high-tech*", parte de uma "Tradição do Novo [...] excessivamente gélida e rarefeita", mas a uma linha "herética [...] libertária [...] alegremente sonhadora", de "extraordinária força comunicativa", capaz de criar "objetos coloridos, festivos e curiosos", buscando "o prazer intrigante e sutil da contaminação"; uma "via culta, livre, alegre [...] antirretórica, não mimética e fortemente conceitual".

Como se pode verificar considerando toda a produção de Dezzi Bardeschi, essa é, contudo, mais uma afirmação da poética pessoal, válida, portanto, tanto para a arquitetura do novo quanto para aquela da restauração, do que uma fundamentada contribuição metodológica. No entanto, a ambicionada ausência, em suas obras, de referências ao antigo e às suas

possíveis sugestões repropõe, coerentemente, a pretendida divisão entre o projeto de conservação e o projeto do novo.

A esta altura, deve-se enfatizar - sem deixar-se impressionar pela referida 'divisão' - que nosso raciocínio é intencionalmente ampliado a todo o campo, sem separar o tema da inserção do novo na cidade antiga daquele da inserção do novo enquanto ato de restauração em cada monumento a ser reintegrado, consolidado ou ampliado por razões imprescindíveis. Os dois temas, de fato, se reduzem a um, o primeiro confrontado em escala 'urbana' (a nova edificação como reintegração de uma lacuna urbana), o segundo na escala 'edilícia', embora não haja diferença conceitual entre eles. Com relação à frente oposta, neo-estilística, reprodutiva e regressiva, essencialmente destinada a "construir uma cidade agora já ultrapassada" e a "agarrar-se à cidade do século XIX [...] continuando a querer fazer ruas e praças como antes" mas hoje "sem sentido", manifesta-se, novamente, Jean Nouvel, julgando como algo característico daqueles arquitetos que "se agarram sempre às formas do passado e se desesperam se veem a cidade se desenvolver em condições diferentes daquelas que adoraram [...]". (BAUDRILLARD, NOUVEL, 2003, p. 49).

Sobre o mesmo tema da 'reprodução' e da 'réplica', que na restauração conduz ao conhecidíssimo princípio do «*com`era e dov`era*», é útil refletir sobre o que, com razão, observava Aldo Rossi ao apresentar seu projeto para a restauração-reconstrução do Teatro La Fenice, em Veneza: que certamente se pode pensar em reconstruir o monumento *dov`era* [onde estava], mas certamente não *com`era* [como era]. Muitas e intransponíveis são, agora, as diferenças com o passado, mesmo quando se passaram apenas dois séculos: econômicas e de organização do trabalho, construtivas, de materiais e de técnicas, normativas, de gosto, de sensibilidade espacial, de exigências funcionais e de conforto, especialmente relacionadas ao surgimento das instalações na arquitetura. Querendo, pode-se tentar fazer uma cópia externa e formal, mas bastaria olhar não as fachadas, mas um corte gráfico do que foi reconstruído para compreender a diferença inegável entre novo e antigo.

Exatamente como aconteceu com La Fenice, mesmo na parte remanescente do incêndio e tratada da maneira 'filologicamente' mais escrupulosa. Pode-se refazer uma cenografia, uma caixa vazia, mas não uma arquitetura completa e estruturada em organismo; a cenografia é algo muito diferente até mesmo

da simples cópia, cientificamente e rigorosamente compreendida. Neste sentido, nos aproximamos, novamente, mais das construções fantásticas da Disneylândia do que do antigo. Sobre a recente intervenção no Neues Museum, na Ilha dos Museus, em Berlim, obra dos arquitetos neoclássicos Friedrich A. Stüler e Johan H. Strack, restaurado por David Chipperfield nos anos 1997-2007, Beatrice Vivio (2009, p.13) observa como o arquiteto tenha preferido, ao contrário, atuar visando “a preservação da complexa história do edifício, seja do período precedente à destruição pela guerra, seja do período sucessivo”, identificando “duas possibilidades opostas para substituir as ausências por cópias análogas ou com formas distinguíveis”, segundo um rigoroso método de avaliação crítica, ‘caso a caso’. “O objetivo, em síntese, era o de restituir uma vida funcional ao edifício, completando o existente sem imitações nem intenções cenográficas e transformando a sua degradação em característica adquirida, portanto acolhendo tanto o novo quanto as marcas dos danos bem como os posteriores testemunhos estratigráficos, em um arranjo final que é como uma paráfrase das antigas configurações arquitetônicas”. Analogamente ao caso já comentado de R. Moneo, aqui também se percebe como uma imprevista aproximação aos princípios operacionais da ‘restauração crítica’, de matriz italiana, favorecida certamente por uma longa gestação projetual e por uma reflexão poética pessoal. ‘Involuntário’, escreve Souto de Moura sobre Moneo, resultado, provavelmente, das longas e recorrentes viagens de Chipperfield à Itália (figuras 8 a 10).



Figuras 8 e 9. Berlim, Neues Museum (séc. XIX), fachadas externas, restauração (1997-2009), arquiteto David Chipperfield. Fotografias: Maria de Betânia Brendle

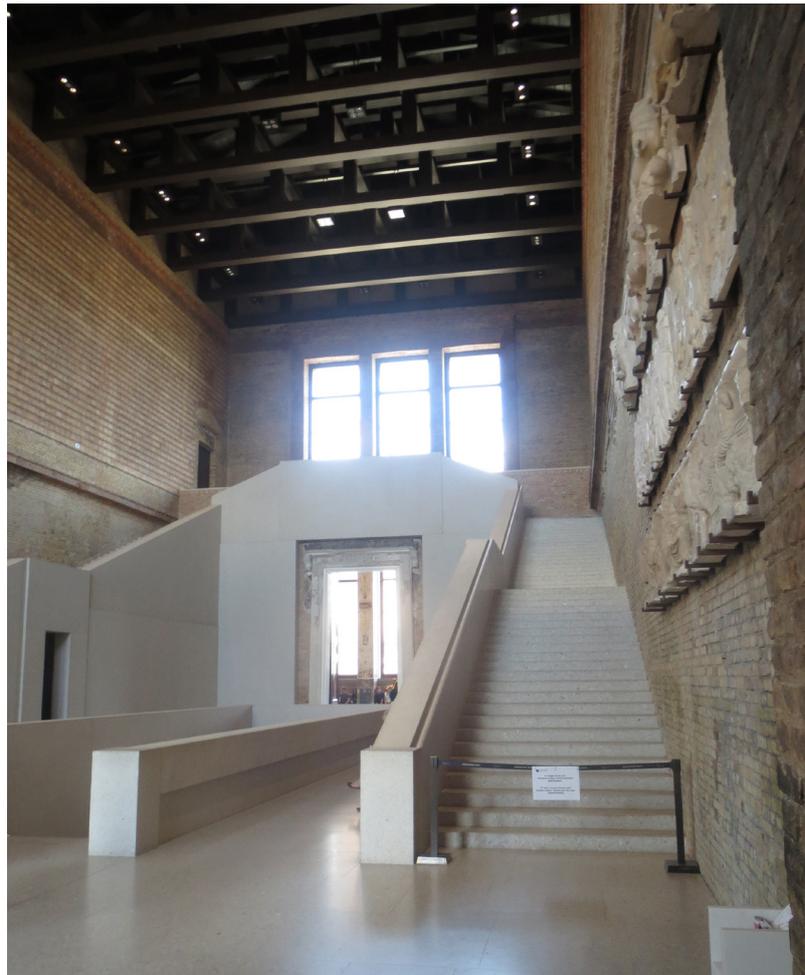


Figura 10
Berlim, Neues Museum, escadaria, situação depois da restauração. Fotografias: Maria de Betânia Brendle

4 As razões de uma relação difícil

Encontramo-nos, essencialmente, pensando sobre a relação antigo-novo na arquitetura, frente a um tema em efervescência e a ser profundamente recolocado, talvez partindo das conclusões do encontro realizado em Veneza em 1965 (“Os arquitetos modernos e a relação antigo-novo”, Veneza 23-25 abril 1965) e buscando superá-las. Bruno Zevi então se expressou peremptoriamente contra qualquer teoria de ambientação, apresentando o encontro antigo-em termos de necessários “sofrimentos, rupturas, desequilíbrios”. Renato De Fusco estudou o aspecto da nova arquitetura como uma das faces próprias dos *mass-media*, convidando ao uso de uma linguagem arquitetônica capaz de recuperar ‘significados’ e determinar ‘comportamentos’. Giancarlo De Carlo, Italo Insolera, Cesare Valle e outros referiram-se a um ‘discurso urbano geral’. Roberto Pane se declarou a favor de uma edificação de substituição que permitisse, na cidade antiga,

a renovação através da conservação de volumes e alinhamentos.

O documento final assinalava, no contexto italiano, a ruína contemporânea dos centros históricos sem que se permitisse a execução de arquiteturas modernas autênticas; mostrava-se contra os edifícios ambientados e os falso históricos; defendia a conservação integral do antigo e, ao mesmo tempo, a expressão plena do novo; rejeitava, portanto, a edificação de substituição; reclamava uma compreensão global dos problemas e dos fenômenos da cidade moderna.

São muito diversas, naqueles mesmos anos, as palavras de Cesare Brandi exatamente sobre o tema da substancial incompatibilidade entre antigo e novo, definida por ele em termos de uma ruptura da espacialidade perspectiva que tinha conduzido e unificado a arquitetura até o início do século XX; ou as anteriores manifestações de Renato Bonelli (1995 [1963]), muito avançadas e quase proféticas, que propunham, como já mencionado, a arquitetura de 'restauração' como expressão da máxima consciência histórica: arquitetura 'moderna' precisamente por esse motivo, de caráter fundador e não pela adesão às modas mais atuais e passageiras. Com relação ao pensamento de Brandi, recordamos, a seguir, outros argumentos interessantes, relacionados à natureza intrínseca da obra de arte e aos desenvolvimentos da consciência histórica atual, extraíndo-os do escrito de 1964 intitulado "O novo sobre o velho" (republicado em Brandi, 1994, p. 35-42).

Brandi argumenta explicitamente que não se pode "inserir novas expressões artísticas em um contexto antigo, mesmo que esse contexto seja o resultado de estratificações de diversas épocas e, conseqüentemente, de expressões com diferentes teores formais" (BRANDI, 1994, p. 35). A razão para tal proibição reside, mesmo que em parte, na filologia, como voltada "a apurar o texto genuíno de uma obra" (ou, se preferir, a restituir "um texto à sua edição crítica") mas "obrigatoriamente" sem "intervir sobre o instrumento que transmite o monumento literário ou científico que se quer reconduzir à lição mais pura. Nas artes figurativas, por sua vez, nos deparamos com a obra que é também o meio pelo qual ela se transmite à percepção, de modo que qualquer intervenção na obra é, também, uma intervenção na maneira de transmitir a própria obra no tempo". Trata-se de uma "diferença substancial entre a crítica literária e a crítica do texto monumental", que proíbe a manipulação deste último, seja na remoção, seja (retornando aos "cânones da

filologia”) na “admissão de novas inserções” (BRANDI, 1994, p. 36).

Neste sentido, retomando sua Teoria da Restauração (1963), Brandi lembra ainda que ela, mesmo “marginalmente”, não proibia “a eventualidade de novas inserções, desde que fossem necessárias para a estabilidade da obra ou para uma continuidade da leitura do texto figurativo”.

A questão diz respeito, ao contrário, “àqueles acréscimos que desejariam representar uma nova expressão artística inserida em um contexto antigo. Não é, portanto, o ponto de vista do filólogo, a quem estamos em parte reconectados, mas o ponto de vista oposto, que poderíamos chamar, com uma palavra que injustamente é muito desacreditada, do criador. Por um lado, o crítico intima a não intervir na obra”, por outro, “o artista pretende retomá-la, interpolá-la, continuá-la”; decorre então que “a maneira de se colocar em relação à obra de arte é, em ambos os casos, completamente diferente. No primeiro, acolhemos a obra de arte como obra de arte assim como nos foi transmitida pelo tempo e, questionando-a em suas estruturas, tentamos deduzir suas diferentes fases; no segundo, fazemos reduzir a obra a um objeto ao qual, no todo ou em parte, pretendemos dar uma nova formulação. No primeiro caso, consideramos a obra de arte, mais além do que como unidade ou complexo artístico, historicamente; no segundo, a consideramos, no todo ou em parte, como algo em processo, que podemos continuar, aumentar, desenvolver. Neste caso, não consideramos a obra historicamente, mas como algo sobre o qual pretendemos fazer história, dar-lhe um novo caminho histórico, além de artístico. A diversidade radical desses dois pontos de vista é, portanto, irreduzível» (BRANDI, 1994, p. 37-38).

“Com que direito e sobre quais bases se inserirá algo de novo em uma obra de arte do passado, não mais por razões estruturais ou de conservação, mas para torná-la mais ‘bela’? Já a palavra é tão equivocada que deve ser colocada entre aspas. Mas se essas dúvidas surgem para o momento atual, como não as ampliar ao passado?” A resposta a esta última pergunta está no fato de que “o entendimento histórico do monumento em si e por si é uma conquista bastante recente, e é conquista que se deve ao grande historicismo do século XIX”. É por isso que, há dois séculos, por aqui não conseguimos nos comportar frente ao passado com a mesma espontaneidade e liberdade dos artistas antigos e mesmo daqueles até o final do período tardo-barroco; neste meio tempo, de

fato, se determinou “uma mudança radical na maneira de se lidar com um monumento” (BRANDI, 1994, p. 39). “Esta consciência histórica do monumento, uma vez adquirida pela nossa civilização, não pode mais ser invalidada. Justamente porque não é uma apreciação transitória, mas uma atitude científica da nossa civilização [...] Não se trata, portanto, de uma menor confiança nos artistas de hoje, mas o necessário reconhecimento de um *status* irreversível da consciência histórica atual nos impede de intervir nos monumentos do passado de outra forma que não por atos de consolidação e salvaguarda para a sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1994, p. 41).

O ponto que, portanto, aqui interessa é definir, reconhecidas as diferenças entre filologia textual e filologia das expressões figurativas, a verdadeira natureza das intervenções voltadas à ‘consolidação’, ‘conservação’, ‘preservação’ e ‘continuidade da leitura do texto figurativo’, para fins de boa ‘transmissão ao futuro’ dos “monumentos do passado”, distinguindo-a daquela que visa “representar uma nova expressão artística”, “adulterar a obra [...] retomá-la, interpolá-la, continuá-la”, para atualizá-la e torná-la mais “bela” (BRANDI, 1994, p. 37-38). O fato é que, com maior razão ainda sobre textos figurativos, como nos ensinou a reflexão sobre a ‘restauração crítica’, as diferentes ações de consolidação, conservação, restituição da continuidade de leitura e assim por diante (isto é, todas aquelas “inserções” legítimas que Brandi mencionou), nunca poderão ser ‘neutras’ nem figurativamente irrelevantes; por isso, será buscada uma solução figurativa fazendo ‘arquitetura sobre a arquitetura’. Como afirmou Paul Philippot, já mencionado no início deste texto, aqui não se trata de uma crítica verbal, mas de crítica “em ação” - ou mais precisamente, segundo Paolo Fancelli (2006, p. 279), de “hermenêutica em ação” - exercida sobre a materialidade da obra, ainda que a serviço da própria obra.

Cada ação de conservação e de restauração, ainda que conduzido com as melhores intenções, altera e modifica. Induzem modificações, frequentemente muito substanciais, mesmo aquelas providências inicialmente imateriais que dizem respeito, para um antigo edifício, à atribuição de funções (mesmo as mais leves e compatíveis), ao cumprimento das normas de segurança, de instalações e estrutural (como nos problemas de melhoramento sísmico), à acessibilidade (portanto, novamente, para o pleno gozo e fruição do monumento) e assim por diante. Em uma realidade complexa como a arquitetura, a resposta a estas exigências passa por um momento consciente de projeto,

desde que visando fins conservativos e restaurativos, não abstratamente manipulativos ou de reconfiguração. Projeto ponderado, baseado também no profundo conhecimento material do objeto, intensamente crítico e autocrítico, atento às razões da história e da preservação, mas ainda sempre imprescindivelmente ato de projeto destinado a traduzir-se tanto em realidade material quanto expressiva e figurativa, nem mais, nem menos. Talvez mesmo com algo a mais que deriva da responsabilidade adicional ligada à circunstância de trabalhar em bens que, por definição, são únicos e irrepetíveis.

Trata-se de um processo projetual não rotineiro, mas comprometido, difícil e realmente 'especializado', ainda que com suas raízes bem plantadas no campo da arquitetura no sentido mais geralmente entendido, não subdivisível em múltiplas habilidades profissionais nem redutível à sua simples somatória. Tal processo de projeto, ao contrário, deve ser fortemente unitário e guiado por um mesmo espírito crítico e criativo, isto é, por uma capacidade de prever, analisar e perseguir, ainda que com os necessários ajustes, mesmo durante o canteiro, , um resultado repleto de inegáveis implicações estéticas.

Portanto, em nossas afirmações e exemplos a este respeito, não há nenhuma vontade nem tampouco necessidade de confrontar ou 'superar' o claro teorema brandiano, mas apenas o correto esclarecimento dos limites (muito mais extensos e trabalhosos do que poderia parecer à primeira vista) de quanto e como na arquitetura (mas, considerando bem, também na escultura e na pintura) se deve fazer, de qualquer forma, seja mesmo querendo satisfazer exclusivamente razões conservadoras, de preservação ou de mera consolidação.

Acredito, portanto, que hoje os tempos estejam maduros para retomar um diálogo que foi interrompido, quase simultaneamente pela arquitetura e pelo urbanismo, há mais de meio século, induzindo a distinguir de modo artificial duas 'culturas' (aquela do projeto e aquela histórica da restauração) desde sempre espontaneamente unidas (cf. ZANDER, 1993, p. 33-38). É óbvio que deverão ser removidos, com algum esforço, mas também com confiança e determinação, os detritos e escórias que atravancam um percurso há muitos anos abandonado (hábitos consolidados, desconfianças mútuas, ausência de espírito crítico e preguiça mental, pressão recorrente de micro-especialidades agressivas, escasso conhecimento histórico, baixo profissionalismo, etc.), mas o caminho é viável

e parece prenunciar resultados lisonjeiros, sobretudo em um país com nossas tradições e belezas.

Além disso, a oscilação antigo/novo faz parte dos componentes próprios da restauração; a dialética que lhe concerne lembra, de alguma maneira, o movimento, durante o momento de focalização da lente de uma câmera fotográfica, que desfoca a imagem quando se afasta demais (a modernidade destacada do objeto, da sua história e do seu contexto), mas também quando se aproxima excessivamente (a imitação servil, ainda mais se apenas da sua imagem 'imagem' ou 'ícone' como, por exemplo, tende a fazer certa reflexão inadequada sobre a restauração do moderno).

A focalização nítida é intermediária entre o distanciamento futurista (*high-tech* ou outro, como se prefira) e a 'réplica' ou o 'decalque', ou também o 'projeto em estilo' e a repriminção. Não rejeita a modernidade (a história sempre como 'história presente', segundo Benedetto Croce, nem a 'fusão de horizontes', conforme Martin Heidegger e Hans Georg Gadamer), mas incorpora presente e passado com vistas ao futuro; não rejeita a memória nem a passagem do tempo, mas os materializa na atualidade. Trata-se, portanto, de "intervir, sobrepondo o presente ao passado, num esforço para fundir o antigo e o novo em uma verdadeira unidade" (Bonelli 1995, p. 31). Desejando exemplificar abordagens semelhantes em arquitetura, se poderia pensar na obra de 'restauração' e 'reintegração' da *Alte Pinakothek* de Munique, de Leo Von Klenze, projetada e conduzida por Hans Döllgast no pós-guerra (1948-57), no trabalho acurado e qualificado de Giovanni Bulian na Sala Octagonal das Termas de Diocleciano em Roma ou, diferentemente, nas intervenções de Francesco Scoppola no Palazzo Altemps e na Villa Poniatowski, também em Roma, ou então a sugestiva requalificação do *Cassero* de Prato, conduzida por Riccardo Dalla Negra e Pietro Ruschi. Ou ainda o refinado trabalho, já citado, concebido por David Chipperfield para o *Neues Museum*.

Para concluir, entre um neopositivismo acrítico e reductionista (que vê o antigo como um mundo fechado e completo, a história como algo de 'objetivo' e 'científico', portanto a conservação pura é, por consequência, imperativa) e uma visão estetizante e aditiva (talvez ainda um pouco romântica, mas de todo modo vital, ainda que tendendo à repriminção), que caminho seguir na restauração? Não se trata de apreciar, por uma questão de compromisso, a verdade que 'está no meio', mas de considerar que a evento da restauração em si, por sua natureza, oscila entre os dois extre-

mos, variadamente explicitados, na reflexão teórica, como dialética entre as duas instâncias, a história e a estética, entre conservação e inovação.

Porém, aqui, realmente, a verdade (se é que se pode falar de verdade) está no meio, mesmo oscilando e se aproximando, caso a caso, ora de um ponto, ora de outro (em razão do contexto, da extensão e do tipo de dano, da intencionalidade a partir da qual se intervém, etc).

A restauração é um problema de equilíbrio e de ponderação: é mais escuta do que externalização ou proposição.

5 Restauração e cidade

É legítimo perguntar-se como a cidade moderna pode crescer olhando para o patrimônio que a precedeu e, ao mesmo tempo, o centro histórico abrir-se às intervenções contemporâneas para tentar responder às demandas atuais, tão diferentes daquelas originais. Com relação à primeira pergunta, sobre a nova cidade que nasce olhando para o antigo, sem prejuízo a todas premissas relacionadas aos problemas funcionais e práticos modernos, poder-se-ia dizer que seu desenho deveria resultar de um diálogo estreito com a preexistência. Trata-se de compreender a morfologia do sítio, os percursos, a natureza e a origem das presenças arquitetônicas e do contexto urbano, o processo tipo-morfológico por meio do qual este sítio se formou; certamente, não com o propósito de copiar formalmente ou replicar, mas para a reflexão sobre suas raízes de formação, a serem tomadas como válidas ideias pré-projetuais úteis para estabelecer qualquer proposta inovadora séria.

Paralelamente, a premissa de uma autêntica e duradoura conservação do antigo reside na postura que se tem em relação ao novo. Há, certamente, uma discussão acalorada entre os 'conservadores' e os arquitetos 'inovadores'. Entre quem considera o centro antigo como "um único monumento" a ser preservado e quem "gostaria de construir novas arquiteturas" nos centros históricos até mesmo para 'modernizá-los' com novos edifícios, novas funções, "ruas largas e estacionamento espaçosos" (BETTINELLI, 2006, p. 3).

Não pensa assim um protagonista da recuperação de centros históricos italianos como é Pierluigi Cervellati, que, entrevistado por Giovanni De Pascalis (2006, p. 16), afirma que o "centro histórico não é uma parte da cidade, é uma cidade que devemos preservar e

restaurar. Depois, há a periferia, a qual devemos fazer se tornar cidade, enquanto agora é apenas um não-lugar». Além disso, nos centros antigos outras inserções devem ser “absolutamente proibidas, drasticamente proibidas”.

O estudioso inglês Ivor Samuels (2006, p. 24) se pergunta se, nesse campo, os italianos deveriam realmente “aprender” com o exemplo das grandes capitais europeias; ele recorda, preocupado, o caso de Londres e afirma ter frequentemente tido “a sensação de que os italianos não apreciam realmente a qualidade das suas cidades.” Elas, hoje, estão ameaçadas “por dois aspectos da globalização”: por um lado, sofrem de um sério desequilíbrio que atinge os tradicionais modos de vida econômica e social, graças a uma “florescente indústria do turismo” que “transformou o centro em um ‘Disney World’”; por outro, “as cidades italianas foram transformadas em terreno de caça pelas estrelas da arquitetura internacional. Parece suficiente para um prefeito ou um urbanista associar um projeto ao nome de uma dessas estrelas para permitir a perpetuação de um processo projetual pouco ligado ao contexto, em nome do progresso.” Ele abre, assim, um outro campo de reflexão, aquele dos ‘archistars’ e do seu exaltadíssimo papel, sobre o qual retornaremos em seguida. Ainda mais decididamente afirma Vittorio Emiliani (2004): “Por favor, vamos acabar com isso [...] com o arquiteto de hoje que quer deixar o seu sinal, a sua marca nos centros históricos”.

Leonardo Benevolo (2006, p. 4), argumentando mais profundamente, explica que a ‘cidade histórica’ europeia, aquela formada entre a Baixa Idade Média e a Idade Moderna, “contém um segredo essencial para nós, que é o único modelo qualitativo ainda ao alcance da nossa civilização democrática”. “Além de administrá-la e defendê-la, podemos habitá-la, esperar aprendê-la e talvez tentar reproduzi-la. Estamos dispostos a fazer renúncias sobre a conservação absoluta para permitir que a cidade ainda seja habitada [...] As modificações, se contidas dentro de certos limites, podem nos guiar para identificar o segredo de sua formação [...] Aqui surge a necessidade de conservação, introduzida com palavras um pouco ingênuas há cinquenta anos.” É preciso organizar a cidade moderna articulando-a em uma “constelação de centros [...] de maneira que ofereça à cidade antiga um papel não de contradição total com aquele de antes, em particular no que diz respeito aos espaços livres” (BENEVOLO, 2006, p. 5). Uma certa lógica multipolar deste tipo já pode ser vista em Veneza, em relação com outros assentamentos na laguna; Lucca também é interes-

sante, com sua muralha, o espaço anexo de respeito e a consequente articulação urbana não monocêntrica, mas desenvolvida por linhas a partir das velhas portas.

Essencialmente, para Benevolo (2006, p. 6-7), a “preservação das cidades antigas acaba sendo perfeitamente confundida com o problema da organização moderna das cidades. Não há nada de mais moderno do que a herança antiga das cidades italianas. As cidades contemporâneas são, se tanto, muito pouco modernas para aceitar e prolongar uma lição que demanda tanto”. Abre-se aqui uma fresta à modernidade, compreendida, antes de tudo, em uma dimensão urbana a ser desdobrada posteriormente no plano edilício.

Adentra-se certamente no argumento de Giuseppe Strappa (2006), que logo observa como a “inserção da arquitetura contemporânea nos tecidos historicamente consolidados, principalmente se legitimada por uma grande assinatura, parece ter se tornado uma exigência irrenunciável, sem que [...] seja demonstrada sua real necessidade. Que a cidade, mesmo na sua parte histórica, deva necessariamente se renovar, não é uma consideração nova”, desde que se trate “de uma transformação contínua, gradual, congruente, necessária.”

No passado, as modificações, tanto do tecido urbano quanto das tipologias edilícias, “eram contínuas ao longo do tempo, prolongando-se, às vezes, por séculos e permitindo a correção dos erros, bem como a reflexão sobre as escolhas mais oportunas” (STRAPPA, 2006, p. 26), enquanto hoje a arquitetura contemporânea, “sobretudo aquela oficial do *star system*, parece não ter entendido o quanto a beleza de nossas cidades é o produto de um processo ‘orgânico’ de sucessivas adequações e atualizações. E, de fato, as intervenções recentes nos centros históricos são repentinas e constituem, frequentemente de maneira narcisisticamente exibida, rupturas com as preexistências, não querem e não podem estabelecer qualquer relação de proporção com a cidade histórica, sendo a proporção não uma simples escolha estética, mas o resultado de um processo de formação.”

Ocorre, agora, que a configuração urbana de nossas antigas cidades tenha adquirido, “ao longo do tempo, uma tal perfeição que dificilmente pode ser” alterada, “exceto por meio de cautelosas, necessárias, congruentes, limitadas transformações. Transformações às quais se demanda, ademais, que não seja, meras

imitações do passado, mas autenticamente novas, portanto, muito difíceis de ser projetadas. A consciência deste dado, a ideia de uma preservação ativa que não diga respeito apenas ao monumento, mas se estenda também aos tecidos, às residências que até ontem eram consideradas de pouca importância arquitetônica, aos percursos e aos espaços públicos, é um fenômeno absolutamente novo, desconhecido antes da guerra. Esta é a verdadeira modernidade que emerge nas cidades antigas. Uma consciência, lembremos, não circunscrita a um punhado de intelectuais nostálgicos [...] mas intuitivamente, espontaneamente compartilhada pela maioria dos habitantes da cidade” (STRAPPA, 2006, p. 27).

Já antes Gaetano Miarelli Mariani (2003) havia criticado a edilícia de substituição, mesmo aquela julgada de alta qualidade, como o edifício residencial projetado por Ignazio Gardella na Fondamenta delle Zattere, em Veneza (1954-57) ou o ‘Masieri Memorial’ de Frank Lloyd Wright, também em Veneza (1953), observando o quanto estas propostas diferiam do tema, distinto mas próximo, do uso da arquitetura contemporânea na restauração, pela reintegração e por outras operações com finalidades conservativas. “Considerando bem”, observava ele, “a tendência ‘modernista’ desloca a atenção para o problema arquitetônico; falamos do *novo no antigo* em termos de qualidade e é difundida a convicção de que basta ‘sabê-lo fazer’; por outro lado, não são adequadamente considerados os temas de conexão entre novos edifícios e estrutura urbana antiga” (MIARELLI MARIANI, 2003, p. 27). Justamente sob o perfil urbano, o encaminhamento operacional que remete à lição de Saverio Muratori, e no qual se reconhecem de forma frutífera tanto Miarelli quanto Strappa, “visa cicatrizar os tecidos por meio da reestruturação da malha que pressupõe a manutenção das redes viárias e do parcelamento, recomposta segundo o andamento que decorre da adoção do tipo próprio de cada lugar, assim como reproposta em suas características essenciais e distintivas”; tudo isso rejeitando artificiais “relações de lugar entre o *antes* e o *depois*”, porque “a reproposição dos tipos específicos de cada sítio não postula, mas sim exclui, as identidades formais do novo produzidas com o anterior” (MIARELLI MARIANI, 2003, p. 35). Orientação muito diferente da ‘restauração tipológica’ executada em Bolonha, nas últimas décadas, com falhas imitativas e neo-estilísticas que em grande medida comprometeram a sua validade e exemplaridade.

Outro tema que não deve ser negligenciado é o da durabilidade das obras modernas, do que deixaremos

como herança ao futuro. Não é possível saber quanto do hoje edificado terá se desfeito, em cem anos, como uma cenografia exposta às intempéries, e quanto, por sua vez, terá permanecido como arquitetura. Por exemplo, a arquitetura do vintênio fascista foi construída com técnicas consolidadas e, perdurando, quanto mais o tempo passa, mais atrai p nosso interesse. Para muitas outras arquiteturas mais recentes e menos 'monumentais', no entanto, não é fácil imaginar como poderão se apresentar no futuro. A experiência recente da restauração do arranha-céu da Pirelli, em Milão foi muito interessante e demonstra como este edifício, aparentemente inspirado em modelos americanos, na realidade é uma construção fortemente artesanal, construída através do estudo e do ajuste, no canteiro, da definição das partes, a fim de garantir bom desempenho, facilidade de montagem e desmontagem e uma capacidade de resistência satisfatória. Apesar dos danos sofridos como consequência do desastroso impacto de um avião em 2002, é um edifício ainda capaz de desafiar o tempo (figura 11). De todo modo, muito daquilo que se realizado entrará



Figura 11
Milão, Arranha-céus Pirelli, arquiteto Giò Ponti, situação depois da restauração. Fotografia: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

gradualmente na história e se tornará objeto de estudo, como foi para a arquitetura do racionalismo, ainda que concebida ideologicamente para durar apenas um breve período de tempo. Isto se encarregará de selecionar as obras mais duráveis como, afinal, ocorreu também com aquelas do passado. Nem todas as edificações da antiguidade clássica eram expressões de boa técnica, ao contrário, prevaleceram edifícios pobres e decadentes.

Ocorrerão os fatores naturais de degradação, acentuados por aqueles de origem antrópica, como a poluição, e, também, uma ação devida à obsolescência funcional e às pressões econômicas de recuperação do terreno sedimentar. Não se sabe, portanto, se será possível conservar tecidos urbanos inteiros ou apenas afloramentos monumentais. Muito depende de como se constrói e parece que, nestes últimos anos, se edifique melhor e com mais cuidado do que há trinta ou quarenta anos. Pensemos no caso de San Michele in Borgo, em Pisa: uma reconstrução e reintegração, coordenada pelo arquiteto Massimo Carmassi, de uma porção da cidade bombardeada, concebida através de uma retomada de estímulos da cidade medieval, porém restituída em uma forma 'moderna'. É um exemplo de realidade atual que provavelmente conseguirá monumentalizar-se. A diferença diz respeito, além da qualidade do projeto e da funcionalidade da obra, à boa escolha de materiais e das técnicas.

Acredito, no entanto, que o arquiteto, ao contrário do cenógrafo ou do designer gráfico publicitário, constrói as coisas para que durem. No passado, ele estava bem ciente do fato de que sua própria obra estivesse destinada a envelhecer com nobreza, tanto que previa, como mostram inúmeros testemunhos, os efeitos de tal envelhecimento.

Em outros lugares, em um contexto econômico que talvez não seja aquele italiano, a arquitetura é concebida como um grande montagem, uma vitrine comercial extrovertida, razão pela qual mesmo obras de grande qualidade, após dez ou quinze anos, são demolidas para serem reconstruídas de novo e mais atualizadas. É um caso bastante recorrente nos Estados Unidos, mas não apenas. Na Itália ainda não predomina a prática da destruição programada, talvez por deficiências econômicas ou talvez pelo condicionamento historicista que desenvolvemos e pelo qual tendemos a conservar. O tema, em grande desenvolvimento, da 'restauração do novo' sugere que o desejo de conservar hoje existe (*Il progetto*, 2007). Por exemplo, muita arquitetura do Movimento Moderno,

das décadas de 1920 e 1930, foi concebida, como já explicado, para uma obsolescência planejada, logo, para em certo momento ser demolida e reciclada. Hoje, no entanto, é julgada como uma realidade que não se pode perder, nem representa um obstáculo à ideia original de uma duração limitada. Isso é muito comum no campo da restauração, porque nós vemos os testemunhos do passado, mesmo daquele recente, através de um filtro histórico e de um juízo crítico, que não é mais aquele do artista e nem tampouco o juízo pragmático-econômico do contratante. Pensemos, a este respeito, nas inscrições eleitorais nas paredes de Pompeia. Nascidas para durar algumas semanas, foram conservadas pela erupção do Vesúvio e as encontramos intactas. São o que mais reversível e provisório se possa imaginar e, no entanto, hoje, representam um testemunho precioso, a ser conservado pelo maior tempo possível. Com as devidas diferenças, o mesmo ocorre com a arquitetura contemporânea.

Uma conservação integral, contudo, poderia paralisar qualquer desenvolvimento futuro. De fato, como se sabe há tempos nos campos da literatura e da filosofia, um peso excessivo da história torna-se um problema, algo paralisante. Consideremos, por exemplo, o que poderia ser Roma em 1950 e o que é hoje; possuía, então, pouco mais de um milhão de habitantes, hoje tem três. Assim, um acréscimo de dois milhões de habitantes vivem e trabalham em arquiteturas que se colocam cronologicamente nos últimos cinquenta anos. A Roma do século XIX, então, tinha cerca de 150.000 habitantes.

Estes números mostram que os espaços para a vida contemporânea não são procurados naquele núcleo inicial, anterior a 1870, com exceção, talvez, de casos muito singulares, baseados em necessidades simbólicas e representativas específicas. Existem, fora da cidade antiga, tanta edificação disponível para demolição, reconstrução e, caso se deseje, recuperação, que é algo bem diferente da restauração. Certamente, nem tampouco os bairros de especulação imobiliária das décadas de 1960, 1970 e 1980 devem ser todos considerados 'históricos'. Acredito na possibilidade da requalificação, da reestruturação e da reconfiguração arquitetônica de boa parte da cidade moderna. Por sua vez, o verdadeiro núcleo histórico da cidade é, obviamente, pouco significativo em termos quantitativos para o desenvolvimento da cidade contemporânea ou para a retomada da sua economia através da indústria da construção; talvez o seja para uma retomada baseada em serviços, dentre os quais o patrimônio histórico e cultural representa um recurso fundamental.

Sobre a segunda questão, relativa à abertura do centro histórico às intervenções contemporâneas, não faltam alguns bons exemplos.

Um caso positivo, ainda que infelizmente inacabado, é representado pelo projeto da praça em frente ao Pórtico de Ottavia, onde coexistiam, em uma grande escavação disforme, os restos do monumento da época de Augusto, as preexistências medievais e aquelas subsequentes, até o século XX. O projeto, elaborado pelos arquitetos Guido Batocchioni e Laura Romagnoli, com o auxílio, na Prefeitura, do arquiteto Guido Ingraio, se tornou a oportunidade para uma verdadeira reorganização urbana, para a criação de percursos com valores combinados de visita arqueológica e de livre travessia, para a conexão entre setores da cidade histórica, para otimizar a apresentação dos monumentos relacionados e para a plena acessibilidade, mesmo para pessoas com deficiência.

Os melhores exemplos são reconhecidos, geralmente, na obra daqueles que trabalham, com espírito e organização artesanal, em estreito contato com o antigo, movendo-se com delicadeza entre arquitetura moderna, restauração e museografia (penso, como exemplos, em Giovanni Bulian e Francesco Scoppola, por um lado, que é aquele dos 'superintendentes arquitetos', e em Gabriella Colucci, Anna Di Noto e Francesco Montuori, Paolo Martellotti, por outro, que é dos profissionais de qualidade), mas na atividade atual do arquiteto, essa condição é bastante rara. De todo modo, na minha opinião pessoal, isso leva a excluir, não a priori, mas com base no que se pode verificar nos fatos, os expoentes do *star system* arquitetônico nacional e internacional, frequentemente invocado, repentinamente, pelas administrações públicas. Há alguns poucos anos, foi realizado um concurso internacional para a restauração do templo-catedral de Pozzuoli. Trata-se de um importante templo romano, transformado desde a antiguidade em catedral, "barroquizado" ao longo do século XVII, sofreu um incêndio na década de 1960, foi parcialmente 'liberado' e restaurado pelo arquiteto Ezio Bruno De Felice e em seguida deixado como um canteiro de obras interrompido. A imagem era a de meio templo romano que saía de um fragmento resíduo de igreja cristã, num tecido histórico – aquele do distrito de Terra – tão importante quanto degradado. No concurso, observou-se, por parte de todos os concorrentes, o válido esforço para resolver, a partir do dado histórico e de restauração, um tema de arquitetura sacra totalmente articulada a partir do diálogo antigo-novo a ser estabelecido, nos termos de uma unidade reconquistada entre catedral,

templo antigo e ambiente circundante. Um tema de projeto muito difícil e refinado, quase impossível. Mas hoje os trabalhos estão quase concluídos, de acordo com o projeto vencedor, do grupo coordenado por Marco Dezzi Bardeschi, e os resultados parecem ser de extraordinário interesse (figuras 12 a 14).



Figuras 12, 13 e 14

Pozzuoli (Nápoles), Templo-Catedral, restauração, vistas externas e internas, engenheiro arquiteto Marco Dezzi Bardeschi

Fotografias: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

Podemos lembrar, ainda, o caso da praça Santo Stefano em Bolonha, exemplo bastante recente e muito válido de projeto urbano, coordenado pelos arquitetos Roberto Scannavini e Luigi Caccia Dominioni. Não se nota nenhuma renúncia ao novo, mesmo se ele se expressa com materiais tradicionais, nem qualquer renúncia funcional, quando se pensa na predisposição de percursos plenamente acessíveis, mesmo às pessoas com deficiência ou, diferentemente, ao sistema de drenagem de águas pluviais, realizado segundo um sábio e delicado desenho. Parece-me um exemplo de arquitetura muito refinada que, partindo da memória de alguns traçados históricos, foi traduzida em um desenho unitário e, para um observador externo, se apresenta, ao lado dos grandes pórticos de madeira, como um objeto que, idealmente, sempre esteve ali. É uma novidade, absolutamente atual, que se coloca como algo que goza da estabilidade necessária para durar, não só materialmente, mas também figurativamente. Um moderno tão coerente e poético a ponto de parecer, segundo a conhecida expressão de Plutarco, pela sua beleza “imediatamente antigo”.

Ou então se considere a praça de Montecitorio em Roma (que deve seu nome ao fato de elevar-se em um pequeno monte), recuperada pelo arquiteto Franco Zagari com uma operação talvez ousada, em questão de restauração, uma vez que foram removidos alguns degraus de acesso ao palácio do Parlamento para recriar a modesta inclinação do antigo 'monte'. A solução executada é de grande elegância, trabalhada numa delicada modulação do terreno, na utilização de poucos materiais, resistentes e experimentados, no acréscimo, no piso, de algumas estrelas metálicas representando o valor público e nacional daquela praça. Em Roma, temos também o caso da praça de Pietra, caracterizada pela presença do grande templo do Imperador Adriano, onde a transformação em espaço pedonal e um projeto de pavimentação 'minimalista' contribuíram para criar um espaço acolhedor, de modo não efêmero, mas sim durável. Entre outros exemplos positivos, pode-se lembrar do trabalho de Boris Podrecca na intervenção de um importante percurso no coração de Verona, ao trabalho de Paolo Portoghesi na praça della Scala em Milão, àquele de Giuseppe Strappa na praça Mastai em Roma e assim por diante. Naturalmente, não faltam exemplos negativos, seja pela pobreza ou casualidade do desenho, seja por graves defeitos de execução.

Não é um problema de projeto especializado mas de sensibilidade e de método; talvez seja também uma problema de pesquisa e trocas entre competências diferentes, mas sempre com base em sólidas capacidades projetuais.

Entre os exemplos mais bem sucedidos está a intervenção na pequena praça del Lavatoio em Sutri, no alto Lácio; um caso de reintegração inteligente de uma lacuna urbana e de refinada adição de uma arquitetura moderna em um ambiente antigo (arquitetos Luigi Franciosini e Riccardo D'Aquino). Uma arquitetura realmente sensível ao sítio, construída com materiais tradicionais, mas revisitados e reinterpretados de modo absolutamente atual.

Um caso diferente mas muito interessante, desta vez espanhol, é a reconstrução, por obra do arquiteto Antonio Jiménez Torrecillas, entre 2000 e 2006, de uma porção de cerca de quarenta metros da Muralha Nazarí, construída no século XVI no Albaicín Alto de Granada e que havia desabado no século XIX. O projeto contemplou a restituição da seção perdida da muralha e a adequação paisagística de todo o complexo. Respeitados os percursos e as suas pavimentações, a muralha foi completada com uma nova obra tra-

tada “como si fuera la reintegración de una laguna pictórica” (HERNÁNDEZ, 2008, p. 10), separando estruturalmente a nova construção da antiga, utilizando materiais diferentes e respeitando os critérios usuais de reversibilidade, compatibilidade, distinguibilidade e autenticidade expressiva já adotados, muitas décadas antes, por Leopoldo Torres Balbás na restauração do pórtico norte da vizinha Alhambra. O resultado foi um espaço sugestivo e evocativo, de grande qualidade, premiado ou mencionado em vários prêmios, incluindo o Prêmio Mies van der Rohe 2007. São necessárias, portanto, atenção, paciência, capacidade de escuta do sítio e clareza metodológica; qualidades longe de serem difusas, muitas vezes substituídas por abordagens gestuais e emotivas, superficiais ou fundadas em banais efeitos de contraste, majoritariamente ligados a modismos ultrapassados. No campo dos projetistas, mas antes de tudo das escolas de arquitetura, se observa de fato uma formação demasiada incerta e apressada com relação aos temas do projeto em presença do antigo: não se ensina e quase se rejeita com desconforto aquele exercício de paciência na escuta e na compreensão dos testemunhos histórico-artísticos do passado aos quais já nos referimos.

É evidente, portanto, uma abordagem culturalmente pouco consciente, sempre mais prejudicial quanto mais se esteja atuando, e é exatamente o caso da Itália, em contextos historicamente densos. Notam-se, então, em primeiro lugar, deficiências culturais básicas, com repercussões negativas na abordagem projetual. Mas também por parte das superintendências se observa frequentemente um fechamento, por incapacidade e, muitas vezes, pela recusa em estabelecer um diálogo com os profissionais durante as fases de projeto; para muitos é mais cômodo (mesmo se com exceções crescentes, nos últimos anos) esperar que o projeto seja concluído para depois rejeitá-lo ou modificá-lo, até a sua deturpação, com uma série de prescrições muitas vezes focadas em pontos não essenciais ou em simples questões de gosto.

Não há, em essência, uma reflexão difusa e operacional sobre o tema da relação antigo-novo.

O mesmo acredito que ocorra no campo especificamente do urbanismo, onde a escala mais apropriada, aquela do projeto urbano, envolvendo o controle das volumetrias, dos cheios e dos vazios, da terceira dimensão, tudo com o propósito de criar uma cuidadosa predisposição para os sucessivos desenvolvimentos projetuais arquitetônicos, é sacrificada por escolhas de planejamento mais gerais e, de todo modo, abs-

tratas, erroneamente consideradas em si mesmas resolutivas.

Além disso, a opinião pública assume, frequentemente, posições antimodernas: relaciona a arquitetura contemporânea e a própria experiência da arte atual com a pura especulação imobiliária e com a feiura. Afirmção de grande impacto, de certa forma compreensível, considerado o grande “hiato entre pesquisa e prática profissional” (FIORANI, 2011), mas não verdadeira. Contudo, muitas pessoas, entre os quais Vittorio Sgarbi e a maioria dos atuais expoentes da associação Italia Nostra, defendem que nos centros históricos seja melhor construir ‘à antiga’, enquanto o moderno deve ser reservado às periferias: “A relação entre antigo e moderno na cidade não se coloca mais na dimensão edilícia, por incompatíveis aproximações e confrontos irrealistas, mas na dimensão urbana, porque a reabilitação de centros históricos e a construção da cidade moderna são operações com metodologias diversas, mas complementares, sendo a vitalidade do assentamento histórico diretamente condicionada pela adequada organização da cidade ‘nova’ e pelo equilíbrio das respectivas funções [...] e aos arquitetos de hoje é confiada a árdua tarefa, que ainda espera ser cumprida, de resgatar os mais recentes assentamentos urbanos da condição mortificante de periferia da cidade histórica, para restituí-los à dignidade de uma autêntica cidade moderna (LOSAVIO, 2009, p. 13-14).

Todo o nosso raciocínio pretende demonstrar que, para além de “incompatíveis aproximações e confrontos irrealistas”, há uma produção arquitetônica de restauração, e também de sábio diálogo com o antigo, que não pode ser sumariamente descartada. A questão é mais complexa e deve ser abordada de forma menos esquemática, ainda que pareça bem compreensível a postura ‘defensiva’ e cáustica de Giovanni Losavio, ex-presidente da Italia Nostra, diante da descaracterização, recentemente acentuada, de cidades e paisagens.

Construir em estilo, à maneira do príncipe Charles da Inglaterra, quereria dizer, porém, erguer cenários e não arquiteturas, ou então, mais seriamente e filologicamente, construir de verdade, em tudo e para tudo, como se estivéssemos no século XVI ou XVII, o que é anti-histórico, além de impossível de ser proposto (mesmo pela chamada ‘arqueologia experimental’) devido aos vazios de conhecimento que não podem ser completados e porque são diferentes os materiais, os ofícios, as técnicas, as condições sociais e econô-

micas, as responsabilidades, as normativas edilícias, etc. Essa tendência à construção de cenários tranquilizadores, de máscaras arquitetônicas de papel machê, por trás das quais vivem com dificuldade estruturas e instalações modernas, é recorrente, especialmente no caso da perda repentina de edifícios-simbólo. Agrada ao grande público e é propagandeada pelos *mass media*, frequentemente desinformados; não cria problemas de escolha aos administradores e assim por diante. É uma solução vencedora e agradável, mas isso não impede que seja derrotista e errada. Quanto aos *mass media* e, especialmente, o mais poderoso deles, a televisão, deve-se dizer com franqueza que a popularização científica na Itália é profundamente carente e está nas mãos de diletantes. Com poucas exceções, como, por exemplo, Giuseppe Breveglieri, um excelente jornalista morto prematuramente, que costumava pesquisar seriamente e que, conseqüentemente, demonstrava um alto profissionalismo, o panorama é desoladoramente vazio. O retorno hoje do 'com'era e dov'era' é uma forma de exprimir-se de forma literal, própria de quem não possui experiência de projeto, nem ideia do que realmente significa construir em estilo. Quer dizer presumir compreender e devolver 'toda' a realidade histórica de um antigo objeto? Copiar uma construção existente? Inspirar-se em uma família de edifícios e trazer de cada um o que seja mais interessante? Estender a expressão estilística somente para algumas partes do novo edifício, como se queria fazer para o *Berliner Schloss*, ou ser coerente até o fim? Quem se interessa por história da arquitetura sabe que não se trata de uma operação científica nem realmente filológica mas, sempre, de uma interpretação pessoal, de um processo de projeto inexoravelmente 'moderno', ainda que retrospectivo, carregado de incertezas, de interpolações, de riscos. Em primeiro lugar, aquele de fazer passar por verdadeira a própria, contingente e subjetiva reconstrução dos fatos.

No entanto, C. Varagnoli (2006, p. 235-236) observa que, "hoje, o olhar retrospectivo esconde um desconforto do presente [...]. Os italianos olham para o patrimônio arquitetônico da tradição porque a linguagem da contemporaneidade não lhes oferece lugares e formas nos quais se identificar. É evidente que essa situação prejudica a própria restauração, a qual é atribuído um papel nostálgico e consolador".

Mas essa postura retrospectiva também é, muitas vezes, uma maneira de desencargo de consciência após danos causados ao patrimônio. Em Berlim, "noventa por cento da cidade foi devastada não tanto pela

guerra ou pelo posterior arruinamento”, mas pelas intervenções realizadas nas décadas seguintes. De fato, o *Berliner Schloss*, construído no século XV e coração identitário da cidade, foi demolido somente em 1950, “porque era o símbolo do nacionalismo prussiano”, e substituído, em 1976, pelo novo Palácio da República: aquele que hoje está sendo demolido para reconstruir, segundo o projeto do arquiteto Bernd Niebuhr, “três das quatro fachadas exteriores do castelo original, juntamente com um dos dois pátios internos, com o resto do lote ocupado por formas contemporâneas” (VIVIO, 2009, p. 10-12). Falamos antes do desencargo de consciência, mas Beatrice Vivio observa que “a reconstrução histórica decidida no âmbito do ‘fenômeno promocional’ da cidade de Berlim se assemelha a um instrumento cenográfico de atração para fins comerciais” (figura 15).

Penso, no entanto, que um centro histórico deve, se possível, ser deixado em paz e conservado em sua complexa e rica historicidade. Tal demanda não signi-



Figura 15

Berlim, reconstrução do Schloss

Fotografia: Nivaldo Vieira de Andrade Junior

fica, de todo, esquecê-lo, mas, ao contrário, trabalhar nele com critérios de restauração arquitetônica e urbana. A premissa deverá ser, sempre, de tipo urbano, a fim de criar as condições desejáveis para um seu possível uso ‘sem consumo’; em outras palavras, um uso compatível com a natureza do próprio centro antigo.

Se toda expectativa é derramada sobre o centro histórico, ele entrará em colapso por excesso de funções; no caso contrário, sofrerá por abandono e esvaziamento social e funcional. Também é perigosa a monofuncionalidade, mesmo que apenas turística, produtora de cidades falsas. Deveria ser buscado um equilíbrio na distribuição das funções e da construção sobre o território, talvez retornando um pouco às ideias do início do século XX, que previam uma sábia articulação entre centro histórico, parques e jardins, cidade moderna, núcleos descentralizados na forma de cidade jardim, natureza, campo. Uma reflexão preliminar sobre a cidade é o núcleo de todos os problemas que discutimos até agora, não só daqueles relativos aos percursos, às vias e à mobilidade, mas também à economia da cidade, aos fenômenos sociais, ao modo de vivê-la. No entanto, nosso país e suas cidades parecem destinados a uma espiral de degradação sem fim. Não vejo nem desejo, nem ideias ou iniciativas, por parte de qualquer grupo político, que mostrem oposição a essa tendência. O tema do patrimônio cultural e aquele da sua recuperação são tão conclamados quanto substancialmente ignorados ou mistificados; isto apesar das fortes e positivas implicações econômicas para o futuro, cada vez menos industrial e manufatureiro, de nossa nação, e cada vez mais baseado na oferta de serviços qualificados, entre os quais, em primeiro lugar, aqueles relacionados ao turismo cultural. Cidade e território, em essência, exigem um esforço de verdadeira e extensa requalificação: estética, formal, funcional, ambiental e também de qualidade de vida.

Nesta perspectiva, consideramos a singular restauração, em grande parte reconstrutiva, mas sempre respeitando a distinguibilidade, das muralhas tardo-romanas de Gijón, nas Astúrias, Espanha, acompanhada da criação de um parque arqueológico (1989-90), da musealização subterrânea das termas da cidade romana e da reconstrução de uma antiga torre de guarda, demolida em 1911. Toda a intervenção pode parecer excessiva à primeira vista, mas, explica novamente A. Hernández (2008, p. 2-4), ela faz parte de um plano estratégico mais amplo, elaborado pelo arquiteto Francisco Pol, para a recuperação do centro urbano, que estava em um estado de profunda degradação estrutural, econômica e social. Ele, portanto, visa se integrar com os problemas do contexto no qual se insere, segundo uma clara vontade de requalificação dos espaços públicos, apoiada também por uma política de atribuição de novas funções aos edifícios históricos. Hoje, depois de muitos anos, pode-se dizer que os resultados foram positivos, mesmo porque, a partir da iniciativa pública foi, então, incorporada

aquela privada, até atingir a recuperação do velho porto marítimo, convertido em um moderno porto esportivo. De acordo com a recomendação explícita da *Carta Europeia do Patrimônio Arquitetônico* e da *Declaração de Amsterdã*, ambas datadas de 1975, toda proposta de restauração deverá ser “integrada” aos temas fundamentais do urbanismo e da atribuição de usos ‘compatíveis’. Sobre tais bases será, então, necessário desenvolver programas e propostas de projetos valendo-se de grupos de estudo e profissionais realmente multidisciplinares (urbanistas, sociólogos, arquitetos, restauradores, estruturalistas, projetistas de instalações, especialistas em economia e em gestão, etc.) guiados pela vontade de conservar tanto a cidade antiga quanto o conjunto unitário de valor histórico e estético, porém introduzindo novos elementos de vida. Tudo isso também trabalhando com calibradas inserções modernas, indispensáveis para tornar, ainda que com todas as cautelas, o complexo capaz de atender às exigências atuais. Vale a pena recordar, a este respeito, as afirmações de Franco Purini sobre a possibilidade de produzir, com a restauração, “uma nova ordem de valores arquitetônicos” (DE FAZIO, 2006, p. 5).

6 Conclusões

Tanto na prática do reuso quanto naquela de uma intervenção abusiva sobre as preexistências é o novo, e não o antigo, a ditar as regras e dar ‘sentido’ à preexistência, colocando-se imediatamente fora da restauração, para a qual a preexistência constitui já em si e por si um ‘valor’. Aliás, um valor completo, rico de significado, único e irrepetível.

Claudio Varagnoli (2002, p. 4), que estudou o assunto com grande atenção, observou a postura de tratar a preexistência como um interlocutor mudo; daí a renúncia, por incapacidade ou por convicção da parte do projetista, de reler o passado como um sistema de sinais. Ao contrário, nas realizações mais bem-sucedidas, se propõe uma releitura de sentidos e de evocações, uma tentativa de sugerir mais do que de contar. É o que ele afirma sobre a singular ‘restauração’ do teatro grego de Eraclea Minoa, obra de Franco Minissi que expressa a “confiança nas capacidades didática do projeto [...] aceita a ruína e facilita a sua releitura, utilizando materiais modernos, de acordo com o princípio da reversibilidade da intervenção”.

Por outro lado, ele lê a intervenção de Giorgio Grassi no teatro romano de Sagunto como “um edifício que se sobrepõe ao antigo e quase o substitui em sua ir-

reversibilidade peremptória “, capturando “do antigo objeto todas as indicações para reconstruir, antes de mais nada, a ideia de teatro”.



Figura 16
Eraclea Minoa (Agrigento), Teatro grego, um detalhe da proteção das arquibancadas, (hoje removida) depois da restauração (1960-63), arquiteto Franco Minissi. Fotografia: C. Bellanca, 1973. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Greek-Theatre-at-Heraclea-Minoa-Agrigento-Sicily-F-Minissi-1960-63-Detail-of-the_fig9_282534153

Se o trabalho de Grassi se coloca à margem, ou mesmo, explicitamente, contra as razões da preservação dos materiais indispensáveis à pesquisa histórico-arqueológica (substituindo-os por uma substância interpretativa e restitutiva), o trabalho de Minissi - expressão de outro momento, não só da restauração, mas da arquitetura italiana em si - parte de pressupostos totalmente diferentes e, apesar do que possa parecer com base nas datas, muito mais atualizados (figuras 16 a 21).



Figura 17, 18
Eraclea Minoa, Teatro grego, a atual proteção da cavea; Piazza Armerina (Enna), Vila romana de Casale, proteção e adaptação em museu (1958-67), vista aérea, arquiteto Franco Minissi. Fotografia: Maria de Betânia Brendle; <https://archiwatch.it/2012/07/11/piazza-armerina-dallastronave-alla-baita-alpina/villa-armerina-minissi>



Figuras 19 e 20

Piazza Armerina (Enna), Vila romana do Casale, proteção e adaptação em museu (1958-67), vistas externas e internas, arquiteto Franco Minissi

Fotografias: Maria de Betânia Brendle

Vimos, também, como a resposta que, em termos arquitetônicos, se busca para o problema da eventual inserção do novo no antigo não deve necessariamente privilegiar linhas linguísticas, analógicas, de contraste ou indiferença de um tipo ou de outro: a escolha deve ser calibrada e materializada caso a caso, como demonstram a flexibilidade na ação de muitos arquitetos e o amplo e variado panorama dos resultados de qualidade (daqueles de matriz analógica, à maneira dos espanhóis, até aqueles sabiamente trabalhados em termos de respeitoso contraste e com uma veia orgânica de Giovanni Bulian e Andrea Bruno, junto com Guido Canali duas das figuras indiscutivelmente mais interessantes; mas, também, de alguns arquitetos mais jovens, todos capazes de conjugar inteligentemente refinada invenção, consideração histórica e senso de medida, traduzindo-os em uma sólida construtividade). É uma questão, em primeiro lugar, de sensibilidade, método e capacidade, autenticamente 'crítica', de saber sempre recolocar em discussão, de mudar, de reagir aos estímulos das preexistências e do sítio; há, ainda, o problema, que recai totalmente nos ombros do arquiteto e que não pode ser delegado a outros, de saber controlar todo o processo capaz de conduzir exitosamente o projeto e a sucessiva execução.

Neste processo, é decisivo o compromisso conservativo que, se excluído, nos coloca automaticamente fora da restauração para recair no mais genérico âmbito da relação com as preexistências (recuperação, reestruturação, requalificação, reciclagem, etc.): ele nasce do dever de transmitir ao futuro os testemunhos materiais de história e de beleza que provêm do passado e dos quais somos simplesmente guardiões, alterando-os o menos possível, tanto em termos de

remoções quanto, também, de acréscimos. Tudo isso segundo o critério da 'mínima intervenção', sobre o qual já nos detivemos diversas vezes, observando que ele não constitui uma ofensa à criatividade mas apenas, se confiado em boas mãos, um estímulo adicional ao refinamento projetual como, no fundo, o são todas as outras condicionantes externas, próprias da arquitetura. Mas a questão do 'método' se aplica também em temáticas que, ainda que próximas, não são propriamente de restauração. É interessante quando Andrea Sciascia (*Il Progetto*, 2007, p. 61) escreve, retomando algumas observações críticas de Michael Sorkin (1992) sobre "projetos para a ampliação do Kimbell Art Museum, em Fort Worth, não realizado, e do Guggenheim Museum de Nova York, executado", os quais, "talvez estejam fundamentados nas reais intenções originais de Louis I. Kahn e de Frank Lloyd Wright", mas "parecem ter perdido totalmente o caminho do método".

Concluindo, reiteramos o ponto de que, de toda essa reflexão, é o que mais nos importa: partindo da premissa de que, na nossa opinião, não existe nenhuma incompatibilidade *a priori* na convivência do antigo e do novo, a este respeito não se coloca um problema de definição linguística, mas uma exigência de método (conhecer, compreender, apreciar e respeitar, para então projetar) e uma postura de escuta. Todo o resto é consequência. Lembremos, então, do risco do erro, no qual, em nossa opinião, incorreu Manfredo Tafuri ao dividir o processo metodológico, do qual acabamos de falar, separando o estudo histórico e a análise técnica (materiais, degradação, etc) do projeto. O processo é unitário e diz respeito a uma figura própria e madura de arquiteto, não a uma soma de especialidades. Por outro lado, foi justamente dito que adequar-se ao existente já é restauração: em cada escala, do objeto, da arquitetura, do território e da paisagem. Isto é sempre válido, mas ainda mais em um país fortemente marcado pela ação do homem como o nosso.

Bibliografia

Baudrillard, Jean -Nouvel, Jean, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, traduzione e cura di Renata Volpi, Mondadori Electa, Milano 2003.

Benedetti, Sandro, voce *Architettura*, in *Enciclopedia Italiana*, 5a appendice (1979-1992), t. A-D, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1991, pp. 203-205.

Benedetti, Sandro, *Architettura sacra oggi*, Gangemi, Roma 1995.

Benedetti, Sandro, *Un'altra modernità*, prefazione a: Pisani, Mario, *Architetture di Marcello Piacentini. Le opere maestre*, Clear, Roma 2004, pp. 7-17.

- Benevolo, Leonardo, Una città con tanti "centri", in "Italia Nostra", 2006, 416, pp. 4-7.
- Bettinelli, Rossana, Il centro antico come monumento, in "Italia Nostra", 2006, 416, pp. 2-3.
- Bonelli, Renato, Restauro (Il restauro architettonico), in Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XI, Venezia-Roma 1963, coll. 344-351, ora in Bonelli 1995, pp. 27-34.
- Bonelli, Renato, Scritti sul restauro e sulla critica architettonica, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Strumenti 14, Bonsignori, Roma 1995.
- Brandi, Cesare, Teoria del restauro, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963; Einaudi, Torino 1977.
- Brandi, Cesare, Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986, a cura di Michele N. Cordaro, Editori Riuniti, Roma 1994.
- Capel, Horacio, El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado 'Modelo Barcelona', in "Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, n° 233, 15 de febrero de 2007, pp. 1-69.
- Capitel, Antón, Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración, Alianza Editorial, Madrid 1988.
- Carbonara, Giovanni, Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo, in "Palladio", n.s., III, 1990, 6, pp. 43-76.
- Carbonara, Giovanni, Teoria e metodi del restauro, in Carbonara, Giovanni (diretto da), Trattato di restauro architettonico, Utet, Torino 1996, vol. 1, pp.1-107.
- Dal Co, Francesco, L'infondatezza del vecchio l'aleatorietà del nuovo, in "Casabella", LXXI, 2007, 4, p. 3.
- De Fazio, Angela, A colloquio con Franco Purini, sul tema: Il restauro del moderno e i nuovi modi di abitare la città, in "PresS/Tletter n. 13 - 2006" (Hyperlink "<http://www.prestinenza.it/>"), 6 pp.
- De Pascalis, Giovanni, Da periferia a città, intervista a Pierluigi Cervellati, in "Italia Nostra", 2006, 416, pp. 16-19.
- Dezzi Bardeschi, Marco, Il restauro: una nuova definizione per un'antica (ambigua) disciplina, in "Ανάγκη", n.s., 2004, 41, pp.2-5.[a]
- Dezzi Bardeschi, Marco, Oltre la conservazione: il progetto del nuovo per il costruito, in "Ανάγκη", n.s., 2004, 42, pp. 82-85. [b]
- Emiliani, Vittorio, Costruire nel centro storico? Non facciamo come Parigi, in "Corriere della sera", edizione romana, 10 maggio 2004.
- Ermentini, Marco, Shy Architecture Association, il restauro dei timidi, in "Arkos", n.s., III, 2002, 3, pp. 8-9.
- Ermentini, Marco, Restauro Timido. Architettura affetto gioco, Nardini, Firenze 2007.
- Fancelli, Paolo, Considerazioni su storia generale, storia dell'architettura, restauro, in "Materiali e Strutture", n.s., IV, 2006, 7- 8, pp. 266-285.

Fiorani, Donatella, Essere e divenire in Architettura. Il governo di un possibile, in *Il progetto di restauro, atti del convegno (Genova 17-18 luglio 2009)*, Genova 2011, pp. 27-38.

Hernández, Ascensión, Tres décadas de conservación del patrimonio arqueológico en España (1978-2008), Conferencia Roma, 8 abril 2008, dattiloscritto, 18 pp. Il progetto nel restauro del moderno. Attività svolta nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, a cura di Emanuele Palazzotto, *L'Epos*, Palermo 2007.

Lahuerta, Juan José, *Destrucción de Barcelona, Mudito habla*, Barcelona 2005.

Losavio, Giovanni, La cultura dello stare insieme. Il rapporto tra antico e moderno nell'urbanistica della città, in *"Italia Nostra"*, 2009, 445, pp. 13-14.

Marconi, Paolo, La questione del "linguaggio moderno". La bellezza come "luogo comune", in *Manutenzione recupero della città storica. "L'inserzione del nuovo nel vecchio" a trenta anni da Cesare Brandi. Relazioni generali e relazioni ad invito del IV convegno nazionale, Roma 7-8 giugno 2001*, a cura di Alessandra Centroni, ARCo, Roma 2004, pp. 65-74.

Miarelli Mariani, Gaetano, Città antica, edilizia d'oggi: un dissidio da comporre, in *"Arch"*, I, 2002, 1, pp. 8-11.

Miarelli Mariani, Gaetano, Riflessioni su un vecchio tema. Il nuovo nella città storica, in *"Restauro"*, XXXII, 2003, 164, pp. 11-48.

Pareyson, Luigi, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze 1974.

Philippot, Paul, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, a cura di Paolo Fancelli, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", *Strumenti* 17, Roma 1998.

Portoghesi, Paolo, *Natura e architettura, abitare la terra*, Facoltà di Architettura Valle Giulia, Palombi, Roma 2005.

Portoghesi, Paolo, Riuso dell'architettura, editoriale, in *"Materia"*, 2006, 49, pp. 20-23.

Samuels, Ivor, Sicuri di voler imparare da Londra?, in *"Italia Nostra"*, 2006, 416, pp. 24-25.

Scalvedi, Luca, recensione a: *"Abitare la Terra. Rivista di geoarchitettura"*, diretta da Paolo Portoghesi, Editore Gangemi, in *"AR"*, XLIV, 83, 2009, p. 55

Solá Morales de, Ignasi, Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico, in *"Lotus International"*, 1985/2, 46, pp. 37-44.

Sorkin, Michael, *Forme di attaccamento. Addizioni ai moderni monumenti americani*, in *"Lotus International"*, 1992, 72, pp. 91-95.

Souto de Moura, Eduardo, *Appunti sul Banco de España – da una conversazione con Rafael Moneo*, in *"Casabella"*, LXXI, 2007, 4, pp. 14-21.

Spagnesi, Gianfranco, *Introduzione al restauro delle architetture, delle città e del territorio*, Edizioni Studium, Roma 2007.

Strappa, Giuseppe, *Le quattro contraddizioni in architettura*, in *"Italia Nostra"*, 2006, 416, pp. 26-28.

Varagnoli, Claudio, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in *"L'industria italiana delle costruzioni"*, XXVI, 2002, 368, pp. 4-15.

Varagnoli, Claudio, Restauro: la formazione per gli architetti, in "Materiali e Strutture", n.s., IV, 2006, 7-8, pp. 222-239.

Vivio, Beatrice, Lacuna architettonica e ricostruzione post bellica. Esperienze recenti, in "L'architetto italiano", VI, 2009, 33-34, pp. 10-16.

Zander Giuseppe, Scritti sul restauro dei monumenti architettonici, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Strumenti 10, Bonsignori, Roma 1993.