



PEDRO MURILO GONÇALVES DE FREITAS

**O DESENHO E O RECONHECIMENTO DO OBJETO
HISTÓRICO: OS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS DO
PROJETO DE RESTAURO ARQUITETÔNICO**

**CAMPINAS
2012**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL, ARQUITETURA E URBANISMO

PEDRO MURILO GONÇALVES DE FREITAS

**O DESENHO E O RECONHECIMENTO DO OBJETO
HISTÓRICO: OS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS DO
PROJETO DE RESTAURO ARQUITETÔNICO**

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Regina Andrade Tirello

Dissertação de Mestrado apresentada a Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, para obtenção do título de Mestre em Arquitetura, Tecnologia e Cidade, na área de Arquitetura, Tecnologia e Cidade.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO PEDRO MURILO GONÇALVES DE FREITAS E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. REGINA ANDRADE TIRELLO.

ASSINATURA DO ORIENTADOR(A)

CAMPINAS
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DA ÁREA DE ENGENHARIA E ARQUITETURA - BAE - UNICAMP

F884d Freitas, Pedro Murilo Gonçalves de
O desenho e o reconhecimento do objeto histórico: os princípios metodológicos do projeto de restauro arquitetônico / Pedro Murilo Gonçalves de Freitas. -- Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Regina Andrade Tirello.
Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo.

1. Preservação. 2. Conservação e restauração. 3. Projeto arquitetônico. 4. Desenho arquitetônico. 5. Documentação. I. Tirello, Regina Andrade, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Título em Inglês: Drawing and acknowledgment of historical object: the methodological principles of architectural restoration project

Palavras-chave em Inglês: Preservation, Conservation and restoration, Project architectural, Architectural design, Documentation

Área de concentração: Arquitetura, Tecnologia e Cidade

Titulação: Mestre em Arquitetura, Tecnologia e Cidade

Banca examinadora: Regina Andrade Tirello, Francisco Borges Filho, Mário Henrique Simão D'Agostino

Data da defesa: 17-12-2012

Programa de Pós Graduação: Arquitetura Tecnologia e Cidade

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL, ARQUITETURA E URBANISMO**

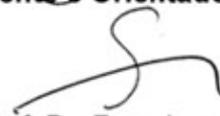
**O DESENHO E O RECONHECIMENTO DO OBJETO HISTÓRICO:
OS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS DO PROJETO DE RESTAURO
ARQUITETÔNICO**

Pedro Murilo Gonçalves de Freitas

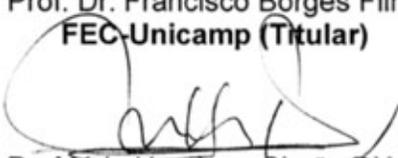
Dissertação de Mestrado aprovada pela Banca Examinadora, constituída por:



**Profa. Dra. Regina Andrade Tirello
Presidente e Orientadora/FEC-Unicamp**



**Prof. Dr. Francisco Borges Filho
FEC-Unicamp (Titular)**



**Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino
FAU-USP (Titular)**

Campinas, 17 de dezembro de 2012

A
Leonelo de Freitas
(in memoriam)

Agradecimentos

Todo trabalho acadêmico tende a ser visto como um trabalho solitário. Esta impressão, reafirmada na solidão dos ajustes das páginas finais, é reequilibrada no alento que a página de agradecimentos proporciona ao se refazer o percurso até aqui trilhado e agradecer a todos aqueles que colaboraram para sua realização – do menor aos grandes estímulos.

Em princípio, essa pesquisa não teria sido possível sem o enorme compromisso, gentileza, atenção e paciência da professora Regina Andrade Tirello, da qual, desde 2005, sou grato pelo conhecimento, reconhecimento e amizade, princípios que guiaram nossos diversos trabalhos “sérios” ou conversas livres, discussões teóricas ou crises pessoais, sempre em benefício à minha formação profissional e acadêmica como arquiteto, especialista e, agora, mestre.

Em seguida, agradecimentos especiais devem ser feitos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), cuja contribuição financeira por meio da concessão da bolsa de mestrado tornou viável os estudos nas disciplinas, seminários e estágio de pesquisa no exterior. Ainda, agradecimento adicional deve ser dado à Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Estadual de Campinas (FAEPEX-Unicamp), cujos subsídios suplementares concedidos nestas ocasiões contribuíram decisivamente para a ampliação e impacto destas atividades na pesquisa.

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Unicamp que acompanharam a maturação das idéias expostas nesta dissertação durante as disciplinas cursadas ainda no programa antigo. Aos professores Doris Kowaltowski e Francisco Borges Filho, devo a acolhida como estagiário docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, onde me foi aberto com grande gentileza um espaço de discussão e aprendizagem. Gratidão especial deste percurso externo ao professor Mário Henrique Simão D’Agostino, da Universidade de São Paulo, ao qual menciono suas contribuições em variadas ocasiões, seja na disciplina cursada na USP como na banca de qualificação.

Em referência ao período de estudos no exterior, agradeço com grande apreço a “*xenia*” de Laura Tapini e Lucía Gómez-Robles, coordenadoras do *workshop* de conservação da Capela Panagia Vlaherna, organizado pela Diadrasis, e aos palestrantes Nicholas Stanley-Price, Pable Latorre, Maria Krini, Henning Burwitz e Katie Simon, alguns dos tutores das práticas de conservação que mais tivemos contato cujo conhecimento contribuiu imensamente às discussões teórico-práticas deste trabalho. É claro que, nesse sentido óbvias saudades estendem-se a Somi Chatterjee, Hillary Gould, Gabriela Fernández Flores, Cynthia Fortes, Heather Dowling,, Yolanda Gómez e Kyriaki Yakoupi,

novos amigos que fiz no dia-a-dia do evento, confidentes (ou mesmo curiosos agentes) de problemas teóricos aplicados que não deixaram de ser colaboradores de soluções e resultados comuns. “Tsss”!

Desse modo, reconheço ainda as variadas colaborações indiretas de colegas e amigos com quem encontrei ou reencontrei nestes últimos três anos, difícil de mencionar todas, mas que podem ser sintetizadas num sentimento contínuo de estímulo.

Por fim, a meus pais, agradeço o apoio incondicional. A Roberto Ambrosio, Karina Sávio, Daniel Marcusso e Anderson Brito, o ócio criativo nos momentos mais adequados. E a Mauricio Pelegrini, para além das vírgulas e pontos enervantes da bibliografia “de acordo com a norma”, deverei sempre a busca pela simplicidade, tão difícil de encontrar.

A todos, muito obrigado.

*A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as cousas.
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.*

Alberto Caeiro, "O Guardador de Rebanhos"

FREITAS, Pedro Murilo Gonçalves de. **O desenho e o reconhecimento do objeto histórico: os princípios metodológicos do projeto de restauro arquitetônico**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. (Orientadora: Profa. Dra. Regina Andrade Tirello).

Resumo

A Restauração é uma disciplina científica internacionalmente reconhecida que tem seus próprios parâmetros metodológicos. Em atendimento às exigências impostas pelo campo disciplinar, o projeto de restauro arquitetônico elabora-se a partir de conceitos e normativas específicas que incorporam elementos e saberes de diversas áreas do conhecimento e denotam compromissos com a autenticidade dos objetos sobre os quais se intervém. Tendo por base estas premissas, esta pesquisa visou refletir sobre os limites da prática projetual preservacionista no Brasil, com ênfase para o Estado de São Paulo, no âmbito da aplicação (ou falta dela) dos métodos recomendados para estudo técnico e reconhecimento formal preliminar dos artefatos arquitetônicos históricos, que têm como instrumento fundamental o desenho de documentação. Partindo-se da análise teórico-operacional dos fundamentos e condicionantes históricas que guiaram os principais protagonistas no tema, com especial atenção para Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, este trabalho teve como objetivo investigar o valor do desenho como instrumento de análise, conhecimento e reconhecimento dos objetos históricos, com vistas ao aperfeiçoamento dos procedimentos de concepção do projeto de restauro arquitetônico no Brasil. Por meio de cinco estudos de caso – três relacionados a experiência profissional do autor e dois desenvolvidos no âmbito do curso de mestrado –, onde o uso (ou ausência) do levantamento e da representação gráfica tiveram papéis preponderantes para demonstração das capacidades cognitivas à constituição de premissas conservativas adotadas caso a caso em equipes multidisciplinares, nesta dissertação visou-se investigar e disseminar formas de documentação da arquitetura para a intervenção no pré-construído que possam aprimorar o uso do desenho como recurso metodológico para a preservação dos bens culturais.

Palavras-chave:

Preservação dos bens culturais. Projeto de conservação e restauração. Metodologia de levantamento métrico-arquitetônico. Documentação arquitetônica. Desenho e cognição.

FREITAS, Pedro Murilo Gonçalves de. **Drawing and Acknowledgment of Historical Object: The methodological principles of architectural restoration project.** Dissertation (Master in Architecture, Technology and Urban Design) – School of Civil Engineering, Architecture and Urban Design, State University of Campinas, Campinas, 2012. (Tutor: Prof. Regina Andrade Tirello, PhD).

Abstract

Restoration is a scientific discipline internationally recognised which has its own methodological parameters. In attendance to requirements imposed by the discipline, an architectural restoration project is elaborated from concepts and specific regulatory elements that incorporate knowledge from different fields compromised with authenticity. Based on these premises, this research sought to reflect on the limits of preservationist practices in Brazil, with emphasis on the State of São Paulo, for the implementation (or lack of it) of recommended methods for formal acknowledgement and preliminary technical study of historical and architectural artifacts, whose fundamental instrument is documentation drawing. Starting from the analysis of historical conditions and theoretical-operational basis that drove the main protagonists in the theme, with special attention to Camillo Boito and Gustavo Giovannoni, this study aimed to investigate the value of drawing as a tool for analysis, knowledge and recognition of historical objects, in order to improve procedures for the design of architectural restoration project in Brazil. Through five case studies – three related to author’s professional experience and two developed on master’s course –, where the use (or absence) of survey and graphical representation had preponderant roles to demonstrate cognitive capacities for conservative assessment adopted in each case, this dissertation aimed to investigate and disseminate forms of architectural documentation for intervention on existing buildings to enhance the use of drawing as a methodological resource for cultural heritage preservation.

Keywords:

Cultural heritage preservation. Conservation and restoration project. Architectural metric survey methodology. Architectural documentation. Drawing and cognition.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
PARTE 1	
RESTAURO OU PROJETO? HISTÓRIA, TÉCNICA E LINGUAGEM COMUNS	13
1. EM BUSCA DE PRINCÍPIOS CONCEITUAIS, METODOLÓGICOS E OPERATIVOS	17
1.1 <i>Nova fidelidade aos objetos antigos: a afirmação do monumento</i>	22
1.2 <i>Conservação e restauração entre visões distintas de progresso</i>	28
1.3 <i>A “generosidade das artes ancestrais”: reconhecimento histórico, nacionalidade e ensino</i>	36
1.4 <i>A preservação das cidades e a crise de competências: a escola de arquitetura romana</i>	62
1.5 <i>A restauração e a história do “fazer” arquitetônico</i>	89
2. O “PROJETO ARQUITETÔNICO” E A “RESTAURAÇÃO”	91
2.1 <i>Considerações acerca da constituição das práticas de restauração no Brasil</i>	97
2.2 <i>Entre a necessidade de restaurar e os protocolos disponíveis</i>	113
2.3 <i>Restaurar o patrimônio moderno: problemas de método</i>	120
2.3 <i>Um lembrete sobre a prudência vitruviana</i>	139
PARTE 2	
DESENHAR (AINDA) É PRECISO	149
3. OS BENEFÍCIOS DO DESENHO	153
3.1 <i>O desenho como veículo do reconhecimento histórico</i>	155
3.2 <i>Valores cognitivos em quatro estudos de caso</i>	166
3.2.1 <i>A Casa de Dona Yayá: documentação e reconhecimento histórico</i>	168
3.2.2 <i>A Réplica do Sarcófago de Rei Ahiram de Byblos: desenho e processo de projeto</i>	171
3.2.3 <i>A Capela Panagia Vlaherna: demandas multidisciplinares e técnicas disponíveis</i>	174
3.2.4 <i>A Tulha da Antiga Chácara Paraíso das Campinas Velhas: perceber valores</i>	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211

Lista de Figuras

FIGURA 1	Henry Parker, <i>Estudante medindo o Templo de Castor e Polux, Roma, 1819</i>	1
FIGURA 2	Giovanni Paolo Pannini, <i>Galeria de quadros com vistas da Roma Antiga, Roma, 1758</i>	24
FIGURA 3	Giovanni Francesco Guercino, <i>Et in Arcadia Ego, 1618-22</i>	26
FIGURA 4	Nicolas Poussin, <i>Et in Arcadia Ego, 1627</i>	26
FIGURA 5	Nicolas Poussin. <i>Pastores da Arcádia, 1638</i>	26
FIGURA 6	Auguste Etienne Guillaumot, <i>Representação de encaixe geométrico das pedras para construção de um arco gótico</i>	31
FIGURA 7	Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, <i>Representação de encaixe geométrico de peças metálicas propostas para a “sala abobadada”</i>	31
FIGURA 8	John Ruskin, <i>Frontão da Catedral de St. Lô</i>	33
FIGURA 9	John Ruskin, <i>Ornamentos de Rouen, St. Lô e Veneza</i>	33
FIGURA 10	<i>Cappella degli Scrovegni</i>	38
FIGURA 11	<i>Fotografia do interior da Cappella degli Scrovegni</i>	38
FIGURA 12	<i>Estudo de composição mural na Cappella degli Scrovegni: contrafachada</i>	39
FIGURA 13	<i>Estudo de composição mural na Cappella degli Scrovegni: parede direita</i>	39
FIGURA 14	<i>Estudo de composição mural na Cappella degli Scrovegni: parede esquerda</i>	39
FIGURA 15	Pietro Selvatico, <i>Alegoria da Justiça</i>	41
FIGURA 16	Pietro Selvatico, <i>Alegoria da Injustiça</i>	41
FIGURA 17	Lattanzio Querena, <i>Porta Ticinese, 1851</i>	43
FIGURA 18	<i>Fotografia da Porta Ticinese após o restauro de Camillo Boito, c. 1860</i>	43
FIGURA 19	<i>Fotografia da ponte de acesso à Porta Ticinese após o restauro de Camillo Boito, 1866.</i>	43
FIGURA 20	<i>Corso di Porta Ticinese, Milão</i>	44
FIGURA 21	<i>Estudos sobre a Porta Ticinese, Milão</i>	44
FIGURA 22	John Ruskin, <i>Arquivolta da Basílica dos Santos Maria e Donato</i>	45
FIGURA 23	John Ruskin, <i>Arquivoltas da Basílica de São Marcos e da Basílica dos Santos Maria e Donato</i>	45
FIGURA 24	<i>Fotografia da Basílica dos Santos Maria e Donato durante restauro de Camillo Boito, c. 1860</i>	46

FIGURA 25	<i>Basílica dos Santos Maria e Donato, Murano: ábside</i>	46
FIGURA 26	<i>Camillo Boito, Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: planta, 1858</i>	46
FIGURA 27	<i>Camillo Boito, Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: fachada, 1858</i>	47
FIGURA 28	<i>Basílica dos Santos Maria e Donato, Murano: fachada</i>	47
FIGURA 29	<i>Camillo Boito, Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: corte (detalhe), 1858</i>	47
FIGURA 30	<i>Basílica dos Santos Maria e Donato, Murano: nave</i>	47
FIGURA 31	<i>Camillo Boito, Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: elevação, 1868</i>	48
FIGURA 32	<i>Camillo Boito, Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: cimalkas da ábside, 1868</i>	48
FIGURA 33	<i>Camillo Boito, Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: ornamentos gerais, 1868</i>	48
FIGURA 34	<i>Camillo Boito, Estilo lombardo, 1882</i>	51
FIGURA 35	<i>Camillo Boito, Capitel lombardo “tradicional”, 1882</i>	51
FIGURA 36	<i>Camillo Boito, Capitel lombardo “industrial”, 1882</i>	51
FIGURA 37	<i>Francesco Turola, Levantamento do antigo Carcere delle Debite, 1870</i>	56
FIGURA 38	<i>Antonio Sorgato, Projeto de modernização do Palazzo delle Debite de Angelo Sacchetti, 1873</i>	57
FIGURA 39	<i>Fotografia do antigo Cárcere delle Debite antes das intervenções, c. 1850</i>	57
FIGURA 40	<i>Fotografia do Palazzo delle Debite após as intervenções, c. 1880</i>	57
FIGURA 41	<i>Piazza dell’Erbe, Padova</i>	57
FIGURA 42	<i>Estudos sobre a Piazza dell’Erbe, Padova</i>	58
FIGURA 43	<i>Sátira à reconstrução do Campanário de São Marcos pelo Semanário Lustige Blatter, 1902</i>	59
FIGURA 44	<i>Dionisio Moretti, Campanário de São Marcos, 1831</i>	59
FIGURA 45	<i>Fotografia das obras de reconstrução do Campanário de São Marcos, 1912</i>	59
FIGURA 46	<i>Carta aprovada em 26 de julho de 1882 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Alessandro Viviani</i>	63
FIGURA 47	<i>Carta aprovada em 26 de julho de 1882 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Alessandro Viviani: detalhe da abertura da Via Nazionale</i>	64

FIGURA 48	Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma, <i>Casa na Via Coronari</i> , c. 1900	68
FIGURA 49	Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma, <i>Casa no Vicolo del Governo Vecchio “decorada em grafite”</i> , c. 1900	68
FIGURA 50	Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma, <i>Basílica de Santa Maria di Cosmedin: corte</i> , 1891	69
FIGURA 51	Gustavo Giovannoni, <i>Sala da Villa Liciniana em Roma: planta</i> , 1904	69
FIGURA 52	Gustavo Giovannoni, <i>Sala da Villa Liciniana em Roma: corte</i> , 1904	70
FIGURA 53	<i>Carta aprovada em 29 de agosto de 1909 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Edmondo Sanjust de Teulada: detalhe</i>	71
FIGURA 54	Gustavo Giovannoni, <i>Perspectiva D</i> , 1913	75
FIGURA 55	Gustavo Giovannoni, <i>Perspectiva C</i> , 1913	75
FIGURA 56	Gustavo Giovannoni, <i>Perspectiva B</i> , 1913	75
FIGURA 57	Gustavo Giovannoni, <i>Projeto alternativo para o “Quartieri del Rinascimento”</i> , 1913	75
FIGURA 58	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de consolidação da Vila Albani: corte</i> , 1925	82
FIGURA 59	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de recomposição da janela do Duomo de Bari</i> , 1925	82
FIGURA 60	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de liberação do templo de Augusto e Lúvia em Viena: antes</i> , 1925.	83
FIGURA 61	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de liberação do templo de Augusto e Lúvia em Viena: depois</i> , 1925.	83
FIGURA 62	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de completamento do Arco de Tito por Valadier: antes</i> , 1925.	83
FIGURA 63	Gustavo Giovannoni, <i>Demonstração de restauro de completamento do Arco de Tito por Valadier: depois</i> , 1925.	83
FIGURA 64	Mário de Andrade, <i>Carmo de São João del Rei</i> , 1938.	99
FIGURA 65	Lúcio Costa, <i>Ao contrário dos retábulos, onde, com o mesmo partido, o dinamismo ocorre em profundidade, aqui, no frontespício, ele avança, – se projeta</i> , s.d.	99
FIGURA 66	<i>Fotografia por ocasião da compra do Sítio Santo Antonio em São Roque</i>	100
FIGURA 67	Lúcio Costa, <i>Desenhos de “Anotações no correr da lembrança” e “Documentação necessária, 1937-1942</i>	102

FIGURA 68	Luis Saia, <i>Fazenda Pau d'Alho, s.d.</i>	107
FIGURA 69	Antonio Luis Dias de Andrade, <i>Fazenda Pau d'Alho, s.d.</i>	108
FIGURA 70	Le Corbusier, <i>Desenho realizado durante palestra em Buenos Aires, 1929</i>	122
FIGURA 71	<i>Fotografia do Weissenhof de Stuttgart, 1925</i>	122
FIGURA 72	<i>Villa Savoye, 2005</i>	123
FIGURA 73	<i>Interior do Pavilhão de Barcelona, 2002</i>	123
FIGURA 74	<i>Fotografia de Villa em Vaucresson “antes”, 1922</i>	127
FIGURA 75	<i>Fotografia de Villa em Vaucresson “agora”, 1960</i>	127
FIGURA 76	<i>Palácio da Agricultura: sede do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo</i>	128
FIGURA 77	<i>Fotografia de andar destinado à educação infantil no trânsito – DETRAN, 2007</i>	130
FIGURA 78	<i>Fotografia de alterações e/ou adaptações volumétricas/ambientais, ligadas ao uso no térreo – DETRAN, 2007</i>	130
FIGURA 79	<i>Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: maquete, vista posterior</i>	131
FIGURA 80	<i>Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: elevação</i>	132
FIGURA 81	<i>Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: projeto museológico, planta do térreo.</i>	132
FIGURA 82	Oscar Niemeyer, Hélio Cavalcanti, Eduardo Kneese de Melo, Zenon Lotufo, <i>Palácio da Agricultura: planta típica dos pavimentos, 1951.</i>	133
FIGURA 83	Escritório Pestalozzi & Meili, <i>Palácio da Agricultura: planta de formas da seção esquerda dos pavimentos típicos, 1953.</i>	134
FIGURA 84	<i>Palácio da Agricultura: corte de levantamento esquemático das cotas dos pavimentos, 2007.</i>	134
FIGURA 85	<i>Palácio da Agricultura: revisão do levantamento na fase de projeto executivo, 2010.</i>	134
FIGURA 86	<i>Obras de reforma do Palácio da Agricultura: remoção da mesa inferior e do caixão perdido.</i>	135
FIGURA 87	<i>Obras de reforma do Palácio da Agricultura: estado de conservação das estruturas de concreto.</i>	136
FIGURA 88	<i>Obras de reforma do Palácio da Agricultura: construção da torre de escadas de segurança.</i>	136

FIGURA 89	Antonio da Sangallo, o Velho, <i>Particulares arquitetônicos do Teatro de Marcello, [s. d.]</i>	156
FIGURA 90	Francesco di Giorgio Martino, <i>Particulares arquitetônicos de Santo Stefano Rotondo, Tempio della Pace e SS. Cosma e Damiano, [s. d.]</i>	156
FIGURA 91	Rafaello Sanzio, <i>Desenho do interior do Pantheon, c. 1510</i>	157
FIGURA 92	Jacopo Ripanda (atribuído), <i>Arquitetos desenhando o interior do Coliseu, c. 1510</i>	157
FIGURA 93	<i>Piazza San Carlo, Turim: Sistema típico de representação esquemática tipológica arquitetônica do ambiente</i>	163
FIGURA 94	<i>Domus Aurea, Roma: Sistema típico de representação arqueológica do edifício</i>	163
FIGURA 95	<i>Casa de Dona Yayá</i>	169
FIGURA 96	<i>Casa de Dona Yayá: cronologia construtiva</i>	169
FIGURA 97	<i>Casa de Dona Yayá: documentação tradicional de controle conservativo</i>	169
FIGURA 98	<i>Casa de Dona Yayá: identificação parietal com base arqueológica</i>	170
FIGURA 99	<i>Casa de Dona Yayá: identificação de alterações morfológicas</i>	170
FIGURA 100	<i>Casa de Dona Yayá: base de dados geométrica</i>	170
FIGURA 101	<i>Casa de Dona Yayá: síntese gráfica de um dos possíveis aspectos do edifício primitivo para difusão</i>	170
FIGURA 102	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos</i>	172
FIGURA 103	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: mosaico ortofotográfico</i>	172
FIGURA 104	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: processo de registro das análises in situ</i>	172
FIGURA 105	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: produtos gráficos com convenções de levantamentos específicos realizados pelos restauradores</i>	172
FIGURA 106	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: organização gráfica de amostra selecionada para estudo</i>	173
FIGURA 107	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: registro e gestão dos dados</i>	173
FIGURA 108	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: resultado do mapa de patologias em um banco de dados de camadas sobrepostas</i>	173
FIGURA 109	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: síntese gráfica do sistema construtivo do objeto</i>	173

FIGURA 110	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: processo de intervenção para consolidação do suporte</i>	174
FIGURA 111	<i>Réplica do Sarcófago do Rei Ahiram de Byblos: registro das intervenções para controle conservativo</i>	174
FIGURA 112	<i>Capela Panagia Vlaherna: antes dos trabalhos de conservação</i>	175
FIGURA 113	<i>Capela Panagia Vlaherna: durante os trabalhos de conservação</i>	176
FIGURA 114	<i>Capela Panagia Vlaherna: processo de levantamento métrico direto com registro à mão livre</i>	177
FIGURA 115	<i>Capela Panagia Vlaherna: processo de retificação fotográfica com uso de sistemas computacionais simples</i>	179
FIGURA 116	<i>Capela Panagia Vlaherna: fotografia da fachada retificada</i>	179
FIGURA 117	<i>Capela Panagia Vlaherna: escâner em ação</i>	180
FIGURA 118	<i>Capela Panagia Vlaherna: planta, com secção a 1m do solo</i>	180
FIGURA 119	<i>Capela Panagia Vlaherna: elevação, após edição da nuvem de pontos obtida</i>	181
FIGURA 120	<i>Chácara Paraíso das Campinas Velhas: eixo antigo de acesso</i>	187
FIGURA 121	<i>Chácara Paraíso das Campinas Velhas: vista da Tulha a partir da Avenida Arlindo Joaquim de Lemos, Jardim Proença, Campinas</i>	188
FIGURA 122	<i>Chácara Paraíso das Campinas Velhas: acesso público</i>	188
FIGURA 123	<i>Tulha: detalhes de incisões na argamassa</i>	189
FIGURA 124	<i>Tulha: suportes de concreto aplicados à taipa</i>	189
FIGURA 125	<i>Tulha: travamentos em aço</i>	189
FIGURA 126	<i>Tulha: interior</i>	189
FIGURA 127	<i>Casa Grande e Tulha: implantação</i>	192
FIGURA 128	<i>Tulha: planta apresentada para análise do CONDEPHAAT</i>	192
FIGURA 129	<i>Tulha: atualização documental para análise do IPHAN, planta</i>	194
FIGURA 130	<i>Tulha: atualização documental para análise do IPHAN, perspectiva</i>	194
FIGURA 131	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: constituição de eixos verticais y a distâncias de acordo com facilidade de medição arquitetônica direta</i>	196
FIGURA 132	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: constituição de eixos horizontais x a partir de referencia definida</i>	196
FIGURA 133	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: detalhe do “plano do desenho”</i>	196

FIGURA 134	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: parede com os eixos horizontais e verticais, prontos para medição e tomada de fotografias referenciadas</i>	196
FIGURA 135	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: desenho base de medição direta</i>	196
FIGURA 136	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: controle ambiental dos eixos y</i>	196
FIGURA 137	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: mosaico ortofotográfico</i>	197
FIGURA 138	<i>Proposta de documentação de parede da Tulha: resultado preliminar do mapeamento das unidades estratigráficas</i>	197

Lista de Tabelas

TABELA 1	<i>Capela Panagia Vlaherna: quadro comparativo de técnicas de registro aplicadas</i>	182
TABELA 2	<i>Capela Panagia Vlaherna: demandas de registro</i>	183



FIGURA 1: Henry Parker. *Estudante medindo o Templo de Castor e Pollux, Roma, 1819*. The Soane Museum, London. BRAWNE, 2003, p. 113.

INTRODUÇÃO

A princípio não fizeram mal, simplesmente demandaram a entrega de sua irmã. Quando, no entanto, as pessoas da cidade disseram que não tinham a jovem nem sabiam pra onde ela tinha sido levada, eles declararam guerra. Mas Academo, que sabia sobre seu cativo em Afidnes, contou-lhes sobre isso. Por essa razão, ele foi louvado durante sua vida pelos Tindáridas, e sempre que depois, quando os Lacônios invadiam a Ática e arrasavam a região, eles preservavam a Academia, em favor de Academo.

Plutarco¹

Antes do conceito platônico, a Academia já era lembrada como um local de grande honra e recolhimento. Porque ligado ao mito do herói Academus, o espaço cuja tradição atribui a Platão a escolha do sítio para sua escola já era valorizado e preservado longe das surpresas e durezas do cotidiano, propício, portanto, para o justo cultivo das artes do corpo, da alma e da mente. Enquanto o primeiro significado é constantemente lembrado pela herança contemporânea da palavra nos dias de hoje, já que a Universidade moderna incorporou essas idéias parcialmente, resta pouco lembrado, mas mantido de modo subjacente, o princípio de que o conhecimento somente se alcança por meio de um ambiente autônomo de pesquisa para o desenvolvimento de um espírito crítico interior e exterior a si mesmo.

Por meio da compreensão dessa ideia e do papel da universidade desde minha formação em 2006, hoje posso afirmar com certeza que o contato com o mercado em arquitetura nunca foi completo. Embora a tendência “generalista” característica das escolas de arquitetura seja um convite à obriedade dessa sensação, verifico que o espírito da Academia tem sido um dos principais “obstáculos” a essa inserção, sobretudo diante de uma lógica de produção contemporânea que se coloca cada vez mais especializada e mecanicista, que, salvo raras exceções, tem reduzido o arquiteto a atividades cada vez

¹ “At first, then, they did no harm, but simply demanded back their sister. When, however, the people of the city replied that they neither had the girl nor knew where she had been left, they resorted to war. But Academus, who had learned in some way or other of her concealment at Aphidnae, told them about it. For this reason he was honored during his life by the Tyndaridae, and often afterwards when the Lacedaemonians invaded Attica and laid waste all the country round about, they spared the Academy for the sake of Academus”. PLUTARCH, 1914 [ca. 75], cap. 32, sec. 2-3.

menos à altura das competências estimuladas em sua formação.

No campo especial das minhas escolhas pessoais de atuação, a preservação da arquitetura, esta crise tem sido evidente. Quanto mais se aprofundam os estudos e comparam-se os projetos e trabalhos corriqueiros, denota-se a insuficiência de critérios que balizem as intervenções nas cidades do ponto de vista da compreensão da história, da memória e dos fazeres coletivos.

Não longe deste princípio, entendendo como instrumento fundamental de atuação profissional o projeto de restauração arquitetônica, procedimento que combina os amplos campos do projeto, da história da arquitetura e das técnicas construtivas, com complexas interações para ser eficaz em seu objetivo de preservar os bens culturais – generalista *per se* –, a Academia tem-se afirmado como um excelente refúgio. Sobretudo, é o espaço que contém, em seu cerne, a clareza e a gentileza de possibilitar a este jovem arquiteto o exercício da crítica, decorrente da observação de um mercado que provocava (e ainda provoca) algumas inquietações de naturezas muito distintas:

- De ordem **teórica**, o desafio de responder tecnicamente às premissas de autenticidade material em bens culturais arquitetônicos em acordo com as metodologias internacionais consagradas de restauração arquitetônica, em contraposição aos reducionismos na avaliação à substância histórica dos edifícios do passado identificáveis em grande parte dos projetos contemporâneos.
- Outra, de caráter **técnico-operacional**, na direção dos questionamentos relativos à produção corrente do desenho de levantamento, na maioria dos casos exageradamente simplificado para os objetivos propostos, com escalas incompatíveis e inadequadas para a representação documental do objetos históricos, visíveis mesmo entre os variados agentes responsáveis pela tutela dos bens culturais – entre poder público, mercado e órgãos de preservação.

Ou seja, ambas as inquietações manifestavam-se diante da incoerência entre uma formação que agregava espírito crítico a um mercado e poder público que fomentavam ações desvinculadas de critérios objetivos e ampliados à responsabilidade inerente à conservação do patrimônio histórico.

Nas definições de um possível “retorno” à Universidade, no entanto, não seria somente de inquietações que se produziria uma tese.

Na busca por soluções e um espaço de argumentação das razões dessas inquietações, formulou-se a hipótese de que os evidentes reducionismos do campo poderiam ser decorrentes da crise dos instrumentos digitais de desenho que recentemente se fez sentir nas práticas de documentação da arquitetura existente, que, por internalizar uma prática tecnicista, sem a necessária reflexão teórica. Desse modo, um projeto de

pesquisa possível alinhar-se-ia em direção à resolução desse problema com vistas ao estabelecimento de protocolos de ação coerentes.

Assim, como recém-ingressante e ainda não tendo cursado disciplinas, o projeto de pesquisa inicial apresentado em novembro de 2009 ao Programa de Pós-Graduação em *Engenharia Civil*, área de concentração em *Arquitetura e Construção*, Linha de Pesquisa em *Metodologia e Teoria do Projeto e da Cidade* da Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas² (FEC-Unicamp) era bastante amplo.

Propunha-me a avaliar, a partir das normativas internacionais, as relações entre o desenho arquitetônico e o desenvolvimento de projetos de restauração com o intuito de refletir criticamente sobre o impacto e a função das novas tecnologias ligadas à representação e difusão da arquitetura nesta modalidade específica de projeto no Estado de São Paulo. A introdução do estudo proposto pontuava questões pertinentes a este argumento tais como os princípios de valor analisados sob a ótica da importância do desenho arquitetônico para o desenvolvimento das teorias da restauração ao longo do tempo. As justificativas das discussões acenadas centravam-se principalmente nas relações (ou na falta delas) entre o desenho de arquitetura, o ensino do projeto e a reversão de ambos, o quanto possível, nas recentes (e polêmicas) obras de restauração contemporâneas no Brasil.

Com objetivo voltado para resolução das inquietações postuladas, tencionava-se, portanto, no cotidiano do trabalho, apontar a necessidade de aperfeiçoarmos os mecanismos de identificação de mudanças ou permanências físicas e ambientais nos edifícios em que se intervinha a partir das avaliações críticas e minuciosas que propiciassem a coerente assimilação no projeto arquitetônico do seu caráter histórico-formal³. Ainda, no campo do desenho, interessava também refletir sobre as ambigüidades

² Nome e enquadramento do antigo Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Construção da FEC-Unicamp, reestruturado desde 2012 para a área de Arquitetura e Urbanismo, com aproveitamento de créditos.

³ Oportuno esclarecer que nesse texto adotam-se as seguintes definições em relação aos termos “projeto” e “intervenção”, adjetivados em relação a “arquitetônico” ou de “restauração arquitetônica”. Por **projeto**, entende-se *qualquer intenção cujo resultado compreende a ação de transformação de um determinado objeto*, ou seja, uma ação de ordem humana que depende necessariamente da compreensão deste objeto (e de seus limites em seu meio) a partir dos antecedentes e referências do autor. Um projeto liga-se necessariamente a um **método** pois este é *o artifício de traduzir esta ação em uma finalidade*, relacionado à capacidade prática de realização. Desta maneira, uma **intervenção** pode ser compreendida como *qualquer intenção que atue genericamente sem um método específico*, já que denota uma ação idêntica mas que não prevê necessariamente suas resultantes. Por derivação, **projeto arquitetônico** entende-se como a *especificação de uma ação que atua na transformação do espaço físico*, resultando ou não – a depender da metodologia adotada – em uma nova construção a partir da leitura do sítio ou da arquitetura preexistente. Nesse sentido, por nova derivação, **projeto de restauração arquitetônica**, compreendida necessariamente em relação ao projeto arquitetônico, trata-se da *intenção de transformação do espaço físico relacionada à metodologia da disciplina da restauração*, que orienta ações a um determinado objeto arquitetônico – mas

de leitura da substância histórica e formal das edificações quanto ao uso de novas tecnologias de representação, o que, como dissemos, recentemente tem sido colocadas, enquanto novidade, como uma “necessidade” para a preservação do patrimônio arquitetônico⁴, em substituição, por vezes nem sempre com ganhos claros, em relação a metodologias de documentação da arquitetura tradicionais.

A partir desses questionamentos no projeto inicial, avaliamos que os principais conflitos teóricos e operativos até então observados poderiam ser situados estavam nas **lacunas da legislação brasileira quanto às especificações do desenho arquitetônico aplicado ao projeto de restauração**, na medida em que as ações em edifícios históricos também são ligadas a normalizações legais que orientam as atividades de profissionais, especialmente a dos arquitetos. Detectava-se uma certa dissociação infundada e equivocada entre o **projeto arquitetônico** e o **projeto de restauração arquitetônica**, posto que ambas as práticas são regidas necessariamente por este mesmo instrumento gráfico e linguístico de observação, descrição, representação, difusão, criação e ensino.

Estas questões eram pertinentes posto que minhas experiências profissionais estiveram em sua maioria relacionadas à elaboração e gerenciamento de projetos de arquitetura para a recuperação do patrimônio moderno. Nestes casos, reconhecia-se com muita ênfase o quanto um desenho simplificado – característico dos projetos arquitetônicos desse lote arquitetônico – servia e era aceito pelos órgãos de preservação indiferentemente para fundamentar intervenções de naturezas conceitualmente muito diversas – englobando intervenções da reforma ao restauro analógico, ao científico, até o “represtinativo”. Em suma, o desenho arquitetônico não era utilizado como instrumento de análise cognitiva, necessária às definições metodológicas e caracterizações históricas importante às tomadas de decisão de um projeto de restauração.

No entanto, durante os estudos empreendidos, o exame da literatura estrangeira (européia e italiana, especialmente) sobre a metodologia contemporânea de restauração arquitetônica mostrou que o uso do desenho como apoio principal para leitura do objeto e elaboração do projeto de intervenção ou conservação é já difundido e consolidado, seja por conta da longa prática, seja por conta de projetos exemplares já formulados e disseminadas a esse respeito. Para enfatizar essas questões, fixou-se o recorte teórico na

também por vezes urbanístico, artístico, histórico – em transformação coerente em função do reconhecimento autêntico de sua substância material vista retrospectivamente pelo conhecimento das alterações – espaciais, morfológicas, estruturais, entre outras – ocorridas ao longo do tempo.

⁴ A vivência possibilitada em determinados projetos de restauração arquitetônica empreendidos com o uso de tecnologias digitais em prol da documentação permitiu verificar o efeito que restituições virtuais descuidadas podem provocar à compreensão de determinadas arquiteturas. Em diversos artigos publicados desde 2010, resultante de estudos e atividades científicas desenvolvidas no âmbito desta dissertação e constituintes especialmente da parte 2, pontuamos as reflexões sobre os resultados perversos que a propagação de produtos digitais, quando mal elaborados ou mesmo ausente de prova material, reduzem as possibilidades de apreensão dos bens culturais.

busca por evidenciar essas posturas no seio da teoria e prática da disciplina da Restauração, no qual destacamos e comparamos princípios formulados por autores como Camillo Boito, Gustavo Giovannoni e Piero Sanpaolesi durante os séculos XIX e XX.

Da leitura de determinados títulos, notamos que, pela antiguidade e permanência do arcabouço construído de suas cidades, o desenho arquitetônico ao longo da história têm compreendido muitas funções na organização metodológica no complexo processo de produção (e preservação) edilícia na Europa. Devido às demandas históricas e sociológicas destes ambientes, o uso do desenho arquitetônico, muitas vezes historicamente constituído e aperfeiçoado, integra-se à metodologia de projeto enquanto processo de identificação histórica dos edifícios e permite a elaboração de procedimentos analógicos vinculados a um certo “espírito do lugar”. Isso se reflete, comumente, em posturas, materiais adotados, cores, texturas, gabaritos, programa e, obviamente, criação *ex novo*, que adquirem extrema importância técnica e conceitual, mas também justificam as relações com o *contexto*, estabelecendo posturas positivas ou negativas face ao ambiente construído e historicizado europeu.

Em oposição, o contrário parece ainda ocorrer no Brasil, apesar dos avanços das discussões da preservação de bens culturais que implicaria na adoção desta metodologia. Por depender essencialmente, do campo da cognição e da crítica arquitetônica, do ponto de vista operativo, notamos a insuficiência (ou mesmo inexistência) de nossas escassas normas de regulamentação (seja do projeto que do desenho) disponibilizadas publicamente para instrumentalizar os profissionais em projetos de restauro no território nacional. O espectro de estudos era mais amplo e teoricamente mais complexo do que se havia suposto.

Quando comparamos os conceitos elaborados em muitos títulos disponíveis que discorrem sobre o tema em ambiente europeu a estudos brasileiros, o desenho arquitetônico, porque, supomos, ligado conceitualmente à nossa casuística predominantemente abordada pela metodologia de projeto moderna, é na maioria das vezes entendido como instrumento que **acentua potencialidades criativas**, ou seja, que normalmente entendem o desenho pelo mecanismo da percepção ambiental voltado **somente** à criação. Dificilmente encontram-se títulos que observam, por exemplo, a **documentação arquitetônica e urbana como fonte de pesquisa projetual**. Mesmo estudos com preocupações históricas, ou seja, entendendo o desenho como foi sendo constituído na arte e na arquitetura – nesse último caso, também instrumento de projeto –, a justificativa pelo “*projeto do novo*” por vezes interpõe-se.

Com base nessas avaliações, concluímos que se impunha a redefinição da problemática central do projeto de pesquisa. O exame da literatura demonstrou a existência de duas vertentes de abordagens principais, situadas entre a concepção do “**desenho de criação**” e as premissas analíticas associadas ao “**desenho de**

documentação", que se revertem diretamente na corrente dissociação do *projeto arquitetônico* e o *projeto de restauração arquitetônica*. Isso não significa que estas classificações sejam estanques, pelo contrário, é na sua difusa atribuição em cada uma dessas categorias de projeto que se concentravam os principais problemas. Um exemplo: por que um projeto arquitetônico tem ainda bastante evidente a "aura" do "traço criador" enquanto que a restauração tem se submetido a noções ligadas à "criatividade" para se afirmar enquanto campo disciplinar contemporâneo no Brasil, colocando em risco um contínuo postulado teórico conservacionista internacional de afastamento de práticas de livre disposição formal dos objetos históricos? Com que conceitos opera-se essa dicotomia?

Desse modo, interessou-nos investigar o que delineiam as premissas metodológicas da preservação arquitetônica para tentar compreender melhor os preconceitos que vem estruturando as concepções de projetos dirigidos às intituladas "pré-existências".

Podemos citar entre um destes preconceitos a persistência no imaginário coletivo a idéia de que o projeto de restauração arquitetônica seria destinado exclusivamente ao restabelecimento de uma possível originalidade dos objetos, proposta somente a determinados edifícios que alcem a condição de exemplar histórico singular – ou seja, aos monumentos antigos de indiscutível significação. Contudo, recusa-se aos demais exemplares da arquitetura que sejam reconhecidos como patrimônio ao longo do tempo a necessidade de se atribuir as metodologias próprias da restauração. Este é o exemplo do patrimônio moderno, atual e nova discussão no campo teórico e, principalmente, prático.

Um segundo preconceito poderia ser situado na costumeira atribuição de valor enquanto "projeto arquitetônico" somente a resultantes que se apresentem na forma de novas construções, mesmo que inadequadas do ponto de vista de sua inserção ambiental, mas que possam evidenciar a natureza do programa proposto por soluções geradas em demandas identificadas de modo sistêmico. Há casos e casos dessa postura, que configuram tema comum nas revistas de divulgação, que muitas vezes desvalorizam a documentação do projeto – os mínimos "desenhos de rodapé" que ilustram reportagens de forte apelo de divulgação. Por outro lado, nota-se o quanto é difícil valorizar no mercado o mesmo equilíbrio qualitativo (em relação óbvia ao trabalho do arquiteto), por exemplo, numa reforma, cuja demanda pelo levantamento muitas vezes é desvalorizada enquanto produto técnico fundamental, que a depender do caso é trabalhoso, e evita, se bem realizado, toda uma série de "imprevistos" na obra.

Assim, tais exemplos, enquanto **projeto**, são indistintamente compostos por um instrumento indiscutível que é o desenho. Repete-se a pergunta: por que afinal costuma-se distinguir suas aplicações?

Ora, todo *projeto arquitetônico enquanto ato de transformação do espaço* define-se indistintamente como **intenção**. E isso entende-se como válido desde uma manutenção

conservativa a uma demolição, de uma restauração global a um novo edifício construído.

Nesse sentido, enquanto *intenção*, caberia a pergunta: **Quais, afinal, são as potencialidades e limites atribuídos ao desenho de documentação na metodologia de um projeto restauração?** Esta questão gera naturalmente outra, em sentido inverso: **quais as possibilidades de avaliação crítica da matéria e do espaço arquitetônico que “documentar” no projeto do “novo” edifício contribui para sua exequibilidade e qualidade?** *O desenho, e o seu uso, parece ser a chave para a reflexão destas questões.*

Parece-nos claro nesse momento que enfatizar o estudo do desenho arquitetônico nessa discussão é evidenciar a **crise de determinados processos de leitura** e a **busca por definições mais precisas entre estas duas categorias de projeto**. Ambas, na verdade, pertencem ao mesmo sistema metodológico, diferindo por vezes em suas finalidades. **Busca-se enfatizar que princípios e instrumentos fazem-se necessários para projeto de restauração arquitetônica:** estas sim parece-nos uma dissertação possível de ser escrita, especialmente, com base no conhecimento aplicado aos estudos de caso desenvolvidos no âmbito da pesquisa.

Sem se afastar dos seus objetivos iniciais, o trabalho foi ampliado e redirecionado para o **estudo do desenho arquitetônico do ponto de vista documental**, mudança que impôs outras categorias de abordagem à dissertação. Tomou-se como ponto central de discussão a determinante do desenho na apropriação da linguagem do objeto histórico-arquitetônico – do antigo ao moderno.

Os **objetivos específicos** da dissertação são os seguintes:

- *Refletir a respeito das condicionantes histórico-metodológicas do projeto de restauração arquitetônica;*
- *Avaliar potenciais diferenças entre o desenho de criação e o desenho de documentação, em respeito ao levantamento da arquitetura de caráter histórico;*
- *Explicitar e discutir meios e métodos de levantamento arquitetônico em instrumentação técnica;*
- *Refletir sobre o restauro da arquitetura moderna à luz de questões pertinentes de desenho;*
- *Avaliar e discutir a tendência atual à simplificação e banalização dos conceitos vinculados ao desenho e a teoria da restauração arquitetônica.*

Para discutir os conflitos emanados, as reflexões foram estruturadas em relação a casos aplicados, frutos de percurso profissional e acadêmico que possibilitaram a observação de problemas específicos a serem abordados nos capítulos desta pesquisa.

Como principal caso possibilitador da construção da problemática inicial de exame prático das premissas elencadas, adotou-se para discussão o **projeto de Restauração e Ampliação do Palácio da Agricultura, de Oscar Niemeyer, antigo DETRAN de São Paulo,**

obra do qual participei profissionalmente e sobre a qual se pôde subsidiar avaliações dos impasses referentes à usual dissociação entre desenho, revestido de prática de reconhecimento histórico, e projeto de restauro.

Para o desenvolvimento e comparação dos problemas decorrentes desta experiência, foram selecionados outros quatro casos de estudo: ainda sob o ponto de vista profissional, procurou-se refletir sobre as **atividades de documentação da Casa de Dona Yayá, em São Paulo**, projeto acadêmico-profissional que participei que ofereceu inúmeros protocolos disciplinares no âmbito da arqueologia da arquitetura, e da **documentação e restauro da Réplica do Sarcófago de Rei Ahiram de Byblos, em São Paulo**, trabalho que posicionou novos protocolos de verificação crítica em respeito ao uso do desenho como meio de equilíbrio de linguagens de equipes multidisciplinares.

Em seguida, buscando fundamentar a verificação teórica das premissas desenvolvidas, foram trabalhados casos específicos de apoio ligados aos conceitos adotados, a saber, **a documentação para a conservação da Capela Panagia Vlaherna, na Grécia** e da **Tulha da Chácara Paraíso, em Campinas**, exemplos que partilharam, mesmo em suas especificidades, problemas comuns referentes ao desenho arquitetônico para confirmação das questões elaboradas.

A dissertação constitui-se assim de **duas partes principais**, compostas de *dois* capítulos na primeira e *um* na segunda, finalizada pelas **considerações finais**.

A **primeira parte** compreende a conceituação das relações entre o projeto de restauração e o projeto de arquitetura, sempre do ponto de vista do valor das instâncias de análise documental da arquitetura existente, objeto que procuramos compreender e sintetizar seus principais aspectos.

No *primeiro capítulo*, procuraremos abordar a teoria da restauração sobre a ótica da apropriação do desenho arquitetônico ao longo do tempo, apontando entre os principais conceitos teóricos e metodológicos que contribuíram para a fixação da disciplina, os principais protagonistas que consolidaram as atuais premissas normativas. No *segundo capítulo*, buscaremos traçar um panorama similar em relação ao Brasil, já que esta adequação parece-nos necessária para elaborar as principais problemáticas sobre o assunto no que tange aos conceitos da literatura que envolvem a conceituação metodológica de práticas contemporâneas de projeto e intervenção, com especial atenção ao reconhecimento e a restauração do patrimônio moderno, trazendo à tona seus principais impasses.

A **segunda parte** buscará avaliar como o desenho arquitetônico é integrante de uma postura “clássica” do restauro, buscando-se extrair desta análise os principais confrontos e dificuldades para a concretização de determinadas metodologias preservacionistas na cultura do projeto arquitetônico contemporâneo.

No *terceiro capítulo*, buscaremos traçar as reflexões principais que movem os objetivos desta dissertação, quando situaremos as questões que orientam a aplicação do desenho sob a noção documental no projeto de restauração. Por meio da utilização da metodologia do estudo de caso, procuramos discorrer de que forma determinados conceitos sobre o desenho à luz do projeto operam na percepção dos objetos históricos em direção à formulação de protocolos de ação. Com esta caracterização, será demonstrada a interação dos casos já elencados acima, em direção a avaliações, problemas específicos e indicação de soluções.

Em suma, ainda que não seja intenção deste trabalho apresentar todas as nuances do histórico disciplinar da Restauração, cujo alcance dos casos selecionados depende por vezes de descrições pormenorizadas de concepções históricas específicas no tempo que escapam às atribuições desta dissertação, procurar-se-á refletir sobre as dificuldades contemporâneas de inserção da metodologia do **“projeto de restauração arquitetônica”** no âmbito da metodologia do **“projeto arquitetônico”**. À luz das práticas arquitetônicas globais vinculadas à transformação do espaço e do edifício, visa-se com estes estudos possibilitar a difusão dos papéis preponderantes para das capacidades cognitivas do desenho à constituição de premissas conservativas adotadas caso a caso em equipes multidisciplinares, e **indicar a necessidade de integração de formas de documentação preliminar da arquitetura para a intervenção no pré-construído**, buscando fomentar o uso do desenho como recurso metodológico para a preservação dos bens culturais com vistas ao aperfeiçoamento dos procedimentos de concepção do projeto de restauro arquitetônico no Brasil.

PARTE 1

**restauro ou projeto?
história, técnica e linguagem comuns**

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io sussisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età sepolta.
Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno d'ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più*

Pier Paolo Pasolini,
"La ricotta", Ro.Go.Pa.G. (1963)

1.
EM BUSCA DE PRINCÍPIOS CONCEITUAIS,
METODOLÓGICOS E OPERATIVOS

*O restauro não pode ser reduzido a uma técnica
de consolidação congeladora acrítica (...)
Ela [a restauração] é uma das mais difíceis
formas de fazer arquitetura e urbanismo.*

Paulo Ormino de Azevedo⁵

Por se relacionar a objetos ativos, sujeitos às transformações no tempo, a Restauração é uma disciplina subordinada ao campo da preservação dos bens culturais. Tem suas regras, suas etapas e especificidades. Vinculada a esse objetivo, postula um conjunto de práticas que compreende e orienta fases de estudos dos artefatos em consonância ao seu reconhecimento físico e temporal. Englobando pesquisa histórica, registros gráficos e fotográficos, individualização da categoria e extensão das alterações físicas e químicas (as populares “patologias”), estabilidade e resultantes estéticas, estas atividades, entre outros aspectos disciplinares, perfazem um conjunto de informações definidoras de projetos de intervenção, seja da arquitetura seja de objetos de arte.

Durante os séculos XIX e XX, a Restauração afirmou seus preceitos por meio de experiências práticas e formulações teóricas de diversos campos do saber ligados à interpretação da herança cultural dos povos às gerações futuras. Um dos ramos de estudo da disciplina é, diante da palavra *restauração* enquanto **ato físico** necessário a esta ação, constituir precisão de termos em suas operações nos edifícios construídos, procurando estabelecer (e muitas vezes restabelecer) procedimentos metodológicos coerentes a serem aplicados em projetos arquitetônicos contemporâneos. Neste sentido, a Restauração passou a compreender pesquisas que possibilitem uma maior aproximação dos meios técnicos para a preservação material desses objetos como fonte primordial de informação histórica sobre si mesmos, ou seja, englobando “o conhecimento dos materiais constitutivos como dado histórico informativo, e a ampliação do suporte técnico para intervenções de conservação e recuperação de bens culturais”.⁶

Segundo Giovanni Carbonara, pode-se definir atualmente **Restauração** como

⁵ AZEVEDO, 2003, p. 23.

⁶ TIRELLO; PINHEIRO, 2008, p. 180.

uma atividade rigorosamente científica, filologicamente fundada, com o objetivo de reencontrar, conservar, e pôr em evidência, consentida por uma literatura clara e historicamente correta, as obras que recaem em sua esfera de interesse, ou seja, os bens arquitetônicos e ambientais, num campo que compreende do edifício isolado à cidade, não excluídas a paisagem e o território.⁷

Diante desses alcances disciplinares, trata-se de uma atividade há anos associada à discussão patrimonial. Enquanto procedimento de intervenção metodologicamente coerente à historicidade e à materialidade dos bens, a Restauração busca responder a amplas demandas por propostas de proteção e recuperação física dos edifícios de valor histórico e artístico que compõem o arcabouço construído das cidades.

Contudo, é consenso que seus princípios ainda **não foram plenamente compreendidos no cenário profissional brasileiro**. Basta verificar o quanto a produção acadêmica em vários níveis periodicamente orienta-se reconstruindo conceitos para sanar as dificuldades da existência de posturas preservacionistas globais no país⁸. Em outras palavras, esses estudos são constantemente estimulados com o objetivo de dar uma renovada substância teórica contra a **difusão corriqueira** de princípios ligados ao campo do patrimônio cultural ou à compreensão reducionista dos parâmetros conceituais, metodológicos e operativos da Restauração, já que são sempre visíveis as dificuldades de orientar práticas de proteção e intervenção adequadas à amplitude conceitual dos parâmetros patrimoniais e que atenda, enquanto prática contínua, a postulados e recomendações normativas internacionais.

Por outro lado, para o mercado contemporâneo em arquitetura, as justificativas para este problema são comumente lançadas à própria disciplina. Para um arquiteto que se depara com a solicitação de *restaurar* um edifício, é comum a reclamação de ter que perscrutar um campo amplo e aberto, aparentemente subjetivo, que ainda suscita inúmeras discussões em relação a conceitos elaborados ao longo do tempo pela interpretação e intervenção nos bens culturais. Além disso, mesmo com a **existência de uma longa tradição experimental internacional**, esta é considerada de difícil apreensão ou de pouca eficácia e validação local, o que permite a grande parte dos profissionais se esquivarem de entendimentos mais profundos em relação às práticas internacionalmente recomendadas, muitas delas ainda válidas conceitualmente.

O que motiva, afinal, este embate?

⁷ “*un’attività rigorosamente scientifica, filologicamente fondata, diretta a ritrovare, conservare e mettere in evidenza, consentendone una letteratura chiara e storicamente corretta, le opere che ricadono nella sua sfera d’interesse, cioè i beni architettonici e ambientali, in un campo esteso dal singolo edificio alla città, non esclusi il paesaggio e il territorio.*” CARBONARA, 2005, p. 25.

⁸ Destacamos na bibliografia, entre outros, estudos ou obras derivadas de importantes eventos com esse objetivo ARANTES (Org.), 1984; SÃO PAULO, 1992; SÃO PAULO, 2001; MORI et al., 2006.

Para iniciar a análise da questão, é preciso ponderar sobre a superficialidade dos argumentos do mercado brasileiro. Em princípio, pode-se refutar essa interpretação corriqueira bastando lembrar que este campo amplo funda-se sobre uma base há muito tempo estável: um **projeto de restauração arquitetônica**, vinculado aos mesmos saberes da produção do **projeto arquitetônico**, deve prezar pela atenção **obrigatória** a formas de conciliar diversos valores que são manifestadamente importantes e que respondem, enquanto *bens*, a uma específica **solicitação cultural de preservação** do presente às gerações futuras; desse modo, *restaurar* (como projeto e ação de responsabilidade social) responde a exigências de diversos atores e vários campos do saber. *Quais destes atores e que demandas têm sido exigidas que não estão sendo compreendidas pelos arquitetos?*

Assim, em primeiro lugar, a característica de um campo amplo e aberto é, na verdade, uma *questão objetiva*. Trata-se de forma estabelecida de contínua ampliação e manutenção da necessidade de **preservação cultural** em abrangência a vários saberes e grupos sociais. É ao arquiteto que cabe a tarefa de se orientar entre diversas demandas (culturais por excelência), típicas na elaboração de qualquer **projeto, ou seja, a que sua elaboração converge**: a eficácia de uma intervenção que atua restaurando espaços e edifícios fisicamente degradados, ambos de valor memorial intrínseco, depende essencialmente da difícil conciliação de *capacidades técnicas e assimilações conceituais* que possibilitam uma respectiva e coerente **metodologia**.

Desse modo, apesar da existência dessas premissas, essa dificuldade metodológica fica evidente quando são reveladas uma exagerada simplificação pragmática e a formulação de propostas de recuperação física dos bens culturais em entendimentos semânticos restritos, por vezes já superados, mas que expressam parte da compreensão latente do público não especializado.

Como exemplo, é comum facultar as exigências da Restauração a poucos edifícios, normalmente aqueles tombados há algum tempo, com um passado dignificado, uma ornamentação profusa ou mesmo uma relação produtiva artesanal. Corrobora para essa limitação o significado da palavra que, na língua portuguesa, nunca deixou de substituir uma atitude de *conserto, reparo, recomposição*⁹, indicando uma desejada restituição artística, aplicável *a priori* a objetos excepcionais. *“Trabalho feito em obra de arte ou construção, visando restabelecer-lhes as partes destruídas ou desgastadas”*¹⁰. Por ser talvez guiado pelas práticas pioneiras do século XX no Brasil, o corolário dessa definição remete a um estado, geralmente bruto e “original”, cuja finitude do reparo, obtida por um abnegado artesão, garantiria o pleno restabelecimento e valor contemporâneo do objeto artístico, a “nova vida do bem cultural”.

⁹ Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, **restauração**, para além do “ato ou efeito de restaurar”, refere-se ao “conserto de coisa desgastada pelo uso”, “reparo”, “recomposição de algo”. Ver verbete “restauração”, d. 1553. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 9 abr. 2012.

¹⁰ Ibid.

Cabe sempre lembrar que um dos princípios da **Restauração** enquanto *campo disciplinar* é a exigência de uma postura **historicamente fundada**, que estrutura desde a razoabilidade e adequação das ações realizadas nos bens culturais à criação de um campo fenomenológico de estudo. Mas, no pretexto de ações de caráter dúbio, acabam-se justificando propostas bastante deficientes, incapazes de consolidar uma proteção contínua, promovendo *“frequentemente insignificantes políticas culturais de ‘recuperação’ das obras de arte”*¹¹. Isso para não falar dos limites da prática a uma mera “pintura”, obviamente sem projeto, demonstrando o despreparo técnico¹² do “arquiteto-restaurador” que, em última análise, desqualifica os bons profissionais existentes na área diante da sociedade como um todo.

É por meio desse sentido estrito que **a restauração tem sido acolhida pelos mais variados organismos públicos e privados como palavra de um significado específico e não como disciplina hoje estabelecida**, de **método** claro, que postula conceitos e prevê normativas. Nessa situação, novos termos, porém vagos, por vezes a substituem. *Revitalização, requalificação, reabilitação, reciclagem, reconversão, renovação* ou *reuso*. As formas indiscriminadas dessas novas palavras para indicar as mesmas atitudes reparadoras ofuscam o verdadeiro significado dos procedimentos adotados atualmente, suscitando mais uma forma de convencionar intervenções cosméticas¹³, de pouca representatividade para uma cultura arquitetônica mais ampla. Como já analisava Francesco Gurrieri:

a permanência, na linguagem especializada de termos como “represtinação”, “reestruturação”, “restituição a nova vida”, “restituição estilística”, “simplificação estilística”, “instância estético-crítica”, etc., está a significar claramente o quão pouco assimilado é o responsável exercício do restauro.¹⁴

Dada a existência destas reinvenções linguísticas em relação à necessidade de intervenção nos bens culturais, denota-se a dificuldade de associação de um **campo metodológico** às **práticas arquitetônicas contemporâneas**. Diante dessa questão, cabe a pergunta: *quais seriam as causas para isso? Afinal, que práticas são essas e de que modo diferem-se em relação à disciplina? Se a Restauração não tem sido adotada como procedimento de tratamento dos espaços das cidades, de que modo essa dificuldade pode estar associada à existência de metodologias arquitetônicas diferentes? Confrontadas, caberia também perguntar: será que realmente o são?*

¹¹ *“spesso dissennata politica culturale del ‘ricovero’ delle opere d’arte”*. GURRIERI, 1977, p. 6.

¹² TIRELLO, 2009, p. 23.

¹³ CARBONARA, 2007, p. 12.

¹⁴ *“La permanenza, nel linguaggio specialistico di termini come ‘ripristino’, ‘ristrutturazione’, ‘restituzione a nuova vita’, ‘restituzione stilistica’, ‘semplificazione stilistica’, ‘istanza estetico-critica’, ecc., sta chiaramente a significare quanto poco assimilato sia il responsabile esercizio del restauro.”* GURRIERI, 1977, p. 6.

Entendendo a prática da Restauração como algo que em muito difere dos entendimentos coloquiais, o ponto de partida deste trabalho visa perscrutar uma necessária definição de termos: sem esgotar o assunto, busca-se posicionar alguns conceitos e eixos de análise para refletir sobre alguns pontos principais que orientaram a constituição da disciplina da Restauração, discutindo, nesse ínterim, algumas especificidades de interesse às questões que colocamos.

1. 1

NOVA FIDELIDADE AOS OBJETOS ANTIGOS: A AFIRMAÇÃO DO MONUMENTO

*Sobre as nossas cabeças
Sem que o possam deter, o tempo corre;
E para nós o tempo que se passa,
Também, Marília, morre.*

Tomás Antônio Gonzaga¹⁵

Restaurar um edifício sempre foi, na história, um processo utilitário, “*um ato voluntariamente criativo, no sentido em que a ação projetual tinha como animus a reinserção do edifício do passado na consciência artística do tempo em que a ação vinha realizada*”¹⁶. Na Europa, durante a Idade Média ou no Renascimento, os edifícios à disposição – por vezes depois de longos períodos desocupados – eram sucessivamente readaptados para usos mais novos, visando aproveitar a matéria construída sem preocupações contingentes que os impedissem de alterar, dispor ou repropor aspectos do edificado em consonância com as necessidades contemporâneas. Em decorrência disso, muitos edifícios antigos são caracterizados por uma natural **estratificação**, no qual adaptações ambientais sucessivas manifestam-se com frequência materialmente.

É do século XIX a noção de *restauração* enquanto *instrumento* de ação nos objetos do passado com a finalidade de preservação da representação física e simbólica de um tempo antigo. Resultante de um longo processo de consolidação das ciências, que, na ocasião, eram dominadas pelo positivismo, o ato de restaurar assumiu a postura de consolidação da “verdade” nos objetos, postulada pela “*exigência social de distinguir o verdadeiro do falso*”¹⁷ e integrada a um “*processo complexo, que envolvia a compreensão das culturas do passado, da cultura contemporânea e do projeto de diferentes grupos do que deveria ser legado ao futuro*”¹⁸.

A OBJETIVIDADE CONTRA A PERTURBAÇÃO DOS CÂNONES

A alteração prática do significado do ato de *restaurar* deve-se a duas causas principais, derivadas de novos parâmetros sociais e estéticos dos séculos anteriores.

¹⁵ GONZAGA, 2005, p. 74.

¹⁶ DOURADO, 1997, p. 141.

¹⁷ TIRELLO, 1999, p. 5.

¹⁸ Ibid.

No último quartel do século XVIII, as cidades europeias passavam por grandes transformações físicas jamais vistas, na qual atuavam novas capacidades tecnológicas possibilitadas pela Revolução Industrial. No campo político, estava ainda em curso a consolidação definitiva dos Estados nacionais sob os efeitos filosóficos do Iluminismo. Ambos traziam, portanto, profundas modificações ambientais e sociais.

Um dos reflexos dessas transformações foi a ampliação da difusão de uma nova percepção do mundo, provocando dois processos paralelos identificáveis na arte e na ciência moderna. O primeiro situou-se na *reelaboração dos métodos analíticos*, ou seja, o saber não teria uma origem universal, mas ele poderia ser questionado pela dedução, pela indagação do homem perante o que se demonstrava como fruto de sua própria experiência. O segundo, na *gradual especialização dos campos científicos*, no qual princípios técnicos e racionais sistematizaram as esferas de compreensão do mundo natural no período.

A reestruturação do saber, concretizado nestas posturas, delineou a necessidade de revisão dos paradigmas estéticos universais como objetivo final da arte e da arquitetura. A *querela dos antigos e dos modernos*¹⁹ é frequentemente lembrada como uma das primeiras crises que colocaram a razão e o crescimento gradual das ciências e seus novos métodos analíticos como meios de ressignificar o ideal do belo universal sob a ótica de uma arte nacional e relativa.

Com efeito, o lugar da perfeita proporção e das ordens clássicas, que desde o Renascimento haviam retomado um alto grau de distinção formal, passou a ser ponderada novamente pela releitura contemporânea dos tratados, em especial contra a arbitrariedade crescente do Barroco em dispor livremente os elementos que descreviam. Ao lado das transformações técnicas e sociais, incluíam-se aquelas interpretações que buscavam novas *referências* sobre a arte clássica e uma nova derivação dos parâmetros artísticos a serem seguidos²⁰. Nesse aspecto, o desenvolvimento da **arqueologia** contribuiu e respondeu a uma demanda significativa: o encontro de elementos materiais que pudessem dar *nova*

¹⁹ Crise ocorrida na Academia Francesa entre os séculos XVII e XVIII no qual os modernos, liderados por Charles Perrault, contestaram os princípios da criação literária a partir do ideal universal greco-romano da Antiguidade para defender uma arte francesa. No campo da arquitetura, seu irmão, Claude, escreveu na célebre tradução dos *Dez Livros de Arquitetura*, de Vitruvius: “Não podemos, me parece, refletir sobre todas essas coisas sem admitir que se a França, por causa dos poucos belos Edifícios que ela teve até o presente, desse voz aos Estrangeiros em dizer que ela não é o Teatro da Arquitetura, isso não deveria ser imputado à incapacidade dos arquitetos, mas ao pouco juízo que se teve em reconhecer seus méritos”. Do francês: “On ne peut pas ce me semble réfléchir sur toutes ces choses sans avouer que si la France, à cause du peu de beaux Édifices qu'elle a eu jusques à present, donne sujet aux Étrangers de dire qu'elle n'est pas le Théâtre de l'Architecture; cela ne doit pas estre impute à l'incapacité des Architectes, mas au peu de soin que l'on a eu de reconnaître leur mérite”. Cf. PERRAULT, 1673, p. 12. Para uma rápida compilação de eventos da “querela” ver FUMAROLI, 2001; Sobre seus desdobramentos na Academia ver LASSANCE, 2009 e também AZEVEDO, 2006.

²⁰ Merece destaque a atuação do historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann, “Prefeito das Antiguidades de Roma” de 1763 a 1768, que se notabilizou pela teoria de uma arte grega autônoma, dissociada da latina, lançando as bases do classicismo do século XVIII.

fidelidade aos princípios descritos nos textos antigos. Seriam assim objetos passíveis de um exclusivo valor histórico por demonstrarem, enquanto elementos da “verdade”, signos inalienáveis do passado remoto que encerravam, comprovavam ou, em muitas ocasiões, questionavam a perturbação dos cânones.

No dizer de Mário Henrique D’Agostino,

Se devêssemos definir em uma palavra o ideal que aqui se estabelecia, talvez o mais correto fosse dizer: **objetividade**, posse de critérios valorativos que tocam necessariamente a realidade das coisas porque dão acesso às condições indispensáveis de sua própria realidade. Usar a razão para apreender o que era *absolutamente necessário* (e isto vale também para o domínio da subjetividade) revelou-se a principal arma contra a arbitrariedade dos elementos da arquitetura.²¹

Por esse raciocínio, a identificação e catalogação de objetos “coleccionáveis” (FIGURA 2) tornou-se uma atividade frequente para demonstrar a virtude representativa dos preceitos clássicos, vinculada aos diversos antiquários que se estabeleceram no período.



FIGURA 2: Giovanni Paolo Pannini. *Galleria di quadri con viste dell'antica Roma*, 1758, coleção particular. FARTHING; CORK (Org.), 2011, p. 256.

Com o tempo, no entanto, esta ação contrapôs a percepção de variadas nuances temporais, estimulando ainda uma atitude cada vez mais prospectiva na arte e na arquitetura. Desse modo, pode-se dizer que, se antes os objetos do passado gravitavam de modo difuso e permeavam o fazer cotidiano do homem, os *vestígios arqueológicos* passaram por vezes a *refutar* as mesmas referências antigas descritas nos textos, demonstrando a ineficácia e inautenticidade dos modelos vigente em convalidar as formas greco-romanas.

²¹ D’AGOSTINO, 2006, p. 100. Grifo meu em negrito. Grifo do autor em itálico.

Em suma, se por um lado a arte posicionava-se contra a arbitrariedade barroca dos cânones, por outro, o encontro objetivo com a materialidade dos vestígios verteceu-se à própria revisão dessa busca, passando-se a ser frequente a afirmação da isonomia científica também no plano estético.

A PERCEPÇÃO CIENTÍFICA DA PERENIDADE DOS OBJETOS DO PASSADO

Apoiada na crítica histórica, aos poucos a *matéria intermediada pela observação* configura uma nova autoridade do presente sobre o fazer artístico. Para elaborar um capitel, era preciso comprovar, de preferência com desenhos e relatos fidedígnos, sua real existência para a mímese artística, postulando uma concretude incompatível com o ideal do belo universal vinculado aos antigos tratadistas. De fato, os tratados passaram a ser **mais uma** das fontes da qual os artistas poderiam se inspirar para realizar suas obras. Desse modo, visto como flexível, mutável, o belo torna-se **a relação da arte com seu próprio tempo**, de razões estéticas que poderiam variar e refletiam, de fato, a cultura e as condicionantes específicas de uma determinada civilização. Em síntese,

o contato, direto ou mediado por levantamentos e descrições à primeira mão, com os originais antigos, e a afirmação – a partir das ciências naturais e da especulação filosófica – de metodologias de pesquisa baseadas em um perfil analítico e experimental contribuíram de maneira determinante ao deslocamento dos interesses dos antiquários dos valores ideais tradicionalmente atribuídos a um objeto antigo (...) à realidade material do mesmo, às suas características intrínsecas e contingentes.²²

Ancorada em sua realidade temporal, a variedade de vestígios predispôs cada vez mais o homem do Oitocentos a perceber a realidade material dos objetos. Em outras palavras, caracterizado pelo desejo de um novo exame dos bens do passado – vistos em seu estado contemporâneo desnudados do universo do preceituário tradicional – tornou-se inexorável o que é perene, irresistível ao tempo, valorizando a revelação dos objetos em sua plena forma no presente.

Nesse sentido, a arquitetura existente, embora sempre presente mas nunca percebida enquanto tal, deu um salto definitivo em direção ao mundo contemporâneo, ao real, em sentido **físico**. Como resultado, tornou-se viável o mecanismo da lembrança como forma de associar a matéria histórica à sua fidedignidade documental, única forma possível de evocar, nesse contexto, a existência de variadas civilizações. Em suma, um deslocamento histórico que era imaginário, possibilitado pela leitura dos textos antigos, tornou-se eminentemente *material* (FIGURAS 3, 4 E 5).

²² “Il contatto diretto o mediato da rilievi e descrizioni di prima mano, con gli originali antichi, e l’affermazione – a partire dalle scienze naturali e dalla speculazione filosofica – di metodologie d’indagine basate su un approccio analitico e sperimentale, contribuiscono in maniera determinante allo spostamento degli interessi antiquari dai valori ideali tradizionalmente attribuiti ad un oggetto antico (...) alla realtà materiale dello stesso, alle sue caratteristiche intrinseche e contingenti”. DELIZIA, 2008, p. 208.



FIGURA 3: Giovanni Francesco Guercino. *Et in Arcadia Ego*, 1618-22, Galleria Borghese, Palazzo Corsini, Roma. PANOFSKY, 2009 [1955], p. 390, fig. 90.

FIGURA 4: Nicolas Poussin. *Et in Arcadia Ego*, 1627, Devonshire Collection, Chatsworth. Id., p. 395, fig. 91.



FIGURA 5: Nicolas Poussin. *Bergères d'Arcadie*, 1638. Museu do Louvre, Paris. Id., p. 396, fig. 92.

A percepção da perenidade e do mecanismo da lembrança foram demonstrados por Erwin Panófsky na interpretação elegíaca da expressão “*Et in Arcadia Ego*” entre os séculos XVII e XVIII. A Arcádia, nome que evocava a tradição pastoral e a beleza, passa a ser demonstrada por meio de uma sutil melancolia na cena de Guercino (fig. 03), caracterizada pelo encontro dos pastores com uma caveira, um rato e uma mosca, símbolos da degradação. Poussin recriou a imagem em duas ocasiões: na primeira (fig. 04), com a temeridade que envolve a descoberta de um túmulo e a própria mortalidade; e, na segunda (fig. 05), por uma sóbria composição monumental: “*os arcades não parecem estar sendo advertidos sobre um futuro implacável quanto estar imersos numa doce meditação acerca da beleza do passado. Parecem pensar menos em si mesmos que no ser humano enterrado no túmulo - um ser que desfrutara outrora dos mesmos prazeres que eles agora e cujo monumento os força a se lembrarem do próprio fim’ apenas até o ponto em que evoca a lembrança daquele que foi o que eles são.*” (p. 401)

Deste fundamental mecanismo de lembrança decorre a afirmação do **monumento**²³ **histórico**, como sintetiza Françoise Choay²⁴. Este conceito é a síntese das transformações

²³ **Monumento**, do latim *monimentum*, “o que traz à memória”. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, deriva do verbo *monere*, que apresenta uma ampla gama de significados, entre eles “*advertir, lembrar; avisar, exortar; instruir, ensinar*”. Ver antepositivo *monit-*.

²⁴ CHOAY, 2001 [1992], p. 125-173.

práticas e cognitivas relacionadas ao *reconhecimento dos objetos do passado enquanto fontes de informação – históricas e artísticas – sobre si mesmos*, replicando a demanda de um complexo pensamento em voga até o século XIX.

Assim, a *Restauração*, enquanto **campo de estudos** que se ocupa desses objetos, desenvolveu-se como “*disciplina prática que pretende se substituir às reparações e intervenções – empíricas e marcadas no contexto de suas épocas respectivas – as quais, até então, todos os monumentos e edifícios eram indistintamente objeto.*”²⁵

Era preciso evitar a perda eminente dos *testemunhos* de variadas civilizações e de objetos antigos que possibilitavam comprovar ou refutar o teor dos textos clássicos. Mas, sobretudo, associou-se à ideia de *herança, patrimônio, legado*, que deveria ser respeitado, protegido ou revelado, de modo a tornar ampla sua difusão enquanto conhecimento acumulado da humanidade. Assim, a busca pela verdade histórica, concomitantemente ao desenvolvimento do saber científico, deveria passar, necessariamente, pela **preservação dos bens culturais** da civilização.

Mas, com que meios?

²⁵ “(...) *discipline pratique qui prétend se substituer aux réparations et interventions – empiriques et marquées au coin de leurs époques respectives – dont, jusqu’alors, tous les monuments et édifices faisaient indistinctement l’objet?*”. CHOAY, 2009, p. XXII.

1. 2

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO: CONCEITOS ENTRE VISÕES DISTINTAS DE PROGRESSO

Existir é não se deixar matar; ser civilizado é inventar reações para os estímulos que excedem já a reação possível, isto é, inventar reações artificiais, quer dizer civilizadas, contra a própria civilização.

Fernando Pessoa²⁶

Se a fidelidade material colocava-se como princípio fundamental para o questionamento dos valores históricos e artísticos em uma lógica racional, ponderava esta discussão a já citada noção de **progresso**.

Segundo Jacques Le Goff, o conceito de progresso estava associado a duas nuances distintas no plano temporal, por vezes sobrepostas: uma, de *“eterno retorno, circular, que põe a Antiguidade nos píncaros e o progresso por evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade”*²⁷. Ao mesmo tempo em que se determinava um constante exame, calcado no retorno romântico às práticas antigas para recuperar princípios que o progresso não seria capaz de prover, por outro, atribuía-se ao futuro uma promessa de superação racional, determinada pelas múltiplas formas pesquisadas pelo *historicismo*.

Situando-se respectivamente entre essas visões de tempo, o século XIX foi marcado por dois grupos principais: aos chamados *conservadores*, a “verdade” dos objetos antigos destinava-se à **proteção irrestrita**, que implica a determinação de meios normativos e categorias de proteção legal dos bens do passado; aos *restauradores*, a “verdade” moderna das ruínas deveria ser revelada no presente, **reproposta de forma unitária** enquanto objetos reapropriados do passado para sua plena fruição contemporânea.

De acordo com Marco Dezzi Bardeschi,

Sobre o plano estritamente etimológico, por mais de dois mil anos os termos latinos *restauratio* e *conservatio* são bem distintos: o segundo responde de fato, desde sempre, à exigência primária de proteger, salvaguardar, pre-servar (ou seja, salvar da degradação, da ruína, e, em longo prazo, da perda) os recursos essenciais do homem (os alimentos, as coisas e os produtos por ele criados ou elaborados e, em uma palavra, os seus mais essenciais bens materiais), identificando-se somente com o empenho de tutelar, respeitar e custodiar um patrimônio coletivo ou

²⁶ Arquivo Pessoa. “A influência da Engenharia nas Artes Racionais”, 1924. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4062>>.

²⁷ LE GOFF, 1990 [1988], p. 172.

peçoal (*res suas*) da qual se reclama (enquanto sempre relativa) *permanência* (...). Ao contrário, por sua vez, o primeiro pressupõe recolocar em plena eficiência, como se fosse praticamente novo, o seu objeto, e portanto, sempre e contudo, uma decidida *transformação/mutação*, material e morfológica, um retorno à origem (retomar) da coisa sobre a qual se põem as mãos e que no seu estado atual detemos aquilo que não nos satisfaz.²⁸

O debate que se instaurou no século XIX, desde o processo racional de afirmação das ciências à flexibilização dos ideais estéticos, situou-se, assim, entre dois desejos distintos de atuação nos bens culturais. O problema da *permanência* contra a *transformação* situou o antagonismo protagonizado por autores como John Ruskin²⁹ e Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc³⁰, entre os mais celebrados.

²⁸ “*Sul piano strettamente etimologico, da oltre duemilla anni i termini latini restauratio e conservatio sono ben distinti: il secondo risponde infatti, da sempre, all’esigenza primaria di proteggere, salvaguardare, pre-servare (ossia: salvare del decadimento, dalla rovina e, alla lunga, dalla perdita) le risorse essenziali dell’uomo (i cibi, le cose e i prodotti da lui creati o elaborati e, in una parola, i suoi più essenziali beni materiali), identificandosi appunto con l’impegno a tutelare, rispettare e custodire un patrimonio colettivo o personale (res suas) di cui si reclama la (pur sempre relativa) permanenza (...). Al contrario, invece, il primo termine presuppone di ri-mettere in piena efficienza, come se fosse praticamente nuovo, il suo oggetto, e dunque, sempre e comunque, una decisa trasformazione/mutazione, materiale e morfológica, un ritorno all’indietro (ri-pristino) della cosa su cui si mettono le mani e che nel suo attuale status riteniamo che non ci soddisfi.*” BARDESCHI, 2005, p. 37.

²⁹ **John Ruskin** (1819-1900), historiador e crítico de arte inglês. Filho de comerciantes de origem escocesa, Ruskin foi um dos mais destacados pensadores ingleses do período vitoriano, produzindo uma vasta quantidade de ensaios, da história da arte à economia. Formado em 1842 pela Universidade de Oxford, seu primeiro trabalho *Modern Painters*, publicado anonimamente em 1843, ousou em destacar a obra do contemporâneo Joseph Turner e recebeu duras críticas. Após uma viagem à Itália em 1845, publica o segundo volume em 1846, elogiando pintores como Fra Angelico e Tintoretto. No entanto, é pela publicação dos livros *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e de *The Stones of Venice* (de 1851 a 1853, em 3 volumes), que o autor se consagra como um dos mais feéricos críticos da industrialização e seus efeitos na arte e na arquitetura, embora grande parte dessas obras também contenham argumentos morais utilizados em defesa do período vitoriano. Em 1854, passa a lecionar no recém-fundado Working Men’s College como professor de desenho, ambiente propício para a elaboração da obra *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*, publicada em 1857. Esse ambiente também é responsável pela produção dos volumes 3 e 4 de *Modern Painters*, publicados em 1856 e o volume, 5 de 1860, onde destaca e influencia a formação do movimento artístico britânico dos “pré-rafaelitas” que buscam retomar a estética contemplativa e natural da arte do período medieval. A partir de 1860, dedica-se a uma série de estudos econômicos, compilados no trabalho *Unto This Last*, o qual, junto com a fundação da comunidade *The Guild of Saint George* em Sheffield, são exemplos de sua associação ao socialismo utópico inglês. Em 1871 torna-se professor visitante em Oxford pela cadeira *Slade Professor of Fine Art*, fundando no mesmo ano a *Ruskin School of Drawing and Fine Art*, dedicada ao ensino de desenho e pintura, onde leciona até 1885. Desta data até 1888, como vítima de uma doença mental degenerativa, escreve a autobiografia *Praeterita*, permanecendo praticamente inativo até seu falecimento. Dados biográficos compilados em GORDON, 1993, p. 13; e COOK, 2012 [1912], p. xvii-xxvi.

³⁰ **Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc** (1814-1879), arquiteto francês. De família burguesa, arquiteto autodidata e exímio desenhista, Viollet-Le-Duc pode ser considerado um dos primeiros arquitetos a confluir, em sua produção teórica, princípios que influenciarão decisivamente o movimento moderno na arquitetura no século seguinte. Sem ter estudado na Escola de Belas Artes, realizou por conta própria viagens de estudo no qual se dedicou a documentar diversos monumentos. A partir de 1837, dedicou-se com desenvoltura ao estudo e inventário da arquitetura gótica francesa, sob encomenda da Comissão dos Monumentos Nacionais Franceses, criada por Prosper Merimée e Ludovic Vitet. Em 1840, encarrega-se da restauração da Abadia de

Para Viollet-Le-Duc, *restaurar* dotou-se de uma orientação “moderna” pelo procedimento de reivindicação de edifícios que ainda poderiam ser importantes meios de consolidação do devir científico. Visando provocar o afastamento de modelos ainda vigentes mas indesejáveis à produção arquitetônica como o classicismo, o arquiteto integrou-se a uma prática corrente no século XIX de visualização do gótico medieval como possibilitador desse devir. Segundo Luciano Patetta,

enquanto era difícil encontrar afinidade entre os elementos de novas estruturas da *engenharia* e os elementos da arquitetura clássica, tornou-se logo evidente aos neogóticos a coincidência formal entre as estruturas metálicas e as modenaturas dos edifícios góticos.³¹

Ao passo também que “enfrentar o estudo de uma construção medieval específica significava, naquele tempo, ter que dar início a pesquisas arqueológicas totalmente novas”³², ocupar-se do gótico, desvendá-lo e valorizá-lo, portanto, estimulava o encontro e realização plena de técnicas de interesse para a consolidação e uso dos instrumentos modernos de construção que a sociedade contemporânea possibilitava e que o arquiteto deveria corresponder (FIGURAS 6 E 7). Defende:

Construir, ao arquiteto, é empregar os materiais em razão de sua qualidade e sua natureza própria, com a **ideia preconcebida de satisfazer um desejo** pelos meios mais simples e mais sólidos; de dar à coisa construída a aparência de **duração**, de **proporções convenientes** submetidas a certas **regras impostas pelos sentidos, pela razão e instinto humanos**. Os métodos do construtor devem portanto variar em razão da natureza dos materiais, dos meios que ele dispõe, dos desejos aos quais ele deve satisfazer e da civilização no interior ao qual ele nasceu.³³

Madeleine de Vézelay, colaborando também, a partir de 1845, com Jean-Baptiste-Antoine Lassus, na restauração da Catedral de Notre Dame de Paris, objeto de concurso público dois anos antes. Em 1853, inicia a restauração da cidadela medieval de Carcassone e, em 1863, do Château de Pierrefonds, casos emblemáticos em que aplicou, com plena convicção, os conceitos sobre a restauração descritos no *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, publicado em tomos sucessivos entre 1853 a 1868, obra que se constitui até hoje num marco no estudo sobre a arquitetura medieval. Em 1862, é nomeado professor de história da arte e estética por decreto de reorganização da Escola de Belas Artes de Paris, mas um levante realizado por Ingres e seus alunos o impedem de lecionar. De 1863 a 1872 publica a obra *Entretiens sur l'architecture*, apresentando seus conceitos sobre a racionalidade da construção. Aposenta-se em 1874, durante os trabalhos de restauração da catedral de Lausanne, vindo a falecer, na cidade, cinco anos depois, mesmo ano em que publica a obra *Histoire d'un dessinateur: comment on apprend a dessiner* no qual demonstra seu método de trabalho e os princípios para o estudo da arquitetura em um pequeno romance. Dados biográficos compilados por Hubert Damisch em VIOLLET-LE-DUC, 1978 [1854-1868], p. 31-35.

³¹ PATETTA, 1987, p. 19.

³² Id., p. 16.

³³ “Construire, pour l'architecte, c'est employer les matériaux en raison de leurs qualités et de leur nature propre, avec l'idée préconçue de satisfaire à un besoin par les moies les plus simples et les plus solides; de donner à la chose construite l'apparence de la durée, des proportions convenables soumises à certaines règles imposées par les sens, le raisonnement et l'instinct humains. Les méthodes du constructeur doivent donc

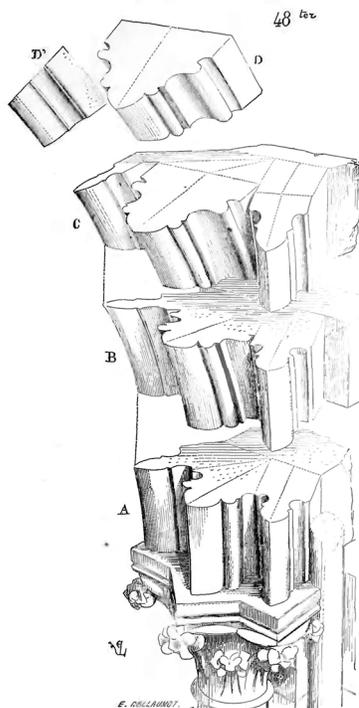


FIGURA 6: Representação de encaixe geométrico de cantaria para construção de um arco gótico. Auguste Étienne Guillaumot. *Figure 48 ter*. *Vocabulo Construção; Abóbada* [Construction; Voûte]. VIOLLET-LE-DUC, 1868. vol. 4, p. 93;

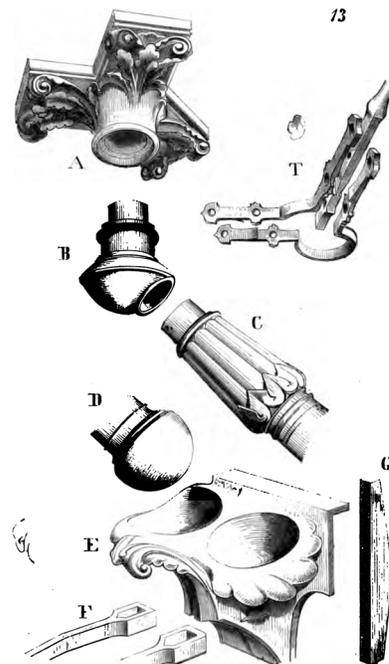


FIGURA 7: Representação de encaixe geométrico de peças metálicas propostas da “sala abobadada” [salle voûtée]. Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. *Figure 13*. *Douzième Entretien*. VIOLLET-LE-DUC, 1872, p. 84.

Nessa visão abrangente do espírito do construtor diante da obra, Viollet-Le-Duc restituiu e afirmou o conceito de *restauração* no âmbito dessas práticas, com plena naturalidade e espírito de época:

A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.³⁴

Assim, com estudo amplo e aficcionado, por meio de desenhos e detalhamentos construtivos de grande acuidade que o permitiu atuar durante o século XIX na França com um vasto conhecimento dos estilos arquitetônicos e das técnicas construtivas – o conhecimento da “regra imposta pelos sentidos, pela razão e instinto” –, Viollet-Le-Duc restaurou inúmeros edifícios, instaurando o que, mais tarde, seria denominado *restauro analógico*.

Para Viollet-Le-Duc, a analogia colocava-se como principal método e princípio do construtor do século XIX, relacionando o estudo realizado à compreensão estrutural e sintética do edifício. Se “o exame do aparelho conduz frequentemente ao reconhecimento da idade da construção”³⁵, uma premissa de estudo arqueológico, caberia ao construtor, em uma segunda

varier en raison de la nature des matériaux, des moyens dont il dispose, des besoins auxquels il doit satisfaire et de la civilisation au milieu de laquelle il naît. VIOLLET-LE-DUC, 1978 [1854-1868], p. 40. Grifos meus.

³⁴ VIOLLET-LE-DUC, 2005, p. 29.

³⁵ “(...) l'examen de l'appareil conduit souvent à reconnaître l'âge d'une construction.” Id., vol. 1, vocábulo “aparelho” [appareil], p. 27 et seq.

fase, empreender a replicação de elementos vistos em sua unidade de estilo histórico. Ao buscar a inteira grandeza formal, de “proporções convenientes”, seria possível restabelecer o monumento, sua “duração” no presente, seus valores. Portanto, um edifício só seria imbuído de historicidade se fosse evidenciada sua plena compleição formal, característica do historicismo, mesmo que se obliterassem os valores documentais da matéria arquitetônica. Destaca Ignasi de Solà-Morales:

(...) a restauração [para Viollet-Le-Duc] supõe um conhecimento dos tipos edificados e do estilo que consente uma operação não com conhecimento puramente histórico, mas estrutural. A unidade de estilo está por cima dos casos particulares e dos edifícios concretos. A possibilidade de ter cientificamente um conhecimento completo de um estilo está na base desta ideia de restauração.³⁶

RESTAURAR É UM CRIME

Das resultantes de diversas obras levadas adiante por Viollet-Le-Duc na França, espalhadas enquanto “modelos de intervenção” por toda Europa, gerou-se grande polêmica. Para o grupo dos conservadores, liderados por Ruskin na Inglaterra, era necessário evitar a todo custo a restauração. *Conservar*, em observação ao “antigo”, adquiriu um modo de prevenir o que se entendia por progresso nessas práticas, de irrestrito avanço em relação aos meios de produção do presente. Enquanto retorno circular ao passado, pretendia evitar o futuro, acalmar sua aceleração sobre os vestígios do passado que vinham sendo paulatinamente destruídos.

Essa preocupação tinha razões em princípios claros sobre o valor dado à produção humana, defendidos por Ruskin. Para ele, era inconcebível a natureza do completamento, da reinserção da ruína no tempo presente, pois a matéria era representante de um **fazer** antigo. O monumento evocava não apenas a lembrança de civilizações, mas a prática cotidiana do passado, que lhe era excepcionalmente superior em relação à do presente. “*Os construtores modernos são capazes de pouco; e nem fazer o pouco eles conseguem*”³⁷. As premissas de Ruskin para com a “verdade” do seu tempo não estavam, portanto, imbuídas de uma necessidade de revelação historicista, mas de contemplação romântica, dependentes de uma conduta moral contínua no presente e respeito ao conhecimento implícito legado pelos antepassados à posteridade (FIGURAS 8 E 9).

³⁶ “(...) Il restauro suppone una conoscenza dei tipi edilizi e dello stile che consenta di operare non con conoscenza puramente storica, ma strutturale. L’unità di stile sta al di sopra dei casi particolari e degli edifici concreti. La possibilità di raggiungere scientificamente la conoscenza completa di uno stile è alla base di quest’idea di restauro.” SOLÀ-MORALES, 2005 [1975], p. 69.

³⁷ Lâmpada do Sacrifício, Aforisma 6: “*Modern builders are capable of little; and don’t even do the little they can.*” RUSKIN, 1989 [1849], p. 21.

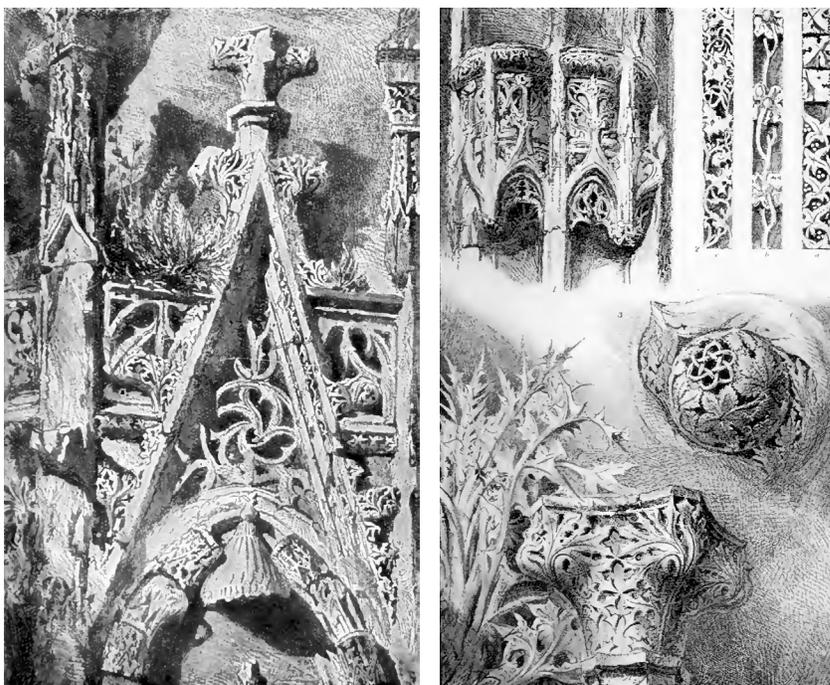


FIGURA 8: Frontão da Catedral de Saint-Lô. John Ruskin. *Parte da Catedral de St. Lô, Normandia*. RUSKIN, 1989 [1849], plate II;

FIGURA 9: Representação de detalhes ornamentais góticos flamejantes do capitel da mesma edificação (abaixo), da Catedral de Rouen (acima) e da Basílica de São Marcos em Veneza (direita). John Ruskin. *Ornamentos de Rouen, St. Lo e Veneza*. Id., plate I.

Com o auxílio destes estudos gráficos, Ruskin admira o trabalho dos construtores medievais, concluindo na “Lâmpada do Sacrifício”: “mas sobre eles, suas vidas e seu trabalho sobre a terra, um prêmio, uma evidência, nos foi deixada nestas saliências cinzas de pedras profundamente lapidadas. Eles levaram para o túmulo seus poderes, suas honras, e seus erros; mas nos deixaram sua adoração.”. Do inglês: “But of them, and their life and their toil upon the earth, one reward, one evidence, is left to us in those gray heaps of deep-wrought Stone. They have taken with them to the grave their powers, their honours, and their errors; but they have left us their adoration”. Id., p. 28.

Nós devemos olhar seriamente a Arquitetura como o elemento central e abonador desta influência de ordem superior da natureza sobre as obras do homem. Podemos viver sem ela, rezar sem ela, mas sem ela não podemos recordar. (...) É bom possuir, não só aquilo que os homens pensaram e sentiram, **mas também aquilo que as suas mãos executaram, que a sua força elaborou**, que os seus olhos contemplaram a cada dia das suas vidas. (...) Se verdadeiramente podemos extrair alguma lição da história do passado, ou algum consolo à ideia de sermos recordados por aqueles que virão, que possa conferir eficácia às nossas ações, ou paciência à nossa tenácia de hoje, há dois deveres em relação à arquitetura do nosso país cuja importância é impossível exagerar: o primeiro consiste em **conferir uma dimensão histórica à arquitetura de hoje**, o segundo, em **conservar aquela que de épocas passadas como a mais preciosa das heranças**.³⁸

Assim, colocando-se contra as práticas primordiais das visões progressistas renovadoras mais radicais que a palavra e as práticas restaurativas contemporâneas suscitavam, Ruskin entendia no antigo a necessidade de **salvar a memória como elemento**

³⁸ RUSKIN, 1996 [1849], p. 8. Grifos meus.

essencial para a existência do homem. Propunha condutas firmes nesse sentido, que ultrapassavam atividades profissionais e caracterizavam todo um estilo de vida e uma particular visão de mundo ligada a arraigados valores morais. Nessa orientação, no âmbito da “verdade” dos objetos, a conservação do tempo natural dos edifícios, em respeitá-los em sua integridade, era permitir a contemplação e o acolhimento de uma antiguidade imprescindível.

Nem o público, nem aqueles a quem é confiado a conservação dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra *restauro*. Ela significa a mais total destruição que um edifício possa sofrer: uma destruição no fim da qual não resta nem ao menos um resto autêntico a ser recolhido, **uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruimos** (...) O princípio vigente hoje (um princípio que estou convencido, pelo menos na França, é sistematicamente colocado em ato pelos construtores, com a finalidade de encontrar trabalho para si (...) consiste primeiro, em negligenciar os edifícios para depois proceder ao seu restauro. Tomai, atentamente cuidado, com os vossos monumentos, e não tereis nenhuma necessidade de restaurá-los.³⁹

UM CRIME NECESSÁRIO

A força da crítica de Ruskin repercutiu com grande impacto no século XIX. Importante ressaltar, contudo, que ele não era arquiteto. Não estava envolvido nas questões particulares da intervenção arquitetônica. Era-lhe um observador e pensador. Nas palavras de Francesco La Regina, “*esquece-se, mais ou menos intencionalmente, que o crítico britânico não era um técnico e as questões do canteiro o interessavam certamente, mas indiretamente e, assim, não pessoalmente*”⁴⁰, e, portanto, muitas posturas revelavam-se extremamente utópicas e com ideias de difícil eficácia prática a longo prazo. No entanto, ao delatar a *restauração* postulada por Viollet-Le-Duc enquanto ato potencialmente danoso ao monumento histórico, Ruskin abriu as portas para o estabelecimento, ao longo do tempo, das discussões sobre a necessidade de *conservação* enquanto **conduta**, tema que será motivo de debates da passagem do XIX até meados do século XX, convergindo de forma definitiva em 1964, na “Carta de Veneza”⁴¹, documento internacional que explicita em seu teor, importantes considerações até hoje válidas para o binômio *conservar-restaurar*.

A **Restauração**, portanto, desde finais do século XIX, tem sido uma ciência essencialmente fenomenológica. Embora compartilhe a mesma palavra, já se tornou distinta do ato *restauração* para incorporar, enquanto *disciplina*, procedimentos que visam a *conservação* dos seus objetos de interesse, os bens culturais. Aponta ainda La Regina:

³⁹ Id., p. 25-27. Grifos meus.

⁴⁰ “*Si dimentica, più o meno intenzionalmente, che il critico britannico non era un tecnico e le questione di cantiere lo riguardavano senz’altro, ma indirettamente e comunque non personalmente*”. LA REGINA, 2005, p. 104.

⁴¹ INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1964].

Na sequência de uma distinção que tende progressivamente a se agravar e a se configurar como oposições inconciliáveis, a aurora do novo século surge para iluminar um panorama rico e ao mesmo tempo confuso de pesquisas culturais e experimentações, que a partir deste momento postula e reclama critérios (conceitual, metodológico, operativo) como problema central do campo disciplinar.⁴²

O contraste contemporâneo entre duas visões tão contraditórias – partindo de uma mesma origem, mas com interpretações ambíguas sobre a noção de progresso – contribuiu para que os preceitos *românticos* e *historicistas* oitocentistas fossem levados a uma intensa crise. *Restaurar* era ação que precisava ser reproposta com base em condições e critérios bem definidos, vinculada à historicidade dos bens do passado que já estavam na égide de um processo próprio de revisão.

O dilema que passou a orientar os desdobramentos da disciplina na virada do século XX relacionou-se à **teoria** de que *restaurar seria cada vez mais uma ação indesejável*. No entanto, entre aqueles envolvidos com a **prática** da preservação dos edifícios ficava cada vez mais patente que *conservar, sem restaurar, seria impossível*. Com nomes como Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, buscou-se ponderar e restabelecer as necessidades e os limites da prática da restauração dos bens culturais, no qual se tendeu à constituição de um campo que passa gradualmente a compreender a *restauração*, enquanto ato por vezes necessário, integrada à **Restauração** enquanto *disciplina de cunho essencialmente conservativo*.

⁴² “Sull’onda di una distinzione che tende progressivamente ad esasperarsi ed a configurarsi come opposizione inconciliabile, l’alba del nuovo secolo surge ad illuminare un panorama ricco e nello stesso tempo confuso di ricerche culturali e sperimentazioni, che a partire da questo momento postula il richiamo all’ordine (concettuale, metodologico, operativo) come problema centrale dell’area disciplinare.” LA REGINA, 2004, p. 96.

1.3

A “GENEROSIDADE DAS ARTES ANCESTRAIS”: RECONHECIMENTO HISTÓRICO, NACIONALIDADE E ENSINO

Se há, portanto, uma dificuldade, é esta: extrair dessa multiplicidade de fisionomias o critério de um tipo.

Camillo Boito⁴³

Se a Restauração nasce, de antemão, com uma dupla interpretação, é pelo refinamento do seu teor que se seguirão os debates entre meados do século XIX e início do XX. Postulada a necessidade de *conservar*, é preciso reestruturar e reverter essas *premissas (conceitos)*, que *equilibrem e constituam um objetivo (metodologia)*, de *alcance possível segundo as técnicas disponíveis (operação)*. Esse ciclo fundamental, que move a disciplina até hoje com contribuições interativas, passou a se desenvolver em conjunto com as modificações históricas vinculadas às práticas artísticas e arquitetônicas, suas formas de percepção, reconhecimento e manifestação. É submetida a essa lógica que esses *loci* disciplinares serão gradualmente desenvolvidos.

As experiências de Camillo Boito⁴⁴ na Itália em meados do século XIX são consideradas por muitos autores como uma das primeiras alternativas às posturas paradigmáticas sobre a Restauração elaboradas por Ruskin e Viollet-Le-Duc, que, ao

⁴³ BOITO, 1908 [1882], p. 164.

⁴⁴ **Camillo Boito** (1836-1914), arquiteto e escritor italiano. Nascido em Roma, ingressa na Academia de Belas Artes de Veneza em 1849. De uma breve carreira inicial ligada ao neoclassicismo, adota as idéias difundidas por Pietro Selvatico sobre o estudo da arquitetura medieval italiana como arte nacional. Em 1858, auxiliado por Selvatico, encarrega-se da restauração da Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano, Veneza, onde busca conciliar dados documentais e levantamentos arquitetônicos para fundamentar as intervenções ainda com base em uma unidade estilística. Esta mesma postura é adotada no restauro de liberação da Porta Ticinese, em Milão, de 1861. Já estabelecido nesta cidade desde 1860, torna-se professor na Academia de Belas Artes de Brera, atuando também a partir de 1865 no Instituto Técnico Superior de Milão até 1909. Nas décadas de 1860 e 1870 realiza vários projetos, entre eles a sede da Hospedaria e do Cemitério de Gallarate em 1869, e do novo Palazzo del Debito em Padova, entre 1872 e 1874. Em ambos os casos, buscou utilizar comparativamente o repertório estilístico radicado no neogótico italiano para elaborar a composição das propostas. Com base nessas experiências, publica *L'Architettura Odierna e L'insegnamento di Essa* em 1860, *Scultura e Pittura d'Oggi* em 1877 e *I Principii del Disegno e Gli Stili dell'Ornamento*, em 1882. Após uma grande polêmica a respeito da restauração que estava sendo empreendida na Basílica de San Marco em Veneza, com discussões ativas de Viollet-Le-Duc e Ruskin (Cf. JOKKILEHTO, 2002, p. 332-335), a década de 1880 marca uma transição nos estudos e no pensamento de Boito, quando publica em 1880 *L'Architettura del Medio Evo in Italia* com o prefácio *Sullo Stile Futuro della Architettura Italiana*, considerado por muitos o texto de maturidade projetual baseados no ambiente crítico em que vivia. Ambos irão fundamentar as posturas restaurativas defendidas a seguir na conferência *I Restauratori*, de 1884, proferida em Turim, e mais tarde no livro *Questione Pratiche di Belle Arti*, de 1893, em que se destaca o capítulo *Restaurare o Conservare*. Dados biográficos disponíveis em KÜHL, 2002, p. 9-28; GIACHERY, 1969.

observá-las em um ambiente de grande difusão dessas ideias, buscou conciliá-las no esboço de uma **metodologia** conservativa dos monumentos.

A GENEROSIDADE DAS ARTES ANCESTRAIS

É preciso apontar que por volta de 1850 a Itália passava por grandes transformações políticas. As tentativas de reunificação de vários reinos dominados pela Igreja e por demais Estados europeus permitiram o processo de reavivamento da arte medieval italiana, tida como elemento dominante de forte reação simbólica nacional. Com base em uma reelaboração política, eram consideráveis as influências dos métodos desenvolvidos por Viollet-Le-Duc, já que a unidade de estilo era também uma forma de manifestar o desejo por uma unidade nacional. Nomes como Alfredo de Andrade em Turim e Alfonso Rubbiani em Bolonha contemplaram o historicismo vivido no período em relação à produção arquitetônica e a redescoberta arqueológica da Idade Média contra o classicismo.

O principal porta-voz desse movimento foi Pietro Selvatico⁴⁵, professor de Boito na Academia de Belas Artes de Veneza, que, “*como seu mentor [Giuseppe] Japelli, queria dismantelar a hegemonia clássica e permitir que a imaginação vagueasse entre a variedade dos estilos históricos*”⁴⁶. Sua demanda, contudo, situava-se além do campo estético: para ele, a difusão do conteúdo simbólico da arte italiana estava também em um lastimável estado, subjugado, o que permitia uma contínua expropriação por estrangeiros. Era preciso não somente “*introduzir o estudo da arte medieval da Itália, vista por ele como expressão autêntica de seu povo*”⁴⁷, mas também promover um programa acadêmico de estudo crítico e valorização monumental e assim evitar a deturpação de um múltiplo fazer artístico nacional contra as constantes ressignificações pelas grandes nações europeias ao longo dos séculos.

⁴⁵ **Pietro Selvatico** (1803-1880), arquiteto, pintor e crítico de arte italiano. Inscreve-se em 1822 na Faculdade de Direito da Universidade de Padova, mas logo a abandona para dedicar-se à pintura com Giovanni De Min e à arquitetura com Giuseppe Japelli. Autor de vários ensaios que em geral associam-se ao estudo do gótico para caracterizar a função da arte como educação pública, torna-se professor de na Academia de Belas Artes de Veneza em 1849, procurando por sua reformulação, sem grande sucesso. Entre as várias obras do final de 1850 destaca-se *Scritti d'Arte*, de 1859, em que contesta o ensino acadêmico. A partir de 1860, dedica-se à propagação de conceitos para a reformulação do ensino de artes em âmbito nacional. Nessa época, empenha-se na identificação, valorização e conservação dos afrescos de Giotto na Capela degli Scrovegni. Embora a aproximação teórica a Viollet-Le-Duc em seus estudos, percebe os perigos da indústria e a crise das artes menores difundida por Ruskin, que conheceu em Veneza em 1850. Buscando valorizar o ensino da artesanaria tradicional frente à indústria, consegue fundar em 1867, *L'Istituto d'Arte di Padova* (mantenedor do ainda hoje aberto *Liceo Artistico Pietro Selvatico*), uma escola para formação de mestres artesãos, morrendo na mesma cidade em 1880. Dados biográficos em BERNABEI, 1977, p. 13-15. Para um índice bibliográfico de suas obras, ver Id. p. 147-149.

⁴⁶ “*like his mentor Japelli, wanted to dismantle the classical hegemony and allow imaginations to roam among the variety of historical styles.*” KIRK, 2005, p. 178.

⁴⁷ KÜHL, 2002, p. 10.

Em um estudo de 1836 sobre a Cappella degli Scrovegni, em Padova, que considerava “a aurora das artes italianas”⁴⁸ (FIGURAS 10 E 11), Selvatico já demonstrara essa preocupação:



FIGURA 10: *Cappella degli Scrovegni*. Foto do autor, 2012.



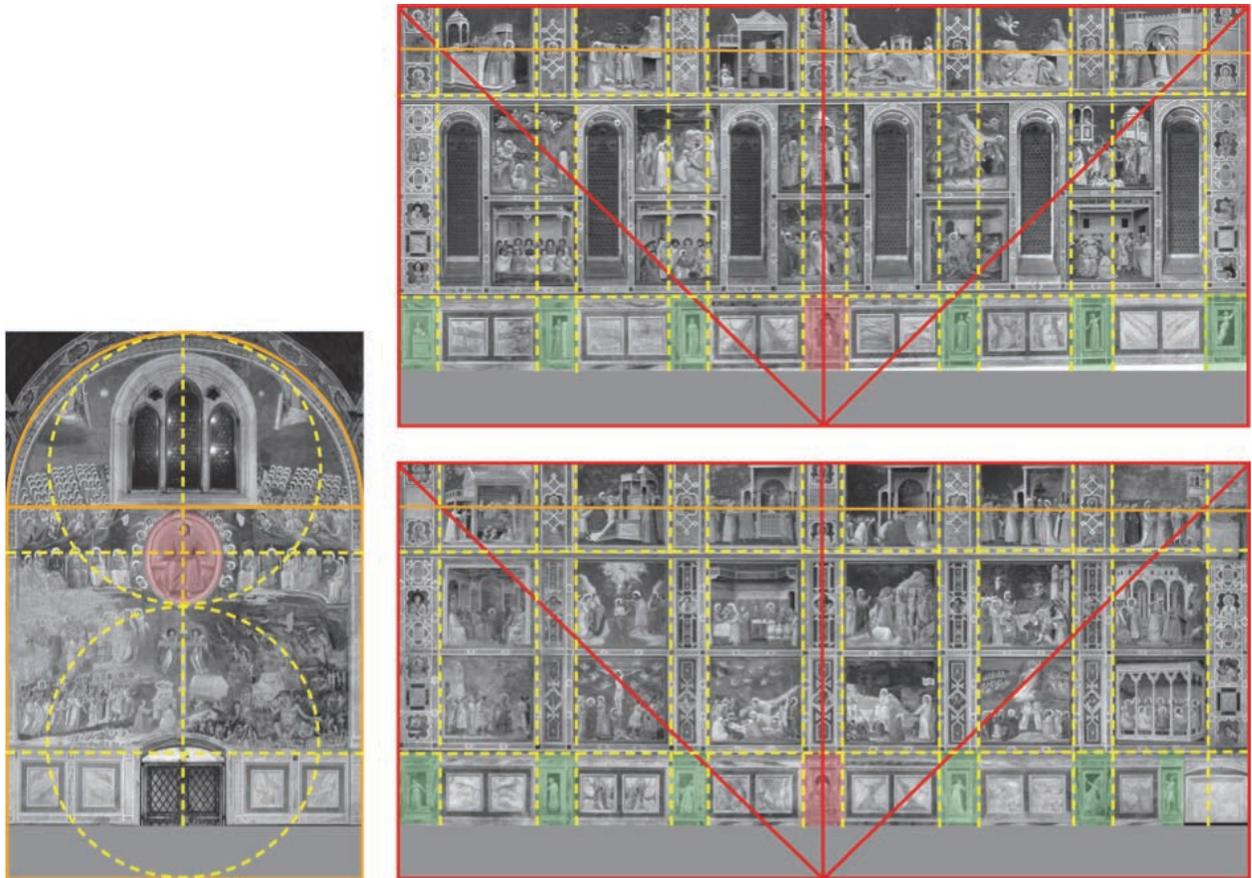
FIGURA 11: Fotografia do interior da Cappella degli Scrovegni. *La cappella degli Scrovegni vista dall'ingresso*, s.d. BERTELLI et. al., v. 2, p. 78. A foto é anterior às intervenções do Istituto Centrale del Restauro (ICR) finalizadas em 2002. Ver Giotto agli Scrovegni. Ver: <[http:// www.giottoagli.scrovegni.it](http://www.giottoagli.scrovegni.it)>. Acesso em 18 ago. 2012.

Nós Italianos, como um desprovido colono que nos anos abundantes de cada produto não cuida da colheita do campo e a abandona aos animais, esquecemos a **generosidade das artes ancestrais**, que toda vez aqui surgem quase em crítica a um século exausto, testemunho de um prestígio perdido; estas, se decorassem as ricas metrópoles do estrangeiro, **seriam rapidamente ilustradas, exaltadas, e com toda a pompa elogiosa feita de modo célebre, que deixariam suficientemente mais admirados aqueles observadores avessos a medir o mérito das obras pela fama que a circunda.**

Toda nossa negligência não vem somente a prejudicar o nome italiano, mas causar ainda um gravíssimo dano à história da arte, a qual ignora o número e o valor de muitas obras-primas que por todo o lado embelezam esta terra de honráveis lembranças e vaga incerta em seu caminho, **sem poder mostrar todo o variado e sucessivo progresso das mentes italianas nas disciplinas tencionadas a produzir o belo visível**; nem pode trazer da

⁴⁸ “*Aurora delle arti italiane*”. SELVATICO, 1836, p. 9.

obscuridade nomes e obras de inteligência, para nós, **com tantos artífices, chamados menores, mas que se tornaram o principal orgulho das nações ultramontanas.**⁴⁹



Os estudos de composição dos murais de Giotto no interior da capela demonstram sua compreensão espacial. Note as linhas estruturais das molduras dos afrescos que reafirmam geometricamente a estrutura arquitetônica. Destacadas em verde, nas bases, as 7 virtudes (fig. 13) e os 7 vícios (fig. 14), valorizados por Selvatico enquanto meios de composição simbólica do ambiente da capela (SELVATICO, 1836, p. 28). Destacadas em laranja, os nichos que dispõem esta estrutura de significância no meio da nave e no centro da fachada posterior: Jesus e as alegorias da Justiça e da Injustiça (ver figuras 15 e 16). Mosaicos ortofotográficos (Controfacciata (figura 12); Parete destra (fig. 13); Parete sinistra (fig. 14): Maurizio Forte e Bartolomeo Tabazzi, CNR-ITABC, 2002. Disponível em: <http://www.vhlab.itabc.cnr.it/~giotto/Modello_cappella.htm>. Acesso em: 18 ago. 2012. Original a cores. Análise do autor.

FIGURAS 12, 13 E 14: Estudos de composição mural na Cappella degli Scrovegni: contrafachada (à esquerda), parede direita (ao alto), parede esquerda (abaixo).

⁴⁹ “Noi Italiani, a guisa del male provido colono che nelle annate abbondevoli d’ogni prodotto non cura le messi del campo, e le abbandona quasi a pasto degli animali, dimentichiamo i prodigi dell’arti avite, che ad ogni passo qui sorgono, quasi a rimprovero del fiacco secolo, ed a testimonio delle perdute rappresentanze; i quali se decorassero le ricche metropoli dello straniero, sarebbero stati a minuto illustrati, esaltati, e con ogni pompa di lodi fatti per modo famosi, che lascerebbero d’assai più ammirati quegli osservatori avvezzi a misurare il merito delle opere dalla fama che le circonda. Da tanta nostra negligenza non ne viene soltanto scapito al nome italiano, ma ben anche gravissimo danno alla storia delle arti, la quale ignara del numero e del pregio di molti capolavori che per tutto rabbeliscono questa terra di onorate ricordanze, erra incerta nel suo cammino, nè può mostrare tutto il vario e successivo progredimento delle menti italiane nelle discipline intese a produrre il bello

Em alinhamento notável à compreensão da capela como monumento histórico italiano, cuja interação entre morfologia arquitetônica e pictórica de Giotto à representação da Divina Comédia de Dante são entendidas a partir da percepção de uma rara combinação geométrica entre ornamento e arquitetura (FIGURAS 12, 13 E 14), Selvatico revela o entendimento ambíguo de um caráter *nacional-racional* do monumento combinado a outro, *memorial-afetivo*. Tais princípios anteciparam, mesmo ainda de forma difusa, pensamentos que serão formalizados na França e na Inglaterra em meados do século XIX para propiciar sua recepção no ambiente estético italiano mais tarde⁵⁰.

Clamando e demonstrando o reconhecimento do valor da arte nacional, Selvatico também a tornou essencialmente **local**, de modo a estimular seu estudo *por italianos* e, em sua atribuição *como professor*, para constituir uma coerente historiografia. Em outras palavras, enquanto o método analógico de Viollet-Le-Duc colocou-se como princípio operativo para o estudo da arquitetura, colocando *a posteriori* formas de restaurar algumas obras e propor completamentos⁵¹, a lógica ponderada pelo valor memorial proclamado por Ruskin sugeriu atenção, cuidado, reverência, valorizando o fazer “menor” das regiões italianas, em suas especificidades, também como meio de **união política e instrumento de ensino**.

Como demonstra Franco Bernabei,

o seu esforço [de Selvatico] consiste (...) em harmonizar as duas instâncias, reservando à indústria a estrutura e ao artesanato o revestimento, geralmente teorizando sobre estas estratificações sociais, de funções imutáveis, toda a sua **didática**. (...) Por outro lado, longe ainda do racionalismo que afirmará a equivalência entre forma e função, sente a necessidade de conferir à atividade secundária ou ornamental uma viva relevância significativa, já que esta última torna-se a verdadeira e própria mensagem do edifício.⁵² (FIGURAS 15 E 16)

Portanto, reconhecer a arte medieval era *valorizar o peculiar trabalho de um artesão anônimo sobre uma estrutura arquitetônica de uma lógica racional precisa*. Tal concepção possibilitou o fundamento de uma revisão crítica do **percurso acadêmico** e do

visibile; nè vale a trarre dalla oscurità nomi e lavori d'ingegni da noi, in tanta dovizia di artefici, chiamati minori, ma che tornerebero a vanto principale delle nazione oltramontane.” Id. p. 7. Grifos meus.

⁵⁰ É notório o contato de Selvatico com Ruskin em meados de 1850, momento em que visita Veneza e publica *The Stones of Venice*. Cf. KÜHL, 2002, p. 11.

⁵¹ Destaque deve ser dado à participação de Selvatico, na década de 1860, em diversos concursos e/ou obras para o completamento de catedrais e igrejas italianas, entre elas, atuando decisivamente, a Santa Maria del Fiore em Florença, vencido por Emilio De Fabris. Para detalhes sobre este concurso, o terceiro desde 1822, destacam-se os trabalhos de GURRIERI, 1971 e CRESTI, 1987.

⁵² “*il suo sforzo consiste (...) nell'armonizzare le due istanze, riservando all'industria la struttura ed all'artigianato il rivestimento, e più in generale teorizzando su queste stratificazioni sociali, di funzioni immobili, tutta la sua didattica ed i suoi programmi scolastici. D'altra parte, lungi ancora dal razionalismo che affermerà l'equivalenza di forma e funzione, sente la necessità di conferire all'attività seconda od ornamentale una viva rilevanza significativa, sicché quest'ultima diventa il vero e proprio messaggio dell'edificio.*” BERNABEI, 1977, p. 134. Grifo meu.



FIGURA 15: Alegoria da Justiça. Pietro Selvatico. *Iustitia*. SELVATICO, 1836, Tav. 7.



FIGURA 16: Alegoria da Injustiça. Pietro Selvatico. *Iniustitia*. SELVATICO, 1836, Tav. 14.

Pranchas de descrição exata da composição de Giotto na Cappella degli Scrovegni, Padova, elaborados por Pietro Selvatico na obra *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell’Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti: osservazioni*, de 1836. O arquiteto salienta a maestria na composição específica dessas lâminas, integradas a um grupo que envolve a base estrutural da capela (ver prancha anterior), representantes dos 7 vícios e das 7 virtudes. Ao exaltar o valor monumental do conjunto religioso dessa antinomia como “*um meio vigoroso de falar uma urgente palavra às massas*”, denota uma sutil metonímia, que busca em Dante e em Giotto um instrumento simbólico de valorização, difusão e preservação do patrimônio nacional. Do italiano: “*un mezzo vigoroso per parlare una prepotente parola alle moltitudini*”. SELVATICO, 1836, p. 28.

programa artístico italianos. Nesse momento, perpassava a necessidade do desenvolvimento de instrumentos para reconhecer e fixar esses valores revestidos de nacionalidade – e, sobretudo, a valorização contínua desses bens para a educação popular.

RECONHECER PARA ENSINAR O “ESTILO LOMBARDO”

Boito, discípulo de Selvatico mas a partir de 1865 também professor no recém-criado Régio Instituto Técnico Superior de Milão (a atual Politécnica⁵³), imbuíu-se desse

⁵³ É preciso lembrar que a difusão de um novo método didático de ensino em engenharia e arquitetura deu-se com a criação da Escola de Aplicação para Engenheiros de Turim (1860) – de caráter científico de linha francesa – e do Régio Instituto Técnico Superior de Milão – de ensino técnico ligado à exigências industriais e produtivas de linha alemã. De acordo com Andrea Silvestri, no auge do processo de unificação do país, essas escolas constituíram-se em modelos a serem adotados a várias outras regiões da Itália. Especialmente no norte, foram escolas que representaram uma demanda combinada entre industriais e o Estado, interessados em promover a formação e capacitação de engenheiros para a produção industrial em crescimento (SILVESTRI, 2006, p. 223). O curso de arquitetura criado nestas escolas buscou uma nova via em relação ao ensino acadêmico da Belas Artes e alinhou-se a estes princípios. Com sua criação efetiva em

raciocínio- base, entendendo como natural a atividade de pesquisa **arqueológica**, por ela possibilitar o desenvolvimento de dois campos de trabalho acadêmico: o da *história da arquitetura*, voltada à pesquisa do desenho, da arquitetura e dos ornamentos e suas condicionantes culturais e sociais, mas, sobretudo, o da *linguagem projetual*, voltada à afirmação de uma renovada síntese estilística até então não conseguida pelo século XIX e que permitisse a desejada união política. Nas palavras de Boito,

Ensinar a arte arquitetônica não se dá de outro modo, segundo entendo, que mostrar como os diferentes povos antigos e modernos arquitetaram, e porque arquitetaram por seu intento, pesquisando a vida da presente sociedade e indicando as vontades, os desejos, as inclinações, tudo aquilo somado que pode direta ou indiretamente influir hoje sobre a distribuição, sobre a decoração, sobre o caráter dos edifícios. Feito isto, o mestre não pode dizer ao aluno: eis o estilo do século décimo nono; mas deve, com sincera modéstia, confessar que este século não encontrou, e nomeadamente nas artes e nas letras, o seu caminho seguro.⁵⁴

Do ponto de vista teórico e em acordo com as premissas de Selvatico, para Boito o reconhecimento histórico-estilístico do edifício estava condicionado a duas instâncias que lhe eram inerentes: o **organismo** (racional) – “*estrutura que decorre da distribuição interna do edifício, da qualidade dos materiais empregados na construção, o ordenamento estático da matéria, de certos princípios da ciência e da atividade arquitetônica*”⁵⁵ – e seu **simbolismo** (ideal) – “*trabalho mais livre que aquele de seguir, servir ou revelar a distribuição e a construção: tenciona nomeadamente à beleza, expressando o uso do edifício, a índole da civilização, às vezes certas ideias especiais, certos pensamentos individuais, certas inclinações poéticas ou prosaicas dos povos*”⁵⁶ – de identificação resultante do estudo “orgânico” combinado a outras informações disponíveis, especialmente documentais. Boito compreendia que **a beleza de um estilo manifestava-se no equilíbrio resultante dessas instâncias**.

Assim, do ponto de vista prático, da predominância do “organismo”, os primeiros trabalhos por volta do início da década de 1860 compreenderam resultantes que contemplassem a busca pelo **estilo lombardo**, cuja síntese atuaria na composição de novos edifícios ou no restauro a ser empreendido nos edifícios antigos, com vistas, sempre, à nacionalidade.

1865, Boito lecionou até 1867 nas cadeiras “História da Arquitetura” [*Storia dell’Architettura*] e “Levantamento e restauro de edifícios” [*Rilievi e restauri di edifici*]; de 1867 a 1877, “Estilos clássicos e da Idade Média” [*Stili classici e del medioevo*] e, de 1877 a 1908, “Arquitetura” [*Architettura*]. Cf. GIACHERY, 1969.

⁵⁴ “*A insegnare l’arte architettonica non v’è altro modo, secondo l’avviso mio, che il mostrare come i differenti popoli antichi e moderni architettarono, e perchè architettarono alla lor guisa, poi ricercando la vita della presente società civile, coll’indicarne i bisogni, i desiderii, le inclinazioni, tutto ciò insomma che può direttamente o indirettamente influire oggidì sulla distribuzione, sulla decorazione, sul carattere degli edifici. Fatto ciò, il maestro non può dire all’allievo: eccovi ora lo stile del secolo decimonono; mas deve, con sincera modéstia, confessare che questo secolo non ha peranco, e segnatamente nelle arti e nelle lettere, trovato il suo cammino sicuro.*” BOITO, 1861b, p. 725.

⁵⁵ “*ossatura che viene dalla distribuzione interna dell’edificio, dalla qualità dei materiali impiegati nella costruzione, dall’ordinamento statico della fabbrica, da certi principii della scienza e della professione architettonica*” BOITO, 1866, p. 104.

⁵⁶ “*ufficio più libero che non quello di seguire, di servire o rivelar la distribuzione e la costruzione: intende cioè alla bellezza, esprimendo l’uso dell’edificio, l’indole della civiltà, talvolta certe idee speciali, certi pensieri individuali, certe poetiche o prosaiche inclinazioni de’ popoli*” *Ibid.*

AS REVELAÇÕES DA ARQUEOLOGIA DO EDIFÍCIO

Exemplos de projetos boitianos com plena utilização deste repertório foram poucos ou limitados a estudos acadêmicos. Das restaurações executadas nessa primeira fase podem ser citados os restauros da Porta Ticinese, em Milão e da Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano⁵⁷, tidos, com alguma variação na resultante analógica, como intervenções boitianas que propunham liberações de acréscimos ou intervenções consolidadas pelo uso visando sua posterior restituição estilística.

Na Porta Ticinese é clara essa intenção – visível na demolição dos volumes adossados e posterior recomposição das torres do conjunto. O projeto integrava-se ao saneamento do canal navegável⁵⁸ à sua margem na cidade de Milão e constituía uma importante renovação urbana de conexão ambiental dos edifícios vizinhos⁵⁹ (FIGURAS 17 A 20). Em síntese, o papel da analogia na intervenção tinha o princípio de garantir a continuidade histórica (simbólica) dos edifícios, para possibilitar o crescimento (orgânico) da cidade (FIGURA 21).



FIGURA 17: Lattanzio Querena. *Porta Ticinese*, 1851. Pintura retratando a Porta Ticinese, Milão, em 1851, antes do restauro de Camillo Boito. MARCONI, 2003, p. 130.

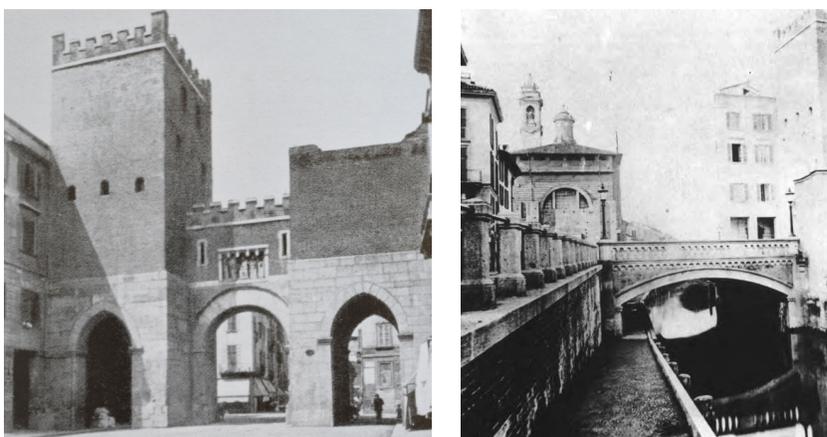


FIGURA 18: Fotografia da Porta Ticinese, Milão, após o restauro de Camillo Boito, c. 1860. Anônimo. *Porta Ticinese*. DI BIASE, 2009 [1996].

FIGURA 19: Fotografia da ponte de acesso à Porta Ticinese após o restauro de Camillo Boito, 1866. Notar a torre já renovada à direita. Anônimo. *Via Molino delle Armi*. BOITO, 2009 [1893], p. 81.

⁵⁷ Cf. DI BIASE, 2009 [1996], p. 173; CALEBICH, 1999, p. 229-250.

⁵⁸ Um dos “navigli” da cidade do período medieval.

⁵⁹ MARCONI, 2003, p. 130.



FIGURA 20: Corso di Porta Ticinese, Milão. Foto do autor, 2012. Vista posterior atual: notar a torre ao fundo e, em primeiro plano o nártex preservado da Basílica de San Lorenzo, cuja cúpula é visível na figura 16 (na praça à esquerda).

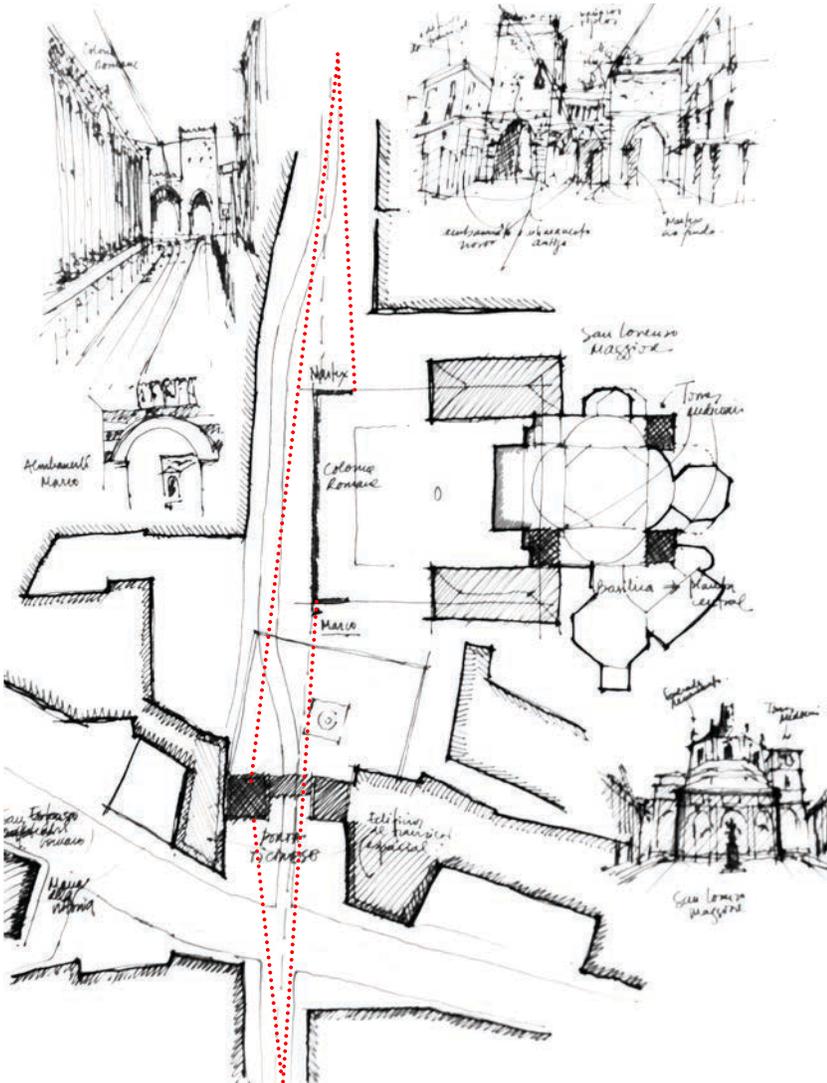
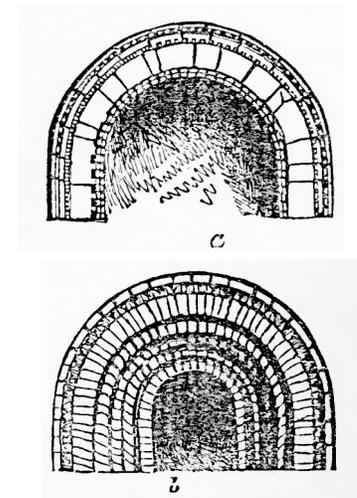


FIGURA 21: Estudos sobre a Porta Ticinese, Milão. Desenhos do autor, 2012. O espaço do conjunto é hoje altamente estratificado, podendo ser reconhecida a decisão pela manutenção simbólica da Porta enquanto marco visual entre os principais enfiamentos urbanos e e a Basílica de San Lorenzo Maggiore. Este último é ainda edifício claramente transformado em uma igreja de planta central no Renascimento mas que ainda preserva uma relação ambiental com as chamadas “colunas romanas”, conjunto edificado na possivelmente constituintes de um antigo nártex medieval liberado no século XX.

Estudos relativos à Porta Ticinese frequentemente detêm-se no aspecto analógico da transformação do edifício mas tendem a ignorar a importância urbana da empreitada. Nas fotos e pintura da página anterior, embora sejam evidentes as liberações e o método utilizado para a seleção histórica do conjunto, é preciso lembrar que Boito está em processo de formação de princípios conceituais que, neste caso, justificam-se pela sua leitura “orgânico-simbólica” dos edifícios cujo reconhecimento ambiental postula as intervenções necessárias em conjunto com as solicitadas melhorias.

Já na Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano, a valorização e análise realizada alguns anos antes por Ruskin em relação às inscrições características na ábside (FIGURAS 22 E 23), aplicação dos ornamentos e diferenciações proporcionais e materiais do



Ruskin escreve, buscando datar e atribuir valor a esta Basílica por meio da presença destas archivolts exemplares em relação às demais no continente: “Todas as archivolts do século XII em Veneza, sem exceção, são do modelo de a, diferenciando-se somente em suas decorações e escultura. Não há nenhuma que se pareça com essa de Murano. Mas as profundas molduras são quase similares àquelas de San Michele de Pavia, e outras igrejas Lombardas construídas, algumas tão anteriormente como no sétimo, outras no oitavo, nono ou décimo séculos. Sob esta evidência, parece-me provável que a ábside existente de Murano é parte uma igreja original mais antiga, e estes inscritos fragmentos nela usados foram trazidos do continente”. Do inglês: “All the twelfth century archivolts in Venice, without exception, are on the model of a, differing only in their decorations and sculpture. There is not one which resembles that of Murano. But the deep mouldings of Murano are almost exactly similar to those of St. Michele of Pavia, and other Lombard churches built, some as early as the seventh, others in the eighth, ninth, and tenth centuries. On this ground it seems to me probable that the existing apse of Murano is part of the original earliest church, and that the inscribed fragments used in it have been brought from the mainland.” RUSKIN, 1911 [1851], p. 54.

FIGURA 22: Archivolts da Basílica dos Santos Maria e Donato. John Ruskin. Archivolt in the Duomo of Murano. RUSKIN, 1911 [1852], plate 5.

FIGURA 23: Archivolts da Basílica de São Marcos (a) e da Basílica dos Santos Maria e Donato (b). John Ruskin. Fig. III. RUSKIN, 1911 [1851], p. 54.

piso semelhantes à Basílica de São Marcos⁶⁰, estas últimas confirmadas entre outros elementos por Boito em suas próprias análises e levantamentos⁶¹, permitiu-o compreender como “a arqueologia do edifício revela o quanto do antigo permanece”⁶²; no entanto, a reversão destes estudos em princípios conservacionistas era ainda pouco evidente, de força conceitual insuficiente, já que, “no projeto, as formas restituídas ao monumento vinculam inseparavelmente a obra de restauro de um estilo primitivo à pesquisa de um estilo futuro da arquitetura”⁶³ (FIGURAS 24 A 28). Na nave da

⁶⁰ Cf. o capítulo Murano em RUSKIN, 1911 [1852], p. 27-56.

⁶¹ Sobre o piso, afirma: “A grandissima semelhança que existe tanto nos materiais e na execução como nas formas geométricas do desenho, entre o mosaico de Murano e aquele da igreja de S. Marco em Veneza, mostra claramente que estas duas obras são contemporâneas.” Do italiano: “La grandissima rassomiglianza che esiste si nei materiali e nell'esecuzione, come nelle forme geometriche del disegno, tra il lastrico di Murano e quello della chiesa di S. Marco in Venezia, mostra chiaramente che queste due opere tessulari sono contemporanee.” BOITO, 1861a, p. 82.

⁶² “L'archeologia dell'edificio rivela quanto di antico permane”. DI BIASE, 2009 [1996], p. 174.

⁶³ “nel progetto, le forme restituite al monumento legano inscindibilmente l'opera di restauro dello stile primitivo alla ricerca dello stile futuro dell'architettura”. Id., p. 175. Boito irá lamentar, mais tarde, estas ações. Cf. BOITO, 1893, p. 19.

basílica estes conceitos são visíveis, na medida em que a comparação dos interiores projetados, com sua atual condição espacial totalmente renovada, busca “preparar” a arquitetura para receber a carga simbólica do ornamento – não executado (FIGURAS 29 E 30).



FIGURA 24: Fotografia da Basílica dos Santos Maria e Donato durante o restauro de Camillo Boito, c. 1860. DI BIASE, 2009 [1996], fig. 6. Notar a ausência de alguns volumes, de marcas ainda visíveis na estrutura. Análise do autor.

FIGURA 25: Basílica dos Santos Maria Donato, Murano: ábside. Foto do autor, 2012. Notar a uniformização das aberturas em torno das arquivoltas valorizadas por Ruskin (amarelo claro) em substituição às grandes aberturas (azul claro);

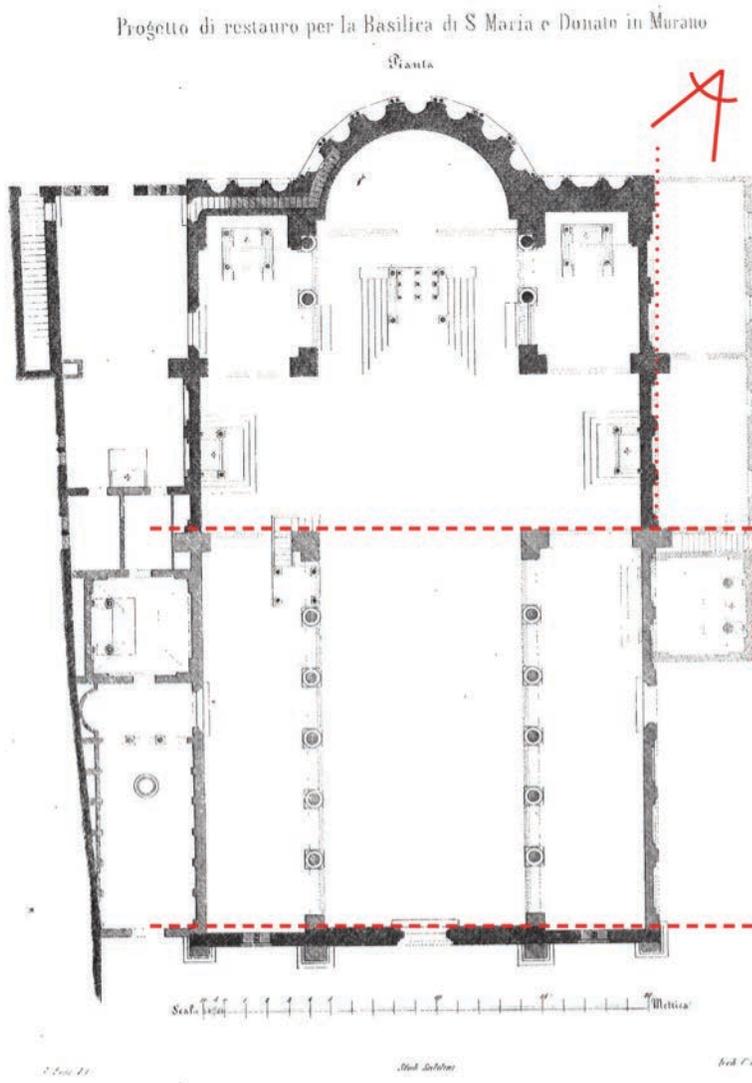


FIGURA 26: Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: planta, 1858. Camillo Boito, 1858. BOITO, 1861a, tav. 5. Note as diferenças de tons de cinza (demarcado com o tracejado), resultado das análises empreendidas por Boito, relativas à suposição cronológica do edifício entre a nave e a ábside, a fachada principal (de tijolos atualmente com visíveis diferenças de coloração [cf. fig. 28]) além, claro, dos anexos laterais. Notar ainda, em pontilhado, a linha de fachada e o ângulo de tomada da fig. 24. Análise do autor.

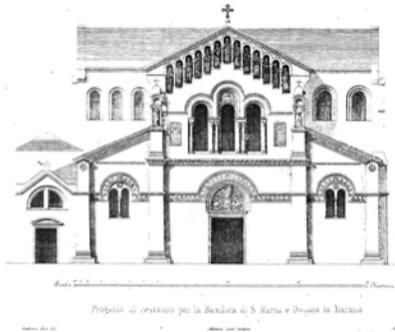


FIGURA 27: Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: planta, 1858. Camillo Boito, 1858. BOITO, 1861a, tav. 6.

FIGURA 28: Basílica dos Santos Maria e Donato, Murano: fachada. Foto do autor, 2012.

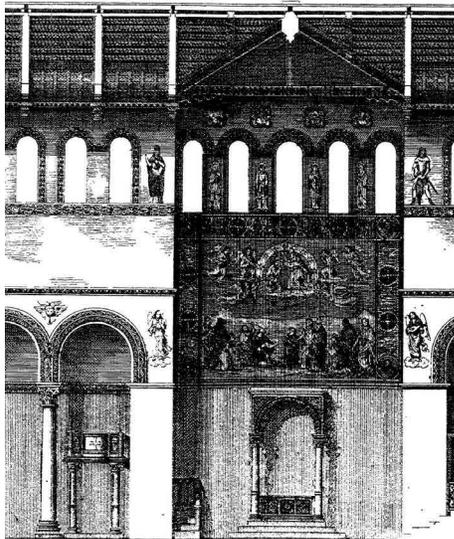


FIGURA 29: Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: corte (detalhe), 1858. Camillo Boito, 1858. BOITO, 1861a, tav. 6. O desenho apresenta sugestão de ornamentação interior, não executada. Camillo Boito, 1858. BOITO, 1861a, tav. 7.

FIGURA 30: Basílica dos Santos Maria e Donato, Murano: nave. Foto do autor, 2012. Notar a ausência das ornamentações ou novas aberturas projetadas (a exceção das do alto, à esquerda, que foram reconstruídas a partir da uniformização tipológica dos vãos do conjunto [cf. fig. 24]).

Sobre as formas “orgânicas”, Boito assinala: “todas as formas orgânicas, as colunas, os arcos, as janelas, os tetos foram reproduzidos a partir de restos e indícios antigos”. Às “simbólicas”, ressalta: “no projeto, contentei-me de indicar só algumas figuras, não procurando reestabelecer os vastos muros com histórias coloridas; e o fiz para manter mais precisa a linha arquitetônica, e deixar plena a liberdade de composição aos pintores: liberdade que deverá, no entanto, docilmente servir à unidade da obra, ao caráter do estilo, às formas orgânicas do edifício”. Do italiano: “tutte le forme organiche, le colonne, gli archi, le finestre, i tetti sono riprodotti sui resti e sugli indizj antichi” (BOITO, 1861a, p. 82); “nel progetto mi accontentai di indicare solo qualche figura, non curandomi di riempire i vasti campi con le istorie colorate; e il feci per serbare più netta la linea architettonica, e lasciare piena libertà nelle composizioni a' pittori: libertà che dovrà peraltro docilmente servire all'unità dell'opera, al carattere dello stile, alle forme organiche dell'edifício.” (Ibid.).

O ponto de inflexão de Boito em direção à conceituação de premissas conservativas foi resultante de um gradual confronto entre esta “estrutura de reconhecimento orgânico-simbólica” à posterior postulação projetual. Problema implícito nessas experiências iniciais, tornava-se cada vez mais evidente a incompatibilidade de vincular a variedade dos “achados” às especulações à Viollet-Le-Duc: o constante contato com os edifícios da Lombardia deixava clara a *inexatidão documental da arquitetura estudada* e fragilizava, por sua matriz acadêmica, o *juízo histórico-analógico a ser operado nos edifícios*.

Num trabalho monográfico provocado pela publicação de um conjunto de desenhos do engenheiro-arquiteto francês Fernand de Darstein sobre a Basílica de Santo



FIGURA 31: Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: elevação. Camillo Boito. Tav. 18. BOITO, 1868a, v. XVI, tav. 18;

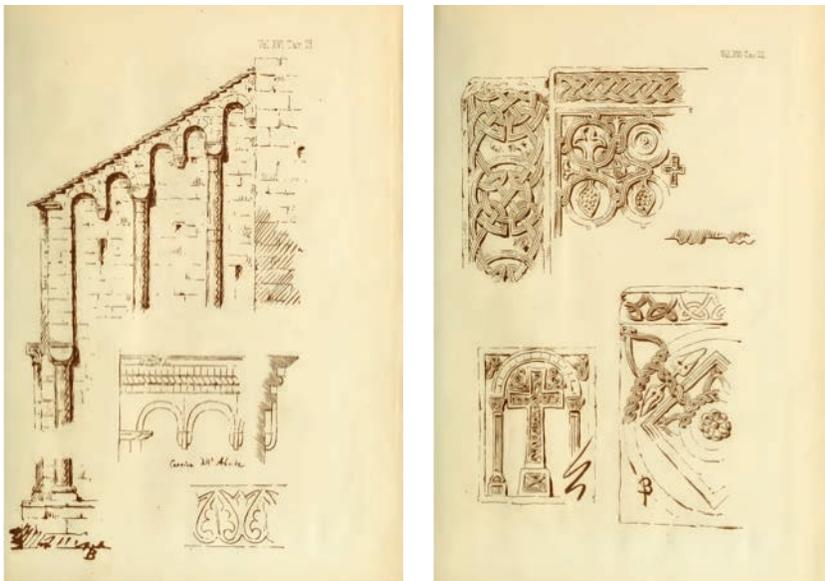


FIGURA 32: Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: cimalkas da ábside. Camillo Boito. Tav. 19. BOITO, 1868a, v. XVI, tav. 19.

FIGURA 33: Desenhos de reconhecimento da Basílica de Santo Abondio: ornamentos gerais. Camillo Boito. Tav. 20. BOITO, 1868a, v. XVI, tav. 20. Por meio destes desenhos, Boito analisa a relação entre as fachadas, suas aberturas e acabamentos que divergem em altura à esquerda e à direita do campanário (Id., p. 311 et seq.);

Abondio, em Como⁶⁴, Boito escreve e também desenha (FIGURAS 31 A 33):

Verdade é que para estudar a arquitetura de Como nos faltam os meios. Livros, que recolham os desenhos de todos os principais edifícios da Lombardia, do Piemonte, do Vêneto não temos ainda; temos estudos incompletos sobre esta, sobre aquela província, estudos não menos privados de erros, e acompanhados sempre de desenhos que, visando o

⁶⁴ Trabalho publicado em cinco “cartas” nos números [ano] XVI (1868) do *Giornale dell’ingegnere-architetto civile e meccanico* e XVII (1869) do *Giornale dell’ingegnere-architetto civile ed industriale* (edição renomeada e combinada à Revista *Il Politecnico*). Cartas I e II: ano XVI, p. 309-321; Carta III: ano XVI, p. 630-637; Cartas IV e V: ano XVII, p. 37-50. Cf. BOITO, 1868a; BOITO, 1868b; BOITO, 1869.

caráter do estilo, impedem o leitor de ajuizar sobre o mesmo. (...) **Mas os desenhos não bastam: desejava-se que fossem acompanhados de ilustrações arqueológicas**, pela qual fosse dado estabelecer, se não exatissimamente, ao menos, aproximadamente, a idade dos edifícios. Nem estas ilustrações podem ser feitas por um mesmo homem; já que solicitam muita paciência e pesquisa sobre os monumentos em poeirentos arquivos, solicitam muito tempo e grande continuidade de propósitos. **Ora, como deseja indicar o temperamento especial, as características distintivas do estilo, se não se sabe com segurança a quais épocas artísticas pertenciam os monumentos de que raciocina e das quais precisa elaborar uma síntese histórica?**⁶⁵

Após uma análise própria, que caracteriza aspectos espaciais, construtivos e ornamentais singulares da Basílica, sempre as colocando em confronto, parte deles sob a forma de um curioso diálogo entre “fulanos e beltranos” para demonstrar *“de quantas minúcias e quantas contradições é feita esta arqueologia lombarda, na qual se misturam tantos e tão diferentes elementos”*⁶⁶, conclui:

Assim trabalha a arqueologia prudente ou, para dizê-lo como Fulano [Tizio], experimental. Caminha com pés no chão; é incrédula aos pares de San Tommaso; faz falar o monumento, as ruínas, as pedras, a argamassa, os pregos, cada coisa. Aprecia a ciência histórica, mas dela não se beneficia com grande suspeição; **põe à revelia tradições e lendas, também crônicas e textos; não confia demais na analogia nem no estilo, nem em conceitos, nem na construção**; não tem a mania de envelhecer os monumentos que estuda; não confunde um Templo de Mercúrio com uma igreja certamente beneditina, sabendo que um segundo edifício pode ter sido construído sobre a área do primeiro, e um terceiro sobre a área do segundo, e assim por diante, talvez mesmo sem mudar de nome; não certifica em saber, duvida-se; não voa, caminha; não prediz, raciocina; busca a verdade com meios os mais seguros; faz a prova e a contraprova; não tem a audácia de saber muito, mas a consciência de saber bem; se erra, revisa-se, confessando abertamente o erro e estendendo a mão ao corretor; **odeia as curvas da estrada da retórica, e ama o atalho da simplicidade.**⁶⁷

⁶⁵ “Vero è che per istudiare l'architettura comacina ci mancano i mezzzi. Libri, che raccolgano insieme i disegni di tutti i principali edifici di Lombardia, del Piemonte, del Veneto non abbiamo sinora; abbiamo studii incompiuti su questa, su quella provincia, studii non privi mai di errori, e accompagnati sempre da disegni che, svisando l'indole dello stile, impediscono al lettore di giudicar da se stesso. (...) ma i disegni non bastano: bisogna che vadano accompagnati da illustrazioni archeologiche, per le quali sia dato stabilire, se non esatissimamente, almeno approssimativamente, l'età degli edifici. Né queste illustrazioni possono essere stese da un sol uomo; giacché richiedono troppa pazienza di ricerche intorno ai monumenti e ne' polverosi archivi, richiedono troppo tempo e troppa costanza di propositi. Or come volete indicare l'indole speciale, i caratteri distintivi dello stile, se non sapete con sicurezza a quali epoche artistiche appartengono i monumenti di cui ragionate e dai quali dovette cavare una sintesi storica?” BOITO, 1868a, p. 310. Grifos meus.

⁶⁶ “di quante minuzie e di quante contraddizioni è fatta quest'archeologia lombarda, nella quale si mischiano tanti e tanto diversi elementi” BOITO, 1869, p. 46.

⁶⁷ “Così procede l'archeologia circospetta o, per dirlo con Tizio, sperimentale. Va coi piedi di piombo; è incredula al pari di San Tommaso; fa parlare il monumento, i ruderi, le pietre, l'intonaco, i chiodi, ogni cosa. Apprezza la scienza storica, ma se ne giova con grande sospetto; mette in contumacia tradizioni e leggende, persino cronache e documenti; non si fida troppo delle analogie né nello stile, né dei concetti, né nella

Assim, não tanto pela caracterização “orgânica” da estrutura arquitetônica em si, mas pela multiplicidade “simbólica” dos vestígios arqueológicos, estruturais e materiais, especialmente pictóricos e ornamentais, tornava-se praticamente impossível a constituição de uma linguagem nacional de múltiplas “mensagens” estratificadas das várias nações italianas no interior do historicismo do século XIX. Boito confluuiu, desse modo, para um gradual abandono das restituições nas décadas seguintes. Em outras palavras, à medida em que a prática corrente de leitura dos edifícios tornou-se cada vez mais crítica, conciliando-se à difusão dos conceitos de Ruskin, do ponto de vista pragmático, isso também representou o reconhecimento da dificuldade de uma busca unívoca por um **tipo** nacional, a aceitação definitiva de uma certa “incapacidade” artística do século XIX e a afirmação cada vez mais evidente da necessidade de criar, no presente, uma linguagem nova, distinta⁶⁸, o “atalho da simplicidade”.

Boito aborda a questão novamente em 1882, na pequena obra *I Principii del Disegno e gli Stili dell’Ornamento*, destinada a jovens professores de desenho, criada para orientar “o exercício da mente, do olho e da mão na representação racional da forma”⁶⁹, instrumentos fundamentais da pesquisa arqueológica a difundir. Na passagem sobre o “estilo lombardo”, Boito salienta a dificuldade de caracterizá-lo e ensiná-lo (FIGURAS 34 A 36):

(...) [Na Itália], a arquitetura e o ornamento estão quase sempre delicadamente abraçadas, e se apoiam alternadamente e contribuem uma e outra a criar aquela beleza, **que deriva do gênio do tempo e do artista**, mas é dependente de uma condição eterna – a harmonia. (...) Aqui as variedades não são somente regionais ou provincianas; manifestam-se entre cidade e cidade: Pisa não é similar a Florença, Florença não é similar a Siena, Siena não é similar a Lucca. A Sicília tem o árabe, Roma o clássico, Milão o nórdico; e ainda na Idade Média, as variedades não se referem somente à composição a às linhas da arquitetura, mas dizem respeito também à flora, ao ajustamento e à forma ornamental. **O mosaico decorativo, a pintura decorativa apresentam a mesma diversidade de maneiras; assim não são quase maneiras diferentes, são quase estilos diferentes.**

Se há, portanto, uma dificuldade, é esta: extrair dessa multiplicidade de fisionomias o critério de um tipo. Mas tu, caro Jovem, **busque superar tal obstáculo mostrando os lineamentos próprios dos estilos da província onde você ensina**, os quais são aqueles apontamentos que,

costruzione; non ha la mania di invecchiare i monumenti che studia; non confonde un tempio di Mercurio con una chiesa si Benedettini, sapendo che un secondo edificio può essere stato costruito sopra l’area del primo, e un terzo sopra l’area del secondo, e via via, talvolta anco senza mutare di nome; non asserisce di sapere, se dubita; non vola, camina; non predica, ragiona; cerca la verità coi mezzi più sicuri; fa la prova e controprova; non ha la audacia di sapere molto, ma la coscienza di sapere bene; se sbaglia, si ravvede, confessando a viso aperto lo sbaglio e stendendo la mano ai correttore; odia il curvo viale della rettorica, ed ama la scorciatoia della semplicità.” Id., p. 49. Grifos meus.

⁶⁸ Ver ainda prefácio *Sullo Stile Futuro dell’Architettura*, da obra *Architettura del Medio Evo in Italia*, republicado em CRIPPA, 1989, p. 3-30.

⁶⁹ “*l’esercizio della mente, dell’occhio e della mano nella rappresentazione ragionevole delle forme.*” BOITO, 1908 [1882], p. 8.

presumivelmente, importa mais ao conhecimento dos teus alunos; quanto aos estilos medievais das outras províncias italianas, contente-se em revelar-lhes os signos principais, nada mais. Concentre-se antes um pouco a certas aplicações úteis.⁷⁰

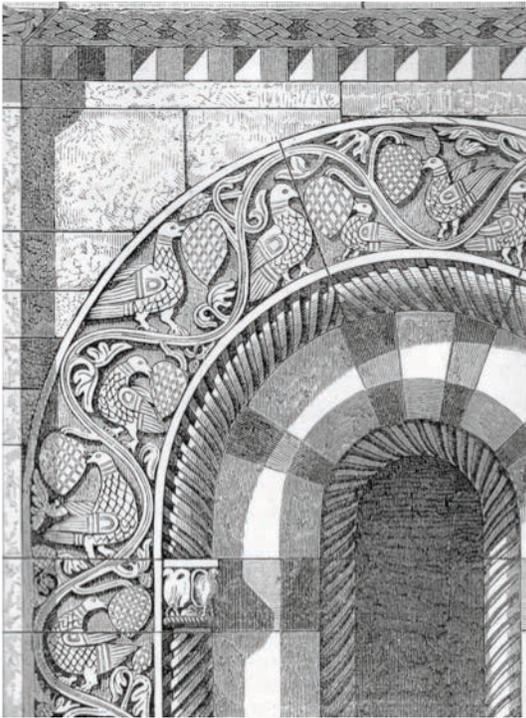


FIGURA 34: Estilo lombardo. Camillo Boito. Fig. 51. BOITO, 1908 [1882], p. 163.



FIGURA 35: Capitel Lombardo “tradicional”. Camillo Boito. Fig. 54. BOITO, 1908 [1882], p. 166.

FIGURA 36: Capitel lombardo “industrial”. Camillo Boito. Fig. 55. BOITO, 1908 [1882], p. 167.

Sobre os aspectos do “estilo lombardo”, descrito na obra *I Principii del Disegno e gli Stili dell’Ornamento*, de 1882, Boito compara no capítulo XI deste pequeno livro de caráter educativo as características dos estilos de filiação greco-romana de folhagens livres com os elementos principais do estilo que o diferenciam em sua raiz medieval, onde “a estrutura arquitetônica impõe o lugar, determina os limites do ornamento, o qual sempre se torna escravo da concepção geométrica”. No entanto, segundo o arquiteto, assumindo plenamente a crítica de Ruskin, este aspecto é ignorado pela indústria que é incapaz de perceber esta característica do desenho do capitel, que o concebe “ultrapassando a forma arquitetônica, como se fosse uma verdadeira planta parasita, circundando por acaso a magra campânula da longuíssima coluna”. Do italiano: “L’ossatura architettonica impone il luogo, determina i confini all’ornato, il quale spesso rimane schiavo del concetto geometrico” e “a soverchiare la forma architettonica, non altrimenti che se fosse una vera pianta parassita, circondante per caso la magra campana della colonna lunghissima”. BOITO, 1908 [1882], p. 160.

⁷⁰ “L’architettura e l’ornamento stanno quasi sempre amorevolmente abbracciati insieme, e si aiutano a vicenda, e contribuiscono l’uno e l’altra a creare quella bellezza, la quale deriva sì dal genio del tempo e dell’artista, ma è sottoposta a una condizione eterna – l’armonia. (...) Qui le varietà non sono più solamente regionali o provinciali; si manifestano fra città e città: Pisa non somiglia a Firenze, Firenze non somiglia a Siena, Siena non somiglia a Lucca. La Sicilia ha dell’arabo, Roma del classico, Milano del nordico; e anche nel Medio Evo le varietà non si riferiscono solo alla composizione e alle linee dell’architettura, ma riguardano ben anche la fiora, l’aggiustamento e la forma ornamentale. Il mosaico decorativo, la pittura decorativa presentano le stesse diversità di maniere; anzi non sono quasi più maniere diverse, sono quasi stili differenti. Se c’è dunque un imbroglione, è questo: cavare dalla molteplicità delle fisionomie il criterio di un tipo. Ma tu, caro Giovanni, cerca di toglierti dagli impacci mostrando i lineamenti propri allo stile della provincia dove tu ora insegni, i quali sono quelli appunto che, presumibilmente, importa di più il far conoscere agli allievi tuoi; e quanto agli stili medioevali delle altre provincie italiane, contentati di svelarne i segni principalissimi, nulla più. Fermati piuttosto alquanto a certe utili applicazioni.” Id., p. 160 et. seg. Grifos meus.

A DOCUMENTAÇÃO DA ARQUITETURA COMO NECESSIDADE CULTURAL

É fácil depreender de todas estas manifestações que, enquanto Boito vinculou-se a um específico ambiente historicista, propício para o estudo da arquitetura desde meados do século XIX com grandes pretensões nacionais (e, claramente, positivistas), a resultante possível na Itália já próxima do século XX foi somente a ampliação a uma dimensão cada vez mais **documental**, intrinsecamente relacionada aos valores invocados pela percepção **arqueológica** da qualidade genial considerada insuperável do desenho da artesanaria regional e sua imensa variedade que impede (e ao mesmo tempo estimula) a busca pela constituição de uma historiografia coesa, de uma síntese à Viollet-Le-Duc, sempre imprecisa. Portanto, ao final do século XIX, Boito assumiu um problema fundamental: para ser possível **educar**, em linha aos preceitos de Selvatico, era preciso transmitir novamente a mensagem histórica dos ornamentos e dos edifícios. Combinada ao ambiente estético da “fidelidade” e do “progresso”, como vimos, o único método possível seria *distinguindo as variadas resultantes formais do presente*.

Provocado, portanto, por três grandes dificuldades, “*a falta de um conhecimento difuso das técnicas do desenho, a debilidade de uma literatura sobre os monumentos nacionais, e por fim, a ausência de uma clara divisão de papéis entre engenheiros e arquitetos*”⁷¹, a conjunção desses fatores postulou uma metodologia de identificação dos monumentos a partir de uma leitura ambivalente, **arquitetônica** (racional) e **pictórica** (nacional), buscando conciliar⁷² a *unidade estrutural* e a *valorização da técnica aplicada e suas resultantes* nas obras de arte e nos edifícios. Como resultado, Boito possibilitou “*um iter didático-formativo aos arquitetos, a formação de organismos capazes de valorizar os monumentos locais, a instituição de escolas de desenho prático e de arte aplicada*”⁷³. Em consequência a esta valoração, o arquiteto alinhou-se, cada vez mais, à conservação ruskiniana e passou a categorizar o mesmo conceito de restauração, cuja demanda lhe dera os instrumentos básicos para empreender a análise do existente, como ato danoso ao edifício enquanto **documento** de si mesmo e possibilitador de uma **leitura histórica e formal** minimamente autêntica para o ensino.

O problema da linguagem e da autenticidade eram, portanto, uma **necessidade cultural**.

Tal observação fica mais clara se for levada ainda em consideração a oposição dos arquitetos e engenheiros no *III Congresso de Engenheiros e Arquitetos Italianos* à publicação do *Decreto Ministerial de 21 de Julho de 1882*⁷⁴. Elaborado pelo então diretor geral do Ministério de Antiguidades e Belas Artes, o arqueólogo Giuseppe Fiorelli, o

⁷¹ “*la mancanza di una conoscenza diffusa delle tecniche di disegno, poi la debolezza di una letteratura sui monumenti nazionali, infine l'assenza di una chiara divisione di ruoli tra ingegnere e architetto.*” ZUCCONI, 2000, p. 75.

⁷² KÜHL, 2002, p. 23.

⁷³ “*un iter didattico-formativo per gli architetti, la formazione di organismi capaci di valorizzare i monumenti locali, l'istituzione di scuole di disegno pratico e di arti applicate.*” ZUCCONI, 2000, p. 75. *Iter, do latim, “caminho”.*

⁷⁴ ITALIA, 1882.

decreto tinha o objetivo de legislar sobre as práticas correntes da arqueologia privada, mas deixava um lapso conceitual relativo aos monumentos edificados não pertencentes ao escopo próprio da arqueologia antiga⁷⁵. Em seu texto, embora considerando as premissas em relação ao “*exame histórico e artístico (...) sob a proteção de documentos históricos, e a partir do estudo direto do monumento, recorrendo, nem que seja necessário recorrer a textos apropriados*”⁷⁶ caracterizados sempre por meio de “*plantas, seções, perspectivas e detalhes à mesma maneira aquarelados, que apresentem exatamente o caráter do monumento; e sempre que se possa, (...) algumas fotografias do conjunto e dos detalhes*”⁷⁷, este estudo ainda visaria apenas à caracterização de um “estado atual” para “reativar e manter o quanto seja possível o estado normal”⁷⁸, permitindo as restituições formais, ainda que com grandes restrições⁷⁹.

Em 1893, no capítulo *Restaurare o Conservare*, do livro *Questione Pratiche di Belle Arti*⁸⁰, Boito demonstrou de forma definitiva⁸¹ um dos motivos para esta oposição:

Meses atrás, me retirei em um vilarejo, onde não mais estive, para ver uma igreja de 1200, daquelas com pequenas colunas sobrepostas na fachada, capitéis repletos de monstros e frisos cheios de meandros. Tinha um álbum e um lápis. A primeira impressão, a uma certa distância, foi boa; mas depois, examinando, começaram-me a nascer milhares de dúvidas e suspeições. **O edifício havia sido restaurado tão sublimemente que não se distinguia o velho do novo:** os mesmos materiais, a mesma marca do cinzel, a mesmíssima tinta venerável dos séculos. Vejo uma mísula muito estranha, e começo a fazer o desenho; estava inquieto; **tomo uma escada, subo até em cima, toco, bato, arranho, raspo: era coisa moderna.** O problema que eu deveria colocar antes de cada traço era este: **vejo eu uma coisa do 1200 ou dos últimos anos?** Não havia velhos desenhos, não havia velhas fotografias. Os sacristãos, jovens, não tinham visto coisa alguma; o clérigo, muito velho, não se lembrava de nada. Guardei o álbum e o lápis na bolsa, e segui rapidamente à estação para esperar o trem que me levasse embora dali, maldizendo a excelência do restaurador e lhe chamando de mentiroso, de vigarista, de falsário, de...⁸²

⁷⁵ TRECCANI, 2005, p. 113.

⁷⁶ “*esame storico ed artistico (...) colla scorta dei documenti storici, e collo studio diretto del monumento, ricorrendo ove ne sia d'uopo ad opportuni testi.*” ITALIA, 1882, p. 1.

⁷⁷ “*piante, sezioni, prospetti e dettagli acquerellati in guisa, che presentino esattamente il carattere del monumento; e sempreché si possa, (...) qualche fotografia dell'insieme e dei dettagli.*” Id., p. 2.

⁷⁸ “*riattivare e mantenervi per quanto sarà possibile lo stato normale*” Id., p. 1.

⁷⁹ BARDESCHI, 1988, p. 47.

⁸⁰ Obra organizada pelo autor que reúne diversos artigos elaborados nos últimos anos, tratando especialmente de conceitos de restauração, estudos de caso, inserção profissional dos arquitetos e problemas relativos ao ensino acadêmico na Itália. BOITO, 1893, p. 3-47.

⁸¹ O capítulo em questão contém uma reelaboração ampliada em forma de dois diálogos (*I restauri in architettura: Dialogo primo; Dialogo secondo*) da conferência “Os Restauradores” [*I Restauratori*], apresentada na Exposição de Turim, em 1884 (KÜHL, 2002, p. 22; Para a conferência completa: BOITO, 2002 [1884], p. 29-63). Próximo do final do primeiro diálogo, Boito também reproduz os sete pontos apresentados pelo arquiteto no respectivo III Congresso de Engenheiros e Arquitetos Italianos (p. 28-30).

⁸² “*Mesi addietro mi fermai in una cittaduzza, dove non ero mai stato, per vedere una chiesa del milledugento, di quelle a piccoli ordini di colonne sovrapposti nella facciata, a capitelli pieni di mostri e fregi pieni di meandri. Avevo l'albo e la matita. La prima impressione, ad una*

As experiências e posterior revisão conceitual de Boito são claros exemplos de como a ampliação do alcance de leitura dos objetos históricos, enquanto **método**, levou ao aperfeiçoamento contínuo das formas de levantamento e observação que, embora já conhecidos e utilizados, tornaram-se cada vez mais importantes.

O monumento portanto é um livro, que eu pretendo ler sem reduções, adições ou remanejamentos. Desejo sentir-me bem seguro que tudo aquilo que nele está escrito tenha saído da pena ou do estilo do autor.⁸³

A comunicação requerida tem como positiva congruência a consolidação da prática da representação enquanto **registro** não apenas do conteúdo formal dos edifícios – “a pena do autor” –, mas também de sua **materialidade**, suporte fundamental de sua idade no tempo e vinculada essencialmente à demonstração elementar da *resultante pictórica do ornamento* – o “estilo” nacional.

Assim, segundo Boito, o que viabiliza uma possível intervenção conservativa nos edifícios antigos é estudá-lo nas suas mais variadas condições morfológicas, estruturais e materiais. É um método racional para identificar e preservar a mensagem dos antigos, base de uma concepção que seria mais tarde denominada por muitos autores de *restauro filológico*.

A filologia, em sua razão semântica de “amor ao estudo, à instrução”, que, como na linguística, compreende o registro como parte indissociável do texto que se estuda, teve função de equilibrar as instâncias opostas do século XIX na percepção e tratamento dos edifícios, com princípios metodológicos e operativos claros: conferir **legibilidade** dos tempos passados sobrepostos enquanto vestígios materiais nos edifícios, avaliada pelo posicionamento do arquiteto diante da obra para não suprimir ou suplantar a genialidade – que identifica e valoriza a nacionalidade – do artesão.

Por meio da filologia vinculada ao *estudo histórico da arquitetura*, ao *reconhecimento pictórico da obra de arte integrada dos edifícios* e à *busca de fundamentos estéticos para uma arquitetura nacional* foi necessário reformular os preceitos sobre a Restauração. Com base na prevalência de uma das três “qualidades” relativas ao exame filológico do edifício – segundo Boito, “a importância arqueológica, a

certa distanza, fu buona; ma poi, esaminando, mi principiarono a nascere mille dubbi e sospetti. L'edificio era stato restaurato tanto sublimemente che non si distingueva il vecchio dal nuovo: gli stessi materiali, lo stesso scalpello, la medesima tinta veneranda dei secoli. Vedo una mensola molto bizzarra, e comincio a farne lo schizzo; avevo l'animo inquieto; mi faccio dare una scala a pinoli, salgo fino in cima, tocco, picchio, gratto, raspo: era roba moderna. Il problema ch' io dovevo mettermi innanzi a ogni tratto era questo: vedo io una cosa del milledugento o di questi ultimi anni? Non c'erano vecchi disegni, non c'erano vecchie fotografie. I sagrestani, giovani, non avevano visto nulla; il prete, decrepito, non si ricordava di niente. Cacciai l'albo e la matita in tasca, e me ne andai difilato alla stazione per aspettare il treno che mi portasse via, maledicendo all'eccellenza del restauratore, e dandogli a tutto pasto del bugiardo, del truffatore, del falsario, del...” Id., p. 5. Grifos meus.

⁸³ “Il monumento dunque è un libro, che io intendo di leggere senza riduzioni, aggiunte o rimaneggiamenti. Voglio sentirmi ben sicuro che tutto ciò che vi sta scritto uscì dalla penna o dallo stile dell'autore.” Id., p. 7 et seq.

*aparência pintoresca, a beleza arquitetônica*⁸⁴ –, a ação de restauro só poderia ser guiada da associação destas três instâncias *combinadas* sob o ponto de vista conservativo: o **Restauro arqueológico** (a preservação e possível recomposição de partes faltantes, frequente nos edifícios da antiguidade), o **Restauro pictórico** (a diferenciação e fixação das resultantes ornamentais, de atenção especial aos edifícios da Alta Idade Média) e o **Restauro arquitetônico** (a manutenção do significado conhecido da arquitetura e ainda razoavelmente preservado dos edifícios do Renascimento em diante)⁸⁵. Tais “categorias” estariam sempre vinculadas às seguintes premissas:

1º. É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar ao monumento seu velho aspecto artístico e pintoresco;

2º. É necessário que os complementos, se são indispensáveis, e os acréscimos, se não se podem evitar, mostrem, não serem obra antiga, mas serem obras de hoje.⁸⁶

É PRECISO SE DIFERENCIAR... MAS AFINAL, DO QUÊ?

Muitos estudos contemporâneos tendem a elaborar caracterizações apressadas das posturas boitianas com objetivo operativo ao projeto arquitetônico. Por um lado, é comum associar ao arquiteto uma postura de *equilíbrio* – que realmente buscou se efetivar entre as instâncias da Restauração postuladas em meados do século XIX; por outro, tal equilíbrio estende-se associado a argumentos conexos como a *mínima intervenção* ou a *reversibilidade*, tidos como derivadas do percurso profissional de Camillo Boito para instaurar nos projetos atuais uma espécie de validação conceitual conservacionista.

Na verdade, para questionar seu uso, bastaria ponderar **que intervenções arquitetônicas de fato são mínimas ou reversíveis?** Os efeitos que as intervenções arquitetônicas provocam na leitura de qualquer edifício já seriam suficientes para responder à questão do ponto de vista cognitivo, quanto mais material.

⁸⁴ “*L'importanza archeologica, l'apparenza pittoresca, la bellezza architettonica*”. Id., p. 15.

⁸⁵ Cf. Id., p. 16 et seq.

⁸⁶ “1º. *Bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco; 2º. Bisogna che i complimenti, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi.*” Id., p. 14. Cabe aqui apontar ainda as recomendações propostas pelo autor derivadas deste princípio: “1º. *diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2o. diferença de materiais de construção; 3o. simplificação de linhas e supressão de ornamentos; 4o. exposição de velhas partes removidas perto do monumento; 5o. incisão, em cada uma das peças renovadas, da data de restauro ou de um sinal convencionado; 6o. epígrafe descritiva incisa no monumento; 7o. descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, colocadas no próprio edifício ou próximo a ele, ou descrição publicada por meios impressos; 8o. notoriedade.*” Do italiano: “1º. *differenza di stile fra il nuovo e il vecchio; 2º. differenza di materiali da fabbrica; 3º. soppressione di sagome o di ornati; 4º. mostra dei vecchi pezzi rimossi, aperta accanto al monumento; 5º. incisione in ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale; 6º. epigrafe descrittiva incisa sul monumento; 7º. descrizione e fotografie dei diversi periodi del lavoro, deposte nell'edificio o in luogo prossimo ad esso, oppure descrizione pubblicata per le stampe; 8º. notorietà.*” Id., p. 24.

Nota-se, assim, que esses termos – hoje de significado projetual específico e já transformados – não se efetivaram no percurso experimental arquitetônico do autor: na verdade, na comparação entre uma leitura mais apurada de seus projetos em relação a seu percurso acadêmico podem ser observadas muitas incoerências, se ponderadas em relação a como se entende hoje a acepção dos termos. **Diferenciar-se era, sobretudo, afirmar a moderna união das nações italianas**, e esta concepção respondia, conforme o interesse, a inúmeras resultantes projetuais.

Pode-se observar essa opção em outros dois exemplos: a transformação do Palazzo delle Debite em Padova, e a orientação ao projeto para o novo Campanário de São Marcos, em Veneza.

No primeiro, visto de forma estrita, o projeto encarregou-se da construção de uma nova fachada de alturas hibridamente análogas ao seu vizinho, o Palazzo della Ragione, aparentemente denotando a aplicação de conceitos da restauração analógica. No entanto, tal escolha fixou seus motivos na valorização ambiental da Piazza delle Erbe para afastar as pretensões das reformas classicizantes solicitadas pelo governo vênето⁸⁷ (FIGURAS 37 A 41), em curso nas proximidades da praça na cidade. Estas ações, incompatíveis com a valorização da arquitetura nacional, precisavam ser combatidas do ponto de vista formal. Desse modo, a transformação durante a obra do antigo cárcere existente no local foi necessária para a reversão do projeto a um repertório que se entendia como diverso do passado, de uma relativa síntese estilística nacional⁸⁸, evidentes no contexto da praça medieval (FIGURA 42). O edifício, que hoje possui *loggia* de desenho clássico concebida antes do novo projeto que ajustou à composição fachadas neoromânicas, afirma a combinação desses elementos em sua resultante híbrida, com vistas à nacionalidade e uso da linguagem contemporânea historicista.

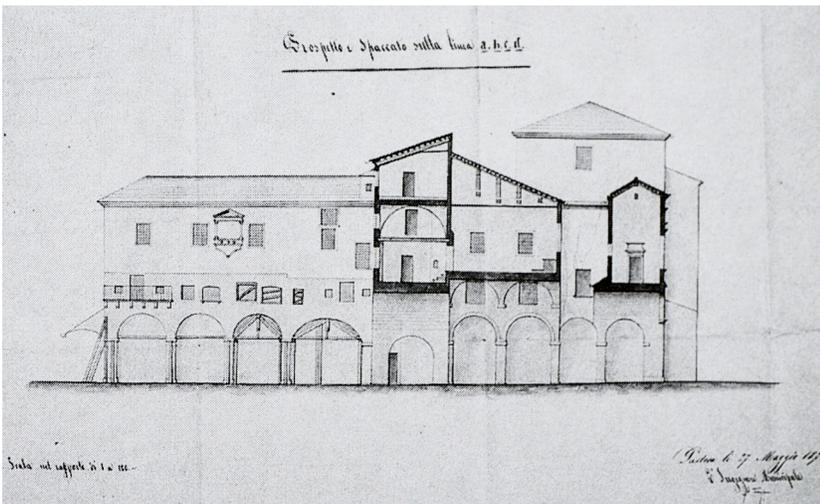


FIGURA 37: Levantamento do Antigo Carcere delle Debite, 1870. Francesco Turola. *Debite: Prospetto e spacatto*. ZUCCONI, 2000, fig. III.10, p. 87;

⁸⁷ SERENA, 2000, p. 84.

⁸⁸ *Ibid.*

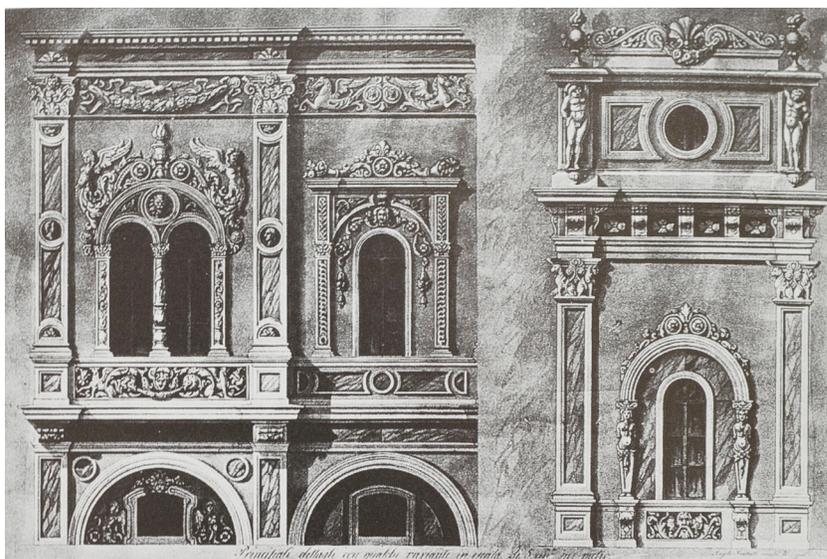


FIGURA 38: Projeto de modernização do Palazzo delle Debite de Angelo Sacchetti, 1873. Antonio Sorgato. *Progetto di Angelo Sacchetti per il palazzo delle Debite, dettagli.* ZUCCONI, 2000, fig. III.16, p. 88;

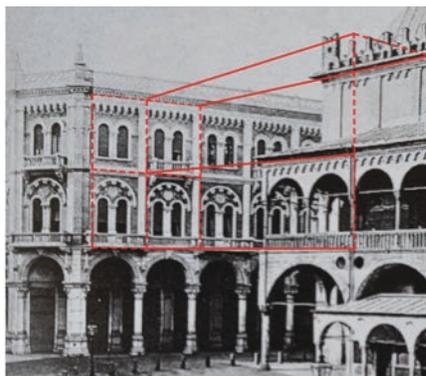


FIGURA 39: Fotografia do antigo cárcere antes das intervenções, c. 1850. Anônimo. *Il palazzo delle Debite prima del rifacimento di Camillo Boito.* ZUCCONI, 2000, fig. III.20-a, p. 89;



FIGURA 40: Fotografia do Palazzo delle Debite após as intervenções, c. 1880. Anônimo. *Il palazzo delle Debite dopo il rifacimento di Camillo Boito.* ZUCCONI, 2000, fig. III.20-b, p. 89. Note volumetria adaptada ao existente e à praça, utilizando o estilo lombardo em analogia estrutural e *loggia* clássica. Análise de composição do autor.

FIGURA 41: Piazza delle Erbe, 2012. Foto do autor.

Note, com base na foto anterior (fig. 41) e nos desenhos a seguir, a importância simbólica do Palazzo delle Debite para o ambiente da praça medieval. É possível perceber que, ao mesmo tempo que em que o Palazzo della Ragione – importante edifício gótico italiano – concede-lhe uma continuidade simbólica, é imperioso que uma intervenção em curso, do ponto de vista da preservação do conjunto, aceite essa concessão e se contraste ao já transformado Palazzo del Podestà (atual Palazzo Moroni) à direita, atual sede do governo padovano.

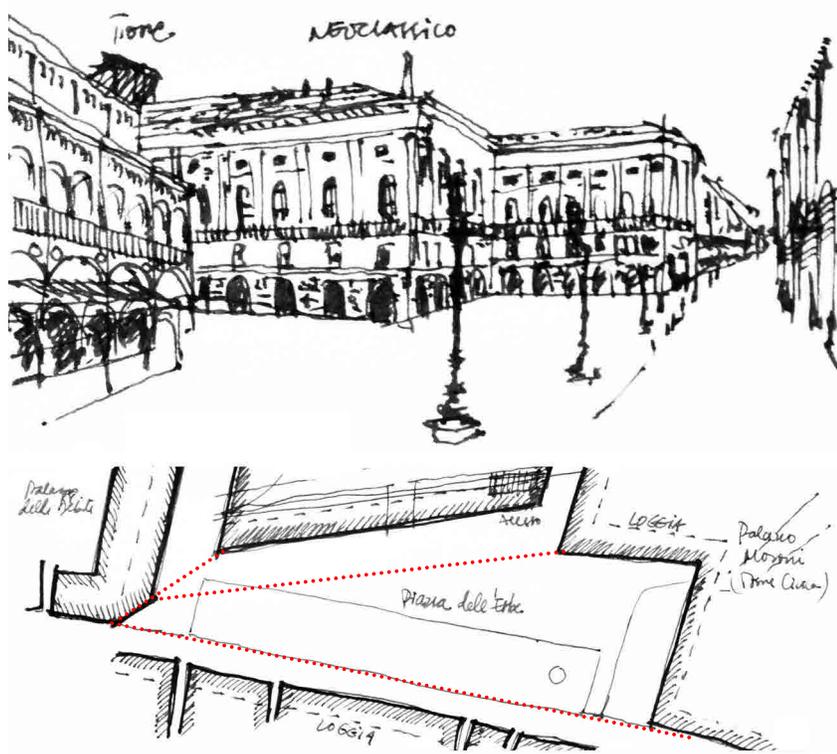


FIGURA 42: Estudos sobre a Piazza dell'Erbe, Padova. Desenhos do autor, 2012.

Já na restauração do Campanário de Veneza, comissionado a seu discípulo Luca Beltrami⁸⁹, o restauro filológico encontrou um dos seus primeiros testes. O arruinamento do edifício no início do século XX fora provocado por uma sequência de imprudências que demonstrou a fragilidade metodológica da preservação dos edifícios monumentais italianos⁹⁰. Pela força representativa do campanário à cidade, prevalecia a lógica de uma

⁸⁹ Luca Beltrami (com Gaetano Moretti) foi responsável anos antes pela restauração do Castelo Sforzesco, em Milão, um dos mais conhecidos exemplos da variante do método filológico, o chamado *restauro histórico*. Embora se tratando de uma obra baseada em documentos e desenhos de Filarete, hoje são considerados bastante contestáveis do ponto de vista de sua validação histórico-documental, confrontadas graças ao relatório deixado pelos autores em que atestam suas decisões projetuais com base em princípios de análise combinada da construção e da história do edifício. Cf. MARCONI, 2003, p. 128; LUCIANI, 1988, p. 30 et. seg.; BELTRAMI; MORETTI, 1898.

⁹⁰ Segundo o jornal *Corriere della Sera*, no final do século XIX, havia intenções de modernizar o edifício, implantando-lhe um elevador, projetado por Pietro Saccardo, primeiro arquiteto da Basílica. No entanto, desde 1885 já vinham sendo feitos alertas do sobrepeso das fundações pelo arquiteto e arqueólogo Giacomo Boni e o engenheiro-arquiteto Luigi Vendrasco após a construção da loggia de Jacopo Sansovino e uma parede de encamisamento de uma de suas laterais no final do século XVIII. Diante de novo aviso de Vendrasco em 1898, o governo vênето solicitou ao engenheiro civil Alberto Torri uma avaliação, que, contudo, atestou a solidez da estrutura. Em agosto de 1901, Saccardo acusou o aumento das fissuras ao embargo à obra, pedindo a retomada dos trabalhos, agora, de restauração. Executada sem critérios claros ou obtendo as aprovações necessárias, as obras são novamente embargadas em junho de 1902. No dia 7 de julho, o arquiteto Domenico Rupolo, condutor destes trabalhos, percebeu durante vistoria uma grande fissura da porta de ingresso à toda altura do edifício que se alargou em pouco menos de uma semana. Em 12 de julho foi nomeada uma comissão para avaliação dos danos que incuiu o arquiteto Federico Berchet, diretor do Escritório Regional para a Conservação de Monumentos, e os próprios Saccardo e Torri. A

reconstrução formal “*com’era dov’era*”⁹¹, numa espécie de remédio social à perda repentina do monumento. Do confronto entre as premissas defendidas pelos debates entre diversos profissionais e esta solicitação, chegava-se a um impasse conceitual: realizar uma obra moderna era indesejável (vista, pela escala inclusive, como um grande pastiche); por outro, a manutenção da praça sem um novo campanário era condição impossível. Mesmo considerando irrecuperável o valor histórico do conjunto, uma reconstrução mimética foi finalmente flexibilizada com a utilização de materiais modernos, justificados pela acepção conservativa do monumento como uma garantia de uma maior leveza e resistência do novo edifício ao futuro⁹² (FIGURAS 43 A 45).

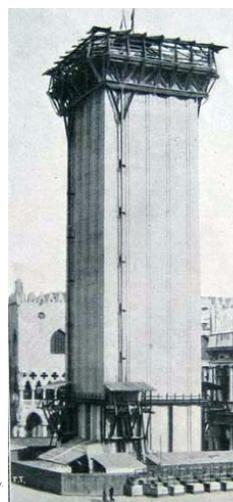
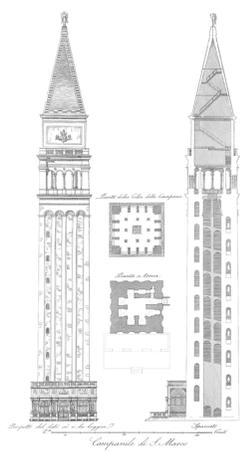
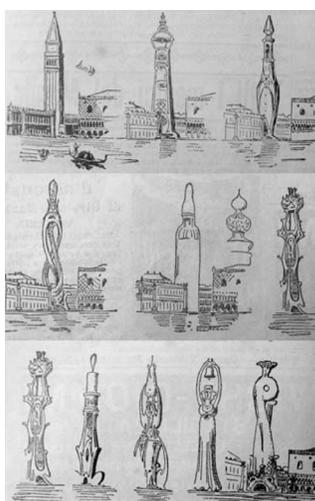


FIGURA 43: Sátira à reconstrução do Campanário de São Marcos pelo Semanário Lustige Blatter, 1902. In: Cinquanta mille giorni. Corriere della Sera.

FIGURA 44: Campanário de São Marcos, 1831. Dionisio Moretti. *Campanile di S. Marco*. QUADRI; MORETTI, 1987, tav. XII.

FIGURA 45: Fotografia das obras de reconstrução do Campanário de São Marcos, 1912. In: Cinquanta mille giorni. Corriere della Sera. Andaimos projetados por Daniele Donghi.

Em resumo, nota-se ser consenso na bibliografia que Boito buscou, de fato, promover o direcionamento da atividade de restauração dos edifícios *enquanto método* a dois outros objetivos, que a ele se constituíram muito mais importantes e necessários: o primeiro, como vimos, vinculada à **conservação** como embrião do estudo e difusão da arquitetura e da história da arte; e o segundo, à constituição de uma **linguagem**, que,

comissão concluiu que a fissura não alterou a solidez da construção, embora grande parte dos venezianos já pensassem o contrário. Percebendo a situação, o prefeito de Veneza solicitou a presença de Camillo Boito e Guglielmo Calderini com urgência no dia 13 de julho. No entanto, após uma nova avaliação de Rupolo na manhã de 14 de julho, verificou-se que o Campanário poderia cair a qualquer momento. De fato, algumas horas mais tarde, às 9:47, o campanário cedeu, levando consigo parte da parede da biblioteca do vizinho Palazzo Reale. Cf. BIELO, 2012, p. 53-74. Para os eventos, compilados pelo Corriere della Sera: <<http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerTbread.php?threadId=campanile1902>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

⁹¹ Do italiano “como era, onde estava”. Famoso mote cunhado no período por Guglielmo Calderini, é, para muitos autores, um dos principais pontos fracos de visões estritamente conservativas em relação à prática de preservação dos monumentos pois revelou e tipificou o paradigma da reconstrução como forma legítima de restaurar edifícios abalados por uma repentina (e maciça) destruição. Em relação à origem do termo cf. MARCONI, 1998.

⁹² LUCIANI, 1988, p. 44.

diferenciada no desenho, possibilitaria a união efetiva da nação. No entanto, nestas caracterizações apressadas esquece-se que essas premissas estiveram sempre vinculadas a **uma mútua interação que dependeu essencialmente do desenvolvimento de instrumentos para o estudo e análise da arquitetura histórica.**

Boito percebeu no final do século XIX que “*o conhecimento e a imitação das formas do passado, o uso sincrético dos estilos na elaboração do projeto arquitetônico conduzem, no restauro, à repriminção, ou seja, àquele tipo de intervenção que tende a restituir ao edifício o estilo de sua origem*”⁹³. Paradoxalmente, esta resultante era danosa também à constituição da arquitetura nacional porque recaía, na constituição do “falso”, sobre seu próprio campo de pesquisa. Colocar o novo distinto do antigo respondia a uma fórmula ambígua de contemplar os vestígios do passado e manifestar anseios progressistas, como apresentamos anteriormente por meio das definições de Le Goff.

Portanto, diante destas questões em ebulição pode-se afirmar que a importância do pensamento de Boito para a arquitetura italiana reside no fato de que o arquiteto contrapôs no ambiente acadêmico a que se inseriu **a vontade pelo exercício crítico da história**, a uma outra visão histórica, em crise, de *significado atribuído pelo século XIX*. Tal imposição, **ligada ao ensino**, determinou um específico posicionamento metodológico aos arquitetos italianos:

Talvez mais que no fazer arquitetônico a obra de Boito permanece viva nesta direção e na paralela tradição do restauro, dado que entre as incertezas, as recaídas e desvios estilísticos de imposição mecânica, **os arquitetos italianos conservam vivo o conceito de história da qual Boito desejava que fosse**: conhecimento profundo do monumento, não finalista a si mesmo, mas em função de uma introspecção cultural que chegasse às origens de uma linguagem própria da arte na qual cada um encontrava-se a operar.⁹⁴

Assim, solicitar os “milagres para conservar” e “as obras de hoje”, foram, na verdade, um modo de solicitar também uma **efetiva consciência e coerência temporais** aos novos projetos (compreendendo as respectivas práticas de restauração) em direção ao século XX. Nas palavras de Carolina Di Biase,

o conhecimento profundo da arquitetura – nas instâncias racional e simbólica, no organismo, na estrutura, no ornato – aquela das estratificações sucessivas que documentam o pertencimento a diversas épocas, deve induzir, vice-versa, ao respeito ao testemunho da arte e da

⁹³ “*La conoscenza e l’imitazione delle forme del passato, l’uso sincrético degli stili nella progettazione architettonica conducono, nel restauro, al ripristino, ossia a quel tipo di intervento che tende a restituire all’edificio lo stile delle origini, e che finisce per proporre una dimensione univoca, fissa, ingannevole*”. DI BIASE, 2009 [1996], 163.

⁹⁴ “*Forse più che nel fare architettonico l’opera del Boito rimase viva in questa direzione e nella parallela tradizione del restauro, poiché pur fra incertezze, le ricadute e le deviazioni stilistiche di impostazione meccanica, gli architetti italiani conservano vivo il concetto della storia quale il Boito desiderava fosse: conoscenza profonda del monumento, non fine a se stessa, ma in funzione di una introspezione culturale che risalisse alle origini del linguaggio proprio dell’arte in cui ciascuno si trovava ad operare*.” LANGÉ, 1969, p. 31. Grifo meu.

história. Isso conduz a eventos e condições que assinalaram o destino dos povos e dos estados, representam a cultura e as transformações de gosto e contribuem para delinear as diferentes identidades. **A unidade de estilo compete à nova arquitetura, não aos velhos monumentos.**⁹⁵

Dos limites da filologia na preservação dos monumentos, estes residem não no método que propõe, mas na concepção histórica que lhe caracterizou, confrontando o positivismo objetivo da síntese histórica à sua operação linguística. A filologia, de fato, no contexto *historicista*, realinhou o desequilíbrio evidente desta última, e clamou por uma nova noção de como identificar, agrupar e compreender os vestígios do tempo **para que estes tornem-se úteis à projeção contemporânea.**

Ainda que, “na maioria dos casos, a restauração continua fiel aos princípios de Viollet-Le-Duc”⁹⁶, foi preciso entrar de vez no século XX para que a preservação e o “moderno” restauro enquanto método, conceito e, principalmente, operação projetual, no centro da evolução conceitual da história da arte e da arquitetura, fossem reelaborados e flexibilizados em observação a novas percepções históricas e objetivos profissionais mais nítidos, como vimos, em torno de um novo e desejado percurso didático-formativo.

⁹⁵ “La conoscenza profonda dell’architettura – nella parte razionale e in quella simbólica, nell’organismo, nell’ossatura, nell’ornato –, quella delle stratificazioni successive che documentano l’appartenenza alle diverse epoche, dovrebbe indurre, viceversa, al rispetto delle testimonianze di arte e di storia. Esse si legano ad avvenimenti e condizioni che hanno segnato il destino dei popoli e degli stati, ne rappresentano la cultura e i mutamenti di gusto, e contribuiscono a delinearne le diverse identità. L’unità di stile compete alla nuova architettura, non ai vecchi monumenti.” DI BIASE, 2009 [1996], 163. Grifo meu.

⁹⁶ CHOAY, 2001, 172.

Aquele que tem dos períodos artísticos do passado um conhecimento quase completo para poder conduzir um restauro de um monumento com o mais escrupuloso respeito à sua história e à sua arte, e ainda saber aplicar harmonicamente os elementos dos vários estilos arquitetônicos.

Gustavo Giovannoni⁹⁷

Na Itália, as posturas de Boito tiveram grande repercussão, especialmente em congressos e reuniões profissionais. Nestes locais, havia um desejo efetivo por suas ideias, resultantes de um processo de afirmação nacional, de busca pela unidade linguística na arquitetura e, claro, de revisão acadêmica do ensino. Em verdade, as propostas conservativas no ambiente italiano revelavam, a reboque, uma situação incômoda que escancarava a crise de competências no final do século XIX.

Em poucas décadas de criação das escolas técnicas, de ênfases prática e matemática, era nítido o contraste com as ênfases teórica e acadêmica das escolas de belas artes. Sobretudo, o espaço profissional estava desequilibrado, de titulações desiguais⁹⁸, resultado de uma legislação omissa e do desuniforme oferecimento dos cursos nas escolas de formação aplicada em várias regiões da Itália na virada do século XX⁹⁹. De modo geral, mesmo nos cursos de arquitetura no interior das escolas politécnicas, ao final dos estudos, enquanto os engenheiros civis eram considerados aptos à realização de muitos programas complexos e relativos à industrialização como pontes, viadutos, ferrovias, sistemas de saneamento e instalações fabris, aos engenheiros-arquitetos, em última análise, restavam as “operações de caráter ‘artístico’ conexas à interpretação da arquitetura em função da repriminção ou da potencialização de seu valor simbólico”¹⁰⁰. Embora essa “distribuição de papéis” fizesse sentido no final do século XVIII, o questionamento contínuo no campo mesmo da pesquisa ornamental e a prevalência gradual da atuação dos engenheiros nas cidades posicionaram esta crise.

⁹⁷ ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1908b, p. 20.

⁹⁸ A prática profissional em arquitetura dividia-se, genericamente, entre “engenheiros-arquitetos” formados nas politécnicas e os “professores de desenho arquitetônico” formados nas escolas de belas artes, com atribuições diferentes. No campo do urbanismo, em formação, a prática era praticamente dominada por “engenheiros sanitaristas”.

⁹⁹ As exceções são os próprios Institutos Técnicos de Turim e Milão. BETTAZZI et al., 2010, p. 678.

¹⁰⁰ “operazione di carattere ‘artistico’ connesse all’interpretazione dell’architettura in funzione del ripristino o del potenziamento della valenza simbolica”. PESENTI, 2006, p. 262.

Desse modo, as solicitadas práticas de conservação e um efetivo rigor metodológico e histórico tinham como substância crítica a valorização profissional e a atribuição de competências inerentes à formação dos arquitetos. Evidenciava-se esse contraste sobretudo nas técnicas de *sventramento*¹⁰¹ dos novos planos reguladores e da maciça construção de edifícios com incentivo estatal, propostos, em sua grande maioria, por engenheiros sanitaristas com pouca ou nenhuma sensibilidade histórica ou artística, símbolos de uma certa “*indolência moral da Itália umbertiana*”¹⁰² que vários profissionais passaram gradualmente a descobrir.

Um dos estopins dessa constatação foi o Plano Viviani¹⁰³ para a cidade de Roma (FIGURAS 46 E 47), elaborado entre os anos 1873 e 1883, que, entre outras demolições e novos bairros à margem da nova estação Termini, abriu a Via Nazionale¹⁰⁴ no tecido antigo a serviço da especulação imobiliária de setores aristocráticos, mercantes e eclesiásticos¹⁰⁵. Assim, para direcionar as práticas de preservação, antes restritas exclusivamente ao monumento histórico, foi preciso compreender e difundir o valor histórico e artístico também do ambiente urbano e enfrentar várias dificuldades políticas contra um processo aparentemente incontornável e contemporâneo à maioria das grandes

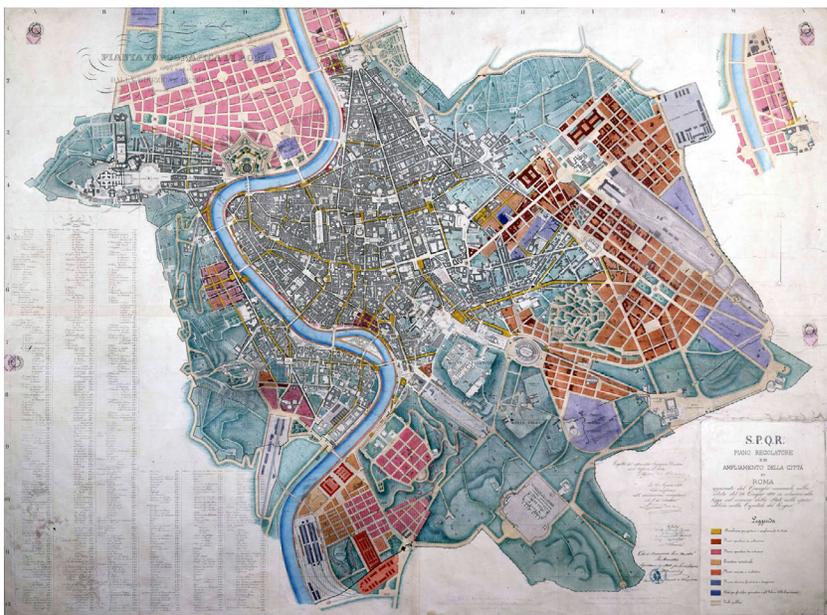


FIGURA 46: Carta aprovada em 26 de julho de 1882 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Alessandro Viviani. *Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Roma*. Archivio Storico Capitolino - Comune di Roma, cartella XIII, 119. Em amarelo, as demolições para abertura ou alargamento de vias; em vermelho, as novas áreas em construção, em vermelho escuro, os edifícios em construção (especialmente ao lado da nova estação Termini).

¹⁰¹ “desventramento”, nome dado à técnica de romper uma quadra para a passagem de um via no tecido histórico com o objetivo de melhorar seu aspecto físico ou o fluxo interno. Ou seja, em analogia à medicina, “retirar os intestinos”, “estripar”, buscando sanar o paciente após um trauma. Vocabolario Treccani Online, verbetes “*sventramento*” e “*sventrare*”.

¹⁰² ARGAN, 2003 [1968], p. 426.

¹⁰³ Em referência ao engenheiro Alessandro Viviani, autor também da versão não aprovada de 1873.

¹⁰⁴ Atual Via Vittorio Emanuele II.

¹⁰⁵ PICCINATO, 2006, p. 213.

idades europeias no período¹⁰⁶.

Deve-se lembrar que esse problema tomou parte das discussões sobre o Campanário da Basílica de San Marco, em Veneza. É óbvio que a reconstrução do edifício não se limitava ao monumento em si, mas na escala simbólica, na sua representação para a cidade, da histórica República de Veneza, gerando uma forte crise à teoria da restauração filológica, mas sobretudo revelando a incapacidade e negligência dos engenheiros e arquitetos na questão ao longo dos anos 1880 e 1890, que culminou no arruinamento do monumento no início do século XX¹⁰⁷. Na ocasião, muitos dilemas ficaram sem resposta: do ponto de vista teórico, *como diferenciar e afirmar uma nova linguagem se esta ainda contradiz os desejos da própria cidade, de sua população?* Também, do ponto de vista técnico, *como tornar possível e eficaz a recuperação de edifícios em perigo iminente, já nesta nova escala?*

Tais questões culminavam, por fim, numa outra, mais abrangente e aterradora da condição profissional dos arquitetos, ou seja: **qual a credibilidade dos postulados teóricos ou das declarações se elas têm dificuldades em abranger fundamentos práticos que solucionem problemas concretos?** De que modo, portanto, pode-se **ensinar** uma prática?

Assim, apoiada e em reação a uma crise profissional, o desastre ocorrido com o monumento serviu de alerta para uma nova forma de desenvolvimento da disciplina da Restauração, mais ampla e não vislumbrada pelas experiências de Boito: *o confronto com a condição precária e a destruição de grande parte dos centros urbanos italianos no início do século XX.*



FIGURA 47: Carta aprovada em 26 de julho de 1882 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Alessandro Viviani: detalhe da abertura da Via Nazionale. *Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Roma*. Archivio Storico Capitolino - Comune di Roma, cartella XIII, 119.

¹⁰⁶ PANE, 2009 [1996], p. 293. Cabe apontar novamente que o final do século XIX é caracterizado no campo do urbanismo em formação por uma grande efervescência crítica que postula diversas teorias urbanas, explicita as condições de vida nas cidades e procura caracterizar os efeitos da produção em massa nos seus habitantes. Destaque merece ser dado ainda às repercussões positivas referentes ao Plano de Barcelona (1859) por Ildefons Cerdà e à discussão entre academistas e futuristas em torno da elaboração e implantação da *Ringstrasse* de Viena (1860) por Otto Wagner que tem como seu maior crítico Camillo Sitte. Cf. SCHORSKE, 1988, p. 78.

¹⁰⁷ Ver nota a respeito no item anterior.

A PRESERVAÇÃO DAS CIDADES E A CRISE DE COMPETÊNCIAS

Se por um lado podemos dizer que houve uma ampliação conceitual do monumento histórico, permitindo novas abrangências e considerações metodológicas, por outro tornou-se evidente e cada vez mais emergente a necessidade de criar condições para que novos profissionais, entre engenheiros e arquitetos, pudessem ser inteirados da **necessidade de preservação arquitetônica enquanto foco central de seu percurso formativo.**

Durante as primeiras décadas do século XX – cuja I Guerra dá ênfase à questão por toda Itália – e mesmo em meio às posteriores turbulências políticas que darão origem ao fascismo italiano (cuja simbiose é muitas vezes instável), o nome de Gustavo Giovannoni¹⁰⁸ é caracterizado como protagonista que aceita e busca reafirmar os conceitos boitianos no contexto higienista do início do século XX, para considerá-los em uma nova interpretação prática de conservação ambiental das cidades. Como engenheiro sanitário especializado em história da arte, Giovannoni pôde transitar profissionalmente entre a efervescência da transformação urbana e as questões inerentes à preservação dos monumentos históricos.

¹⁰⁸ **Gustavo Giovannoni** (1873-1947), engenheiro sanitário italiano. Nascido em Roma, formou-se em engenharia pela Régia Escola de Aplicação para Engenheiros de Roma em 1895, e em 1896, pela Escola Superior de Saúde Pública. Em 1898, especializou-se com Adolfo Venturi em Arte Medieval e Moderna pela Faculdade de Letras de Roma, passando a fazer parte por essa ligação no ano seguinte da Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma [*Associazione Artística fra i Cultori di Architettura di Roma*] que se dedicava a propiciar maior espaço profissional aos arquitetos desde 1890. Publicou seu primeiro trabalho monográfico em 1904, um estudo sobre os Monastérios de Subiaco, desenvolvendo diversos projetos nos próximos anos, entre eles o conjunto da Società Birra Peroni (1904-1910), no qual utiliza a recém conhecida técnica do concreto armado, além de vários planos urbanísticos, como a primeira proposta alternativa para o “Quartiere del Rinascimento” (1908-11). Em 1913, publicou uma série de artigos na revista *Nuova Antologia*, reunidos posteriormente na obra *Vecchie Città ed Edilizia Nuova* no qual expôs sua crítica às demolições das cidades antigas e a interpretação crescente sobre a necessidade de preservar a ambiência tradicional dos centros urbanos como testemunhos históricos. Em 1914, venceu concurso para a cadeira de “Arquitetura Geral” [*Architettura Generale*] em sua escola de formação, assumindo ainda, em 1920, a cadeira de “Restauro de Monumentos” [*Restauro dei Monumenti*] da recém-criada Escola Superior de Arquitetura de Roma, da qual se tornou diretor entre 1927 e 1933. Na década de 1920, manteve uma grande atividade profissional e intelectual: em 1916, já havia se tornado membro do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes e, de 1921 a 1931, editou a revista *Architettura ed Arti Decorative* com Marcello Piacentini. A partir da década de 1930, dedicou-se à pesquisa histórica de arquitetos como Donato Bramante, Gian Lorenzo Bernini e Antonio da Sangallo, o Jovem, destacando ainda o interesse em promover o fortalecimento institucional e disciplinar na área da restauração e da história da arquitetura, por meio da participação ativa na elaboração da *Carta de Atenas* (1931), da *Carta Italiana do Restauro* (1932) e da recomendação normativa *Instruções para o restauro de monumentos* (1938), além de fundar o *Centro Studi di Storia dell'Architettura Casa dei Crescenzi* (1940), instituição derivada do espólio da Associação. Após a II Guerra, em 1945, publica *Architettura di Pensiero e Pensieri sull'Architettura*, última coletânea de artigos, e o trabalho síntese *Il Restauro dei Monumenti* (1945). Dados biográficos em ZUCCONI, 2001; Para uma lista de textos publicados, ver DEL BUFALO, 1982, p. 221-237. Para uma seqüência biográfica de projetos e desenhos, ver CENTOFANTI, 1985.

Sua obra mais notável, que sintetiza estes contrastes, é *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, escrita embrionariamente em três artigos na revista *Nuova Antologia* (um em 1908 e dois em 1913)¹⁰⁹, sendo republicados de forma ampliada em livro em 1931. Nestes artigos, ele se aproximou das ideias do urbanismo histórico de Camillo Sitte e Joseph Stübben¹¹⁰ para também demonstrar a dificuldade de visualização do valor do ambiente urbano em sua consideração como fundamento crítico aos projetos de intervenção.

É preciso apontar que o estímulo a este trânsito deu-se, de fato, com a filiação de Giovannoni em 1903¹¹¹ à Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma¹¹², criada em 1890. De clara inspiração nas associações contemporâneas como a Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos¹¹³ e a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Parisienses¹¹⁴, seus objetivos podem ser resumidos em quatro eixos principais: o **estudo dos monumentos arquitetônicos**, “*interessando-se por sua tutela e boa conservação*”¹¹⁵; a **difusão científica** que incluísse a promoção de exposições, prêmios e a publicação de “*artigos especiais sobre os argumentos ou questões referentes à cultura e ao progresso dos estudos no campo da estética, da arqueologia e história da arte*”¹¹⁶; a **valorização artística e profissional**, “*a fim que os novos edifícios de caráter e escopo público sejam difundidos em concursos e que estes tenham o melhor êxito para o interesse e o decoro da arte*”¹¹⁷ e, sobretudo, a **documentação**, seja na coleta de fontes primárias, intercâmbio de informações ou organização de “*excursões artísticas entre os sócios para o estudo e reprodução dos monumentos*”¹¹⁸.

Como um verdadeiro centro de estudos, esta associação era também um amplo espaço de manifestação crítica e defesa das atividades dos arquitetos, que, para ser diversa das associações similares, tinha como imprescindível princípio uma autonomia política e de pesquisa, seja das tendências exclusivamente progressistas, mas também do sistema belas-artes, por vezes exclusivamente historicista. No manifesto inaugural, escrito por Giovanni Battista Giovenale, afirmou-se:

¹⁰⁹ Cf. GIOVANNONI, 1908; GIOVANNONI, 1913a; GIOVANNONI, 1913b.

¹¹⁰ Sintetizadas especialmente nas obras *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889), de Sitte, e *Der Städtebau* (1890), de Stübben. Giovannoni cita os autores expressamente nos artigos da revista. Em português, respectivamente, *A Construção de Cidades Segundo os Seus Princípios Artísticos* (Cf. SITTE, 1992 [1889]) e *A Construção de Cidades* (ainda sem edição portuguesa).

¹¹¹ ZUCCONI, 1996, p. 16

¹¹² *Associazione artistica fra i cultori di architettura di Roma*, A. A. C. A. R.

¹¹³ *Society for the Protection of Ancient Buildings*, S. P. A. B, criada pelo artista William Morris em 1877.

¹¹⁴ *Société des Amis des Monuments Parisiens*, criada pelo escritor Victor Hugo em 1885.

¹¹⁵ “*interessandosi alla loro tutela e buona conservazione*” ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1891a, p. 9.

¹¹⁶ “*articoli speciali sopra argomenti o questioni riflettenti la cultura ed il progresso degli studi nel capo dell'estetica, dell'archeologia e storia dell'arte*”. Ibid.

¹¹⁷ “*affinchè per i nuovi edifici di carattere e scopo pubblico siano banditi concorsi e che questi abbiano il miglior esito per l'interesse ed il decoro dell'arte*”. Ibid.

¹¹⁸ “*escursioni artistiche fra i soci per lo studio e riproduzione dei monumenti*”. Id., p. 10.

Não o genial reencontro aberto aos artistas e diletantes passatempos desejam vocês constituir, mas um ambiente severo **onde apenas o estudo e a discussão das mais importantes questões de arquitetura servem de espaço ao engenho**; onde as manifestações da vossa arte possam ser expostas e estudadas **longe do fascínio que os olhos dos observadores exercitam, merecidamente, o quadro e a estátua.**

As investigações e o levantamento dos monumentos a que vocês desejam se dedicar como atividade coletiva e em conjunto com as autoridades exigem da associação **simplicidade e plasticidade de organismo e completa autonomia**, as quais se procurou no estrangeiro as sociedades de *Amigos dos monumentos*, e requerem tal potência e amplitude de ações que não se poderiam ter desenvolvido no interior de outras agremiações sem absorver excessivamente os recursos e a vitalidade.¹¹⁹

A base da Associação, portanto, que motivara sua criação, concentrava-se na documentação, compreensão e difusão dos monumentos, compreendido especialmente por edifícios de caráter menor, em especial pela arquitetura residencial urbana, visando a constituição e tutela *“de uma história da cultura técnica e da prática construtiva”*¹²⁰, uma tarefa que se via impossível executar nas instituições existentes.

PRIMEIROS INVENTÁRIOS E LEVANTAMENTOS

Os primeiros trabalhos ao longo das décadas de 1890 e 1900 focaram-se nos exemplares dos séculos XV e XVI, inventariando-se ainda fachadas e ordens arquitetônicas. *“O objetivo era dar um corpo físico, material, à alma artística da nova Itália através dos estilos, contornos exteriores de uma arquitetura passada, deixando em segundo plano, no fundo, os novos modos de vida”*¹²¹ (FIGURAS 48 E 49).

Publicados finalmente na obra coletiva *Inventario dei Monumenti di Roma*¹²², de 1908, esses desenhos ainda se caracterizaram pelo caráter ambíguo, parcialmente documental, que, no afã da valorização dos edifícios e da capacidade de síntese do desenhista, expunham uma certa indiferença metodológica entre o registro e a hipótese de

¹¹⁹ “Non il geniale ritrovo aperto agli artistici e dilettevoli passatempì voleste voi costituire, mas un ambiente severo ove lo studio soltanto e la discussione delle più importanti questioni d’architettura servano di palestra agli ingegni; ove le manifestazioni della vostra arte possono essere esposte e studiate lontane dal fascino che sugli occhi dei riguardanti esercitano, a buon diritto, il quadro e la statua. La investigazione ed il rilevamento dei monumenti cui voi desiderate di dedicarvi con attività collettiva ed in concorso con le autorità esigono nella associazione semplicità e plasticità di organismo e completa autonomia, quale si sono procurate all’estero le società che dominano dagli Amici dei monumenti, e richiedono tale potenza e vastità di azione che non avrebbe potuto svilupparsi in seno di altre associazioni senza assorbire eccessivamente le risorse e la vitalità.” ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1891b, p. 22 et seq. Grifos meus.

¹²⁰ “di una storia della cultura tecnica e della pratica costruttiva” PALLOTTINO, 1990, p. 67.

¹²¹ “Lo scopo era dare un corpo fisico, materiale, all’anima artistica dell’Italia nuova attraverso stili, fattezze esteriori di architetture passate, a relegare in secondo piano. In fondo, i nuovi modi di vita.” SPAGNESI, 2005, p. 41.

¹²² ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA IN ROMA, 1908c.

restituição¹²³: “*tratam-se de desenhos heterogêneos sobre modalidades de levantamento, características gráficas de restituição, escala de redução, formas de representação, conteúdos*”¹²⁴.

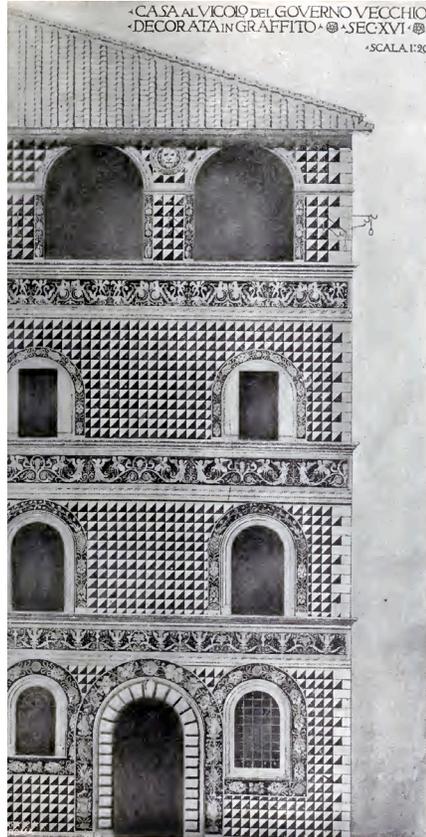


FIGURA 48: Casa na Via Coronari, c. 1900. Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma. Casa in Roma, Via Coronari, 157 (sec. XIV od inizio del sec. XV). GIOVANNONI, 1913, fig. 1, p. 60.

FIGURA 49: Casa no Vicolo del Governo Vecchio “decorada em grafite”, c. 1900. Associação Artística de Amantes da Arquitetura de Roma. Casa in Roma, Vicolo del Governo Vecchio (fine dal sec. XV od inizio del sec. XVI). GIOVANNONI, 1913, fig. 2, p. 61.

No entanto, foi por meio do aperfeiçoamento dessas práticas que se passou a considerar o conhecimento acumulado sobre a arquitetura romana pelos seus sócios, que, aos poucos, também pertencentes a órgãos estatais¹²⁵, permitiria-lhes desenvolver critérios histórico-artísticos mais apurados e assim angariar uma marcada influência crítica nos ambientes de decisão pública posteriormente. Nas palavras de Mário Docci e Diego Maestri, tratou-se do desenvolvimento de uma prática decorrente de diversas experiências, no qual se entendeu evidentemente que “o levantamento, cientificamente conduzido, é o suporte ‘certo’, no quadro do conhecimento histórico e artístico das especificidades arquitetônicas, sob a qual se poderia operar a restituição da imagem original do monumento, a uma certa época”¹²⁶ (FIGURAS 50 A 52).

¹²³ MAESTRI; CENTOFANTI, 1990, p. 107.

¹²⁴ “Si tratta di disegni estremamente disomogenei, per modalità di rilevamento, per caratteristiche grafiche di restituzione, scala di riduzione, forme di rappresentazione, contenuti.” DOCCI; MAESTRI, 1993 [1984], p. 246.

¹²⁵ GIOVANNETTI, 1990, p. 46.

¹²⁶ “Il rilievo, scientificamente condotto, è il supporto ‘certo’, nel quadro della conoscenza storico-critica dello specifico architettonico, sul quale si può operare la restituzione dell’immagine originale del monumento, a una certa época”. DOCCI; MAESTRI, 1993 [1984], p. 246.

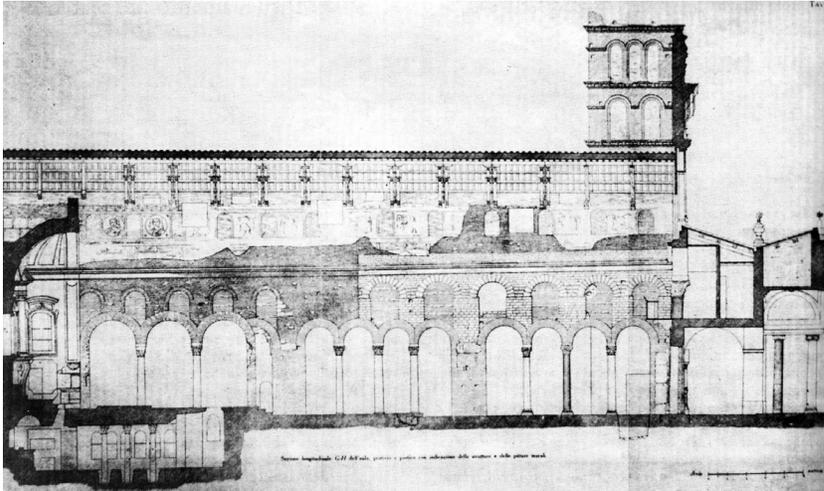


FIGURA 50: Basílica de Santa Maria di Cosmedin: corte, 1891. Associação Artística de Amantes de Arquitetura de Roma. Roma; *chiesa di S. Maria di Cosmedin; sezione longitudinale (1891)*. DOCCI; MAESTRI, 1993 [1984], fig. 256, p. 244

Em um dos vários exemplos que demonstram esse desequilíbrio em relação às modalidades de levantamento da Associação – hoje de consulta com acesso restrito na Casa dei Crescenzi, em Roma, note como neste exemplo de documentação da Basílica de Santa Maria in Cosmedin, de 1891, há uma evidente capacidade de dissociar graficamente os “tempos” da igreja a partir do peso gráfico das unidades arqueológicas identificadas, diferentemente dos levantamentos das casas romanas das figuras anteriores (fig. 48 e 49).

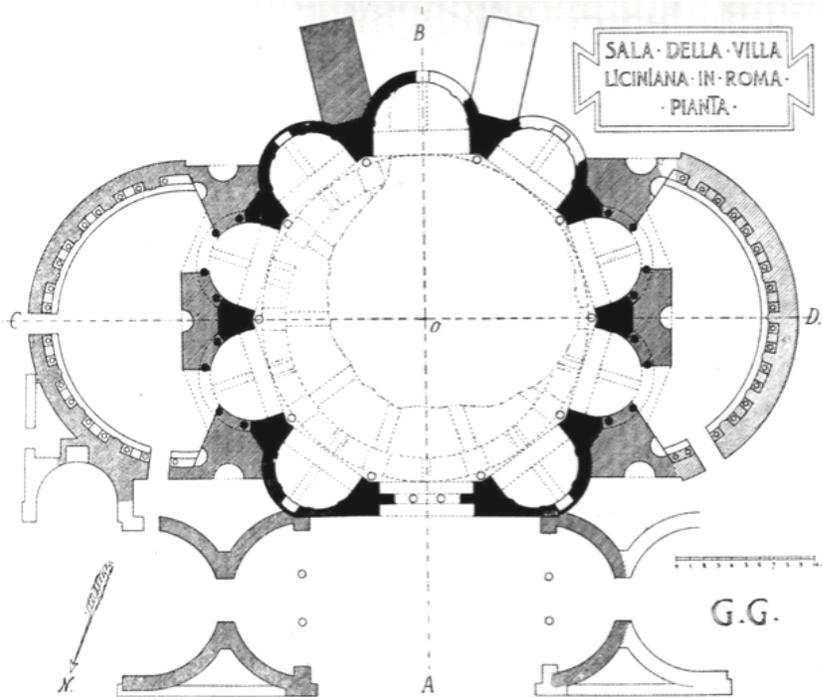


FIGURA 51: Sala da Villa Liciniana em Roma: planta, 1904. Gustavo Giovannoni. *Sala della villa Liciniana in Roma: pianta*. DOCCI, MAESTRI, 1993 [1984], fig. 258a, p. 247.

Note que Giovannoni já separa os “tempos” do edifício vinculados à matéria destacando, na planta (fig. 51), hachuras diferentes e, na seção dos eixos OC e OB (fig. 52), a diferenciação da restituição do objeto pela textura do existente contra uma linha de completamento possível.

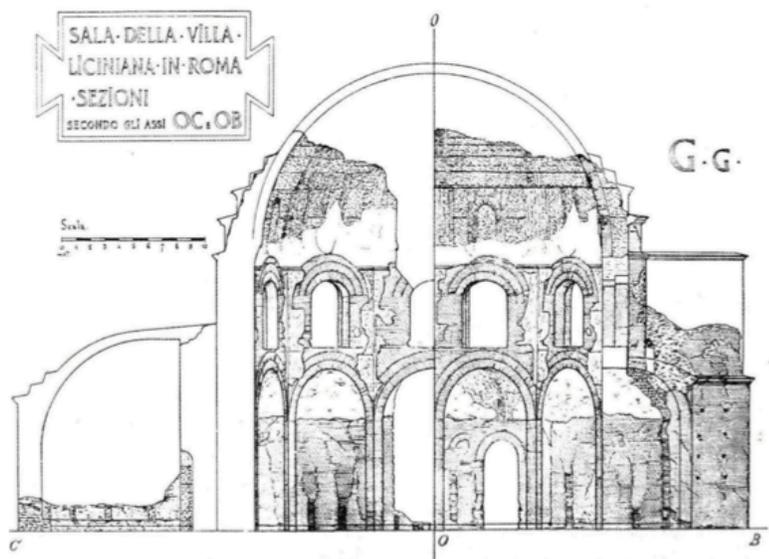


FIGURA 52: Sala della Villa Liciniana em Roma: planta, 1904. Gustavo Giovannoni. *Sala della villa Liciniana: sezioni secondo gli assi OC e OB.* DOCCI, MAESTRI, 1993 [1984], fig. 258b, p. 247.

Demonstra esse amadurecimento a presença da Associação na comissão mista¹²⁷ de análise e crítica ao Plano Sanjust¹²⁸, elaborado em substituição ao prazo legal de 25 anos do Plano Viviani. Dada a característica conciliatória e anti-oligárquica do novo prefeito da cidade¹²⁹, Ernesto Nathan, o governo buscou equilibrar as polêmicas geradas pelas obras e pela vigência do plano anterior, que, para Giovannoni, carecia de *“um orgânico conceito na coordenação de ruas e quadras”*¹³⁰. Segundo o engenheiro, o Plano Viviani denotava sua insipiência na compreensão integral do espaço urbano, pela presença de traçados *“quase todos unidos na característica de partir de um ponto sem que se soubesse onde fosse terminar”*¹³¹, de ruas *“sem saída ou com fluxo restrito ou indigno”*¹³², de *“novos quarteirões que de cada lado se elevaram, comprimindo e sufocando a velha cidade”*¹³³, mas, substancialmente pela ausência de *“uma pesquisa artística, a qual poderia facilmente ser traçada, se não de agrupamentos pitorescos, (...) pelo efeito das visuais grandiosas contra os elementos naturais e artísticos já existentes”*¹³⁴. Para ele, embora algumas demolições fossem mesmo necessárias, era *“deplorável que não se tenha sido pensado em conservar os fragmentos que ainda podiam ser recolhidos e utilizados, nem mesmo fixar documentos gráficos mediante fotografias e levantamentos executados*

¹²⁷ Presidida pelo engenheiro Filippo Galassi, os nomes da comissão incluem Adolfo Apolloni, Enrico Attanasio, Cesare Bazzani, Mariano Borgatti, Augusto Brunelli, Garibaldi Burba, Giovanni Carnavari, Pietro D’Achiardi, Paolo Emilio De Sanctis, Giovanni Battista Giovenale, Gustavo Giovannoni, Domenico Gnoli, Giulio Magni, Giulio Monteverde, Ernesto Paniconi, Antonio Ptrignani, Giulio Podesti, Attilio Rossi, Giulio Aristide Sartorio e Adolfo Venturi. ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA IN ROMA, 1910, p. 19.

¹²⁸ Em referência ao engenheiro Edmondo Sanjust di Teulada.

¹²⁹ CECCHINI, 2011, scheda 6.

¹³⁰ *“un organico concetto nel coordinamento di vie e di quartieri”* GIOVANNONI, 1913a, p. 465.

¹³¹ *“quasi tutte unite nella caratteristica di partire da un punto senza che si sapesse ove dovessero andare a finire”* Id., p. 466.

¹³² *“senza uscita o con sbocchi ristretti ed indecorosi”* Ibid.

¹³³ *“nuovi quartieri che da ogni lato si elevarono, stringendo e soffocando la vecchia città”* Ibid.

¹³⁴ *“una ricerca d’arte, la quale poteva facilmente esser tratta, se non da aggruppamenti pittoreschi, (...) dall’effetto delle visuali grandiose verso elementi naturali ed artistici già esistenti”*. Ibid.

sistematicamente”¹³⁵. Assim, por abandonar a importância artística dos monumentos históricos, aquele plano era, portanto,

uma concessão megalômana de uma grande cidade futura que deveria ser acomodada nas novas estradas ou viver dia a dia tendo tardiamente apressado o desenvolvimento da industrialização, sem um amplo critério edilício, sem um meditado pensamento sobre a arte, sem um previdente objetivo do desenvolvimento econômico e do movimento dos cidadãos.¹³⁶

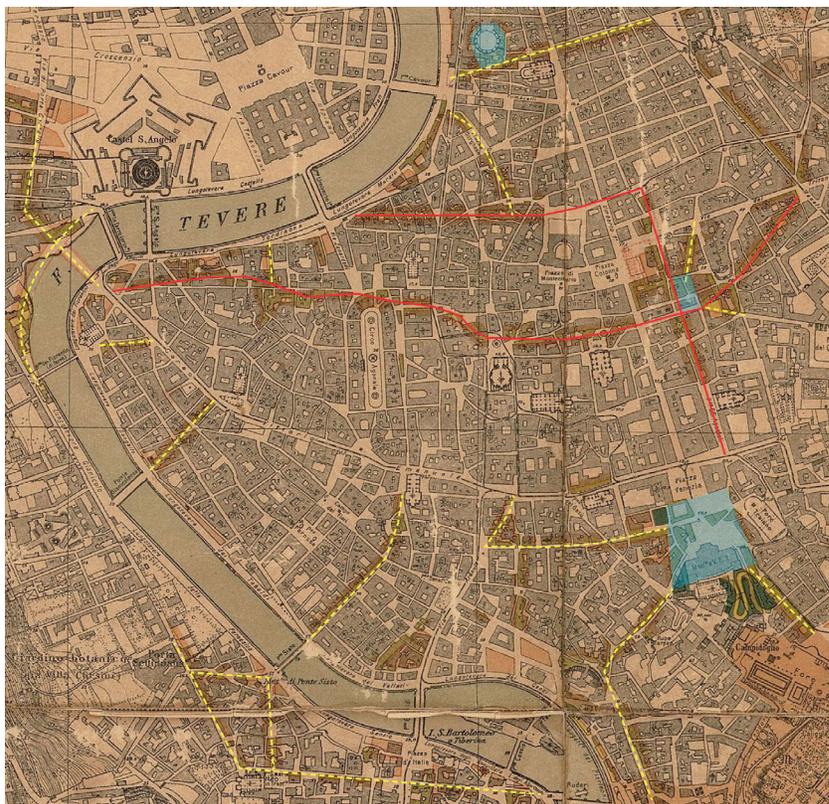


FIGURA 53: Carta aprovada em 29 de agosto de 1909 sobre o Plano Regulador da cidade de Roma de Edmondo Sanjust de Teulada: detalhe, 1909. *Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Roma*. Archivio Storico Capitolino - Comune di Roma, cartella XIII, 1.

Em amarelo, as demolições para abertura ou alargamento de vias; em vermelho, as novas áreas para construção, em rosa, passeios de preservação arqueológica (especialmente na região do fórum a sudeste). Note como as propostas de sventramento prestam-se à contituição de praças (em azul, destacando-se as liberações do monumento a Vittorio Emanuele e o Mausoléu de Adriano) ou ao atravessamento do centro antigo por uma malha de bondes já existente (em preto). Ao centro, em linha contínua vermelha, destacam-se as propostas de união da Via dei Tritoni com a Via San Angelo, e a conexão em cruz da Piazza Venezia até a Via Lungotevere Marzio. Ao sul, a Corso Vittorio Emanuele (antes Via Nazionale) já finalizada. Análise do autor.

¹³⁵ “deplorabile che non si sia pensato a conservare i frammenti che ancora potevano esserne raccolti ed utilizzati, e neanche a fissare i documenti grafici mediante fotografie e rilievi sistematicamente eseguiti”. Id, p. 467.

¹³⁶ “una concessione megalomane di una grande città futura che doveva essere incalanata nelle nuove strade, ora un vivere giorno per giorno tenendo tardamente appresso allo sviluppo della fabbricazione, senza un ampio critério edilizio, senza un meditato pensiero d’arte, senza un previgente indirizzo dello sviluppo econômico e del movimento cittadino” Id, p. 466.

Apesar das consultas e recomendações¹³⁷ que aos poucos tornaram o novo plano aos olhos da Associação um pouco mais adequado¹³⁸, o novo projeto elaborado e aprovado em poucos meses em 1909 mantinha o mesmo caráter eminentemente demolidor e expansionista da cidade, com a abertura de novos eixos no centro histórico (FIGURA 53) e a criação de novas áreas, especialmente a nordeste e a sudeste¹³⁹. Um dos pontos nevrálgicos do Plano Sanjust era a proposta de saneamento (e *sventramento*) nas proximidades do conjunto central formado pela Via dei Tritoni, a Piazza Colonna e a Via dei Coronari, área que congregava variados edifícios quinhentistas mas era foco de uma linha de bondes. Para Giovannoni, o sacrifício necessário para a empreitada era duplamente injustificável. Em princípio, pelo grande número de edifícios de interesse a demolir¹⁴⁰, mas sobretudo pela incoerência do plano à capacidade de compreender a cidade como um organismo dependente das atividades e necessidades humanas.

A IMPORTÂNCIA DO “VELHO” TECIDO PARA A “NOVA” ARQUITETURA

Segundo Choay, *“Giovannoni adota uma atitude prospectiva. Ele avalia o papel inovador das novas técnicas de transporte de comunicação e prevê seu crescente aperfeiçoamento”*¹⁴¹.

Com esta posição, a cidade torna-se reflexo de um sistema complexo, fruto mesmo das novas relações de produção que provocam a alteração de sua dinâmica interna e incitam sua dispersão¹⁴². Ainda na esteira das noções de “progresso”, como vimos, um dos efeitos primeiros desse fenômeno é uma natural reação à vitalidade aceleradora que posiciona a necessidade de repouso, *“dualidade essencial dos comportamentos humanos”*¹⁴³, muitas vezes satisfeita pela compreensão da carga simbólica – monumental e pitoresca – da paisagem urbana.

Giovannoni percebeu assim dois processos conectados no interior do organismo da cidade: o primeiro, **a valorização econômica do “velho” tecido**, que contrariamente à dispersão tendia a adensá-lo e saturá-lo fisicamente; o segundo, **o conflito deste adensamento com a equilibrada morfologia artística da cidade construída ao longo do tempo**. Avalia:

Este desenvolvimento centrípeto fez aumentar enormemente o valor das áreas e das construções e assim produziu remembramentos e

¹³⁷ ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1908a, p. 14 et. seg.

¹³⁸ ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1910, p. 20. Ainda assim, a Associação continua publicando em seu Boletim nos anos seguintes mais artigos lamentando o plano e propondo alternativas, demonstrando que o assunto não havia se esgotado entre seus membros.

¹³⁹ CECCHINI, 2011, scheda 6.

¹⁴⁰ O engenheiro elaborou uma lista deles em GIOVANNONI, 1908, p. 319.

¹⁴¹ CHOAY, 2001, p. 195.

¹⁴² GIOVANNONI, 1913a, p. 456.

¹⁴³ CHOAY, 2001, p. 196. Choay aponta ainda que esta concepção deve-se a Cerdà.

reconstruções de velhos edifícios, um adensamento sempre maior que ainda lhe piorou as condições. Então não se viu outro remédio que as operações cirúrgicas, e a picareta trabalhou, quase sempre ineficazmente, sacrificando frequentemente obras de arte e perturbando a harmonia e a qualidade, sem conseguir resultados de objetivos correspondentes.¹⁴⁴

Buscando soluções de equilíbrio como Boito, Giovannoni entendeu que o crescimento urbano não poderia ser unilateral, ou seja, dizendo respeito somente aos atores econômicos, prejudiciais às relações históricas e artísticas intrínsecas dos edifícios entre si. Contudo, assumindo o quadro como inevitável e mesmo desejável, era necessário desenvolver instrumentos para tornar o aspecto pitoresco mais eficaz como meio **agregador** contra os processos exclusivos de dispersão em andamento. Uma destas formas seria pela *habilidade projetual da nova arquitetura*: “*Somente então uma sistematização local, sabiamente idealizada e pacientemente posta em ação, poderá neste antigo habitat trazer, caso a caso, oportunas transições entre o novo desiderata e as condições relativas ao passado.*”¹⁴⁵

Da compreensão inovadora do papel da cidade “velha”, Giovannoni postulou também um destacado papel ao edifício “novo”, que, para ele, consolidou um diálogo fundamental em sua postura profissional¹⁴⁶. Como Sitte, os projetos para as novas áreas ou as intervenções no centro da malha antiga deveriam garantir a continuidade histórica do tecido e torná-lo eminentemente coerente à estrutura urbana e às necessidades humanas, colaborando de forma integrada à conservação do ambiente urbano, suas características peculiares, sua estratificação e qualidade artística sedimentada pelo tempo. Nesse sentido, Giovannoni entendeu que, entre a alteração “orgânica” inevitável e a prevalência “simbólica” do ambiente, como vimos em Boito, deve-se sempre poderar como a **história local, enquanto processo de projeto, configura-se como elemento essencial para a qualidade urbana**. Escreveu:

Introduzir um sentido pitoresco às novas cidades, seja valendo-se das visuais naturais e monumentais, seja estudando as linhas de circulação os espaços abertos não como linhas e figuras geométricas mas como agrupamentos variados e vivos; limitar a adoção do eixo para as vias necessárias, mas possivelmente desviando e o associando a curvas, amplas e breves, ou valendo-se de monumentos e de jardins para interromper a continuidade uniforme; retornar às praças principais o caráter recluso daquelas dos nossos antigos; e sobretudo, manter como concepção geral e especial o aspecto individual da cidade ou da quadra: eis os cânones

¹⁴⁴ “Questo sviluppo centripeto ha fatto aumentare enormemente il valore delle aree e delle costruzioni ed ha quindi prodotto aggiunte e rialzamenti di vecchi edifici, un addensamento sempre maggiore che ha ancora peggiorato le condizioni. Allora non si è visto altro rimedio che nelle operazioni chirurgiche, ed il piccone ha lavorato, quasi sempre inefficacemente, sacrificando spesso opere d'arte e turbando l'armonia ed il carattere, ma non riuscendo a risultati rispondenti allo scopo.” GIOVANNONI, 1913a, p. 460.

¹⁴⁵ “Solo allora una sistemazione locale, sapientemente ideata e pazientemente posta in atto, potrà in quest'antico abitato portare, caso per caso, opportune transizioni tra i nuovi desiderata e le condizioni relative al passato.” Ibid. *Desiderata*, do latim, desejável.

¹⁴⁶ Cabe lembrar que este é o próprio título da republicação desses primeiros artigos em livro, denotando sua força conceitual ainda presente no início dos anos 1930.

fundamentais da nova tendência: esta, por último, enquanto pesquisa uma verdadeira e alta forma de arte, não poderia confiar em fórmulas precisas e determinadas para a materialização de princípios gerais, sem cair na retórica e sem fugir ao critério de aplicações caso a caso segundo aspirações subjetivas do artista e segundo as condições objetivas dos elementos concretos de arte local que constituem o ambiente¹⁴⁷.

PERCEBER O AMBIENTE É VALORIZAR A ARQUITETURA EXISTENTE

Da força nitidamente racional das escolhas projetuais, mas também utilizando uma raiz simbólica, Giovannoni sintetizou este método no conceito de “*diradamento*”¹⁴⁸. Por uma metáfora agrícola¹⁴⁹ – *diradare*, na tradição italiana, remete à prática do cultivo em que plantas nocivas ou pouco desenvolvidas são retiradas para o fortalecimento da plantação como um todo –, foi ponderada a necessidade de promover a mesma técnica no centro da cidade de Roma. Com conhecimento de causa, ou seja, selecionando previamente edifícios de interesse, retiram-se aqueles que prejudicam a leitura ambiental numa análise filológica da estrutura urbana, rechaçando-se a associação comum e uniformizadora entre degradação, insalubridade e antiguidade (FIGURAS 54 A 57). Para ele, é possível tornar esses espaços mais saudáveis e compatibilizar a nova urbanidade requerida com seu aspecto pitoresco:

Assim a devastação poderia ser evitada. E se razões de higiene propusessem ao mesmo tempo trazer ar e luz a alguns pontos muito restritos das velhas ruas, bem se poderia dispersar as casas, **retirando [diradando] alguns edifícios isolados sem importância e colocando em seu lugar pequenas praças ou pequenos jardins; abrir alguns pontos, sem se deixar seduzir pela regularidade geométrica de uma rua larga, sem transformar com novas construções o ambiente. Nem se diga que este ambiente é sujo; se é sujo em alguns lugares, não o é porque é antigo, e pode-se saná-lo sem precisar da extrema medicina da picareta.**¹⁵⁰

¹⁴⁷ “Introdurre un senso pittoresco nelle nuove città, sia valendosi delle visuali naturali e monumentali, sia studiando le linee di circolazione e gli spazi aperti non come linee e figure geometriche ma come aggruppamenti variati e vivi; limitare l'adozione del rettilineo per le vie ai casi necessari, ma possibilmente deviandolo ed associandolo a curve, ampie e brevi, o valendosi di monumenti e di giardini per interrompere la continuità uniforme; ritornare per le piazze principali al carattere racchiuso di quelle dei nostri antichi; e soprattutto serbare nella concezione generale e speciale il carattere individualistico alla città od al quartiere: ecco i canoni fondamentali della nuova tendenza: la quale, del resto, in quanto ricerca una vera ed alta forma d'arte, non potrebbe giungere a formule precise e determinate per la materializzazione dei principi generali, senza ricadere nella retorica e senza decampare al suo criterio dell'applicazione caso per caso, secondo l'ispirazione subiettiva dell'artista e secondo le condizioni obiettive degli elementi concreti di arte locale, che costituiscono l'ambiente.” GIOVANNONI, 1913a, p. 457.

¹⁴⁸ “rareamento”, de *diradare*, “rarefazer”. Vocabolario Treccani – Edição online, verbetes “*diradamento*”, “*diradare*” e “*rado*”. A tradução da palavra assume diferentes vocábulos em português, a depender do contexto em que é empregada.

¹⁴⁹ “A habitação nos velhos quarteirões das cidades podem de algum modo ser semelhantes às árvores de um bosque.” Do Italiano: “L'abitato dei vecchi quartieri delle città può in qualche punto somigliare agli alberi di un bosco.” GIOVANNONI, 1913b, p. 53.

¹⁵⁰ “Così la devastazione potrebbe essere evitata. E se ragioni d'igiene consigliassero intanto di portate aria e luce in alcuni punti troppo ristretti delle vecchie strade, ben si potrebbe qua e là *diradare* le case, togliendo alcune fabbriche od alcuni isolati senza importanza e ponendo al



FIGURA 54: Perspectiva D, 1913. Gustavo Giovannoni. *La via ed il palazzo Vecchiarelli*. GIOVANNONI, 1913b., p. 75, fig. 11.

FIGURA 55: Perspectiva C, 1913. Gustavo Giovannoni. *Via Coronari e piazza S. Salvatore in Lauro*. GIOVANNONI, 1913b., p. 73, fig. 10. Notar Castelo S. Angelo ao fundo.

FIGURA 56: Perspectiva B, 1913. Gustavo Giovannoni. *La via trasversale ai Coronari*. GIOVANNONI, 1913b., p. 72, fig. 9.

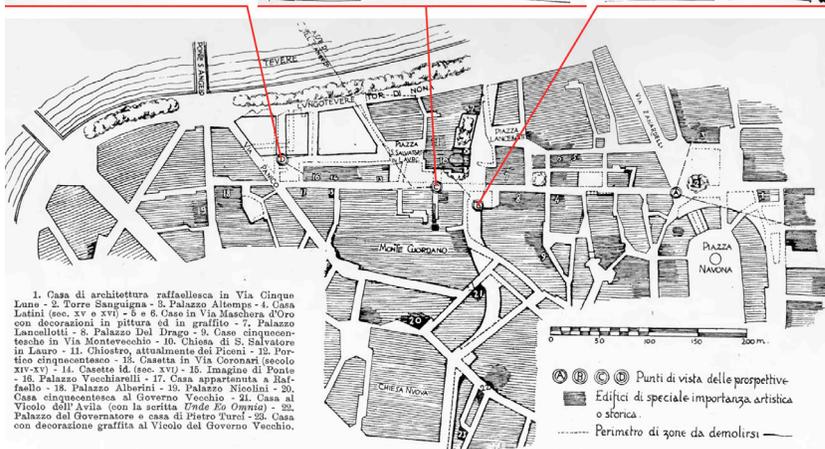


FIGURA 57: Projeto alternativo para o "Quartieri del Rinascimento", 1913. Gustavo Giovannoni. *Sistemazione proposta per la Via dei Coronari e le sue adiacenze in Roma - Planimetria d'insieme*. GIOVANNONI, 1913b, p. 69, fig. 7.

Da avaliação destes textos, podemos verificar que dois princípios estão implícitos. O primeiro é a identificação criteriosa dos bens culturais, cujo trabalho requer **coesão de método**: “Deve-se determinar, sob o conhecimento preciso dos elementos de vários gêneros, relativos à rua e às casas, à arte e à vivência histórica, quais são os fundamentais imutáveis, isto é, os edifícios de caráter histórico e artístico que devem ser conservados, as obras e os grupos de que deve ser respeitado o ambiente”¹⁵¹. Em seguida, **a congruência dos parâmetros registrados (os edifícios) filiados a posturas projetuais**: “a possibilidade de rarefação [diradamento] deve ser pois considerada do ponto de vista do máximo aproveitamento de luz e de ar que uma parcial demolição pode comportar às casas próximas, dos efeitos perspetivos que resultam nos novos quadros que se vão compor, e ainda, em razão de sua viabilidade”¹⁵².

loro posto piccole piazze o piccoli giardini; aprire in alcuni punti, senza lasciarsi sedurre dalla regolarità geometrica di una larga via, senza mutare con nuove costruzioni l'ambiente. Nè se dica che questo ambiente è lurido; se è lurido in alcuni luoghi, non lo è perchè antico, e può risanarsi senza bisogno dell'estrema medicina del piccone.” GIOVANNONI, 1908, p. 319. Grifos meus.

¹⁵¹ “Occorre anzitutto determinare, sulla conoscenza precisa degli elementi di vario genere, relativi alla via ed alle case, all'arte ed alle storiche vicende, quali siano i capisaldi immutabili, cioè gli edifici di carattere storico ed artistico che debbono essere conservati, le opere ed i gruppi di cui deve esser rispettato l'ambiente” GIOVANNONI, 1913b, p. 64.

¹⁵² “La possibilità del diradamento deve essere poi considerata dai punti di vista del massimo rendimento di luce e d'aria che una parziale demolizione può portare alle case prossime, degli effetti prospettici che risulteranno nei nuovi quadri che verranno a comporsi, ed anche delle ragioni della viabilità” Ibid.

Compreendida desta maneira, é bastante claro como a **perspectiva**, seja enquanto *meio de representação do projeto*, seja enquanto *procedimento de análise espacial*, coloca-se como instrumento de valorização histórica do centro urbano quinhentista, possibilitando ainda a defesa da proposta e do método defendido pelo engenheiro¹⁵³. Em síntese, sua função era mesmo reforçar os valores históricos e artísticos, demonstrando que não poderia haver intervenção eficaz em relação ao ambiente do centro urbano se ela não considerasse minimamente o registro físico, morfológico e simbólico dos edifícios que o compõem, caracterizando-os numa “escala de valores” ambiental decorrentes do *uso no tempo* e suas *significantes históricas*. Diante dos destruidores planos reguladores da cidade e por meio dos textos que avaliamos, pode-se dizer que Giovannoni reclamou um **desenho adequado**, *que compreendesse e sintetizasse a complexidade histórica de uma cidade estratificada como Roma, e que visse a arquitetura existente como objetos catalisadores da nova cidade ao futuro*. Conservá-la, portanto, seria garantir esse diálogo, na sua acepção, “integralmente”. Como demonstra Alessandra Muntoni,

Giovannoni está convencido que **não se pode mais intervir empiricamente ou com métodos diletantes**, mas que esteja quase maturado um tempo de uma construção **científica** do urbanismo. E assim, a seu critério, ele tem como principal nó para resolver exatamente o nexo a instaurar entre o velho e o novo (...). A ideia de Giovannoni é, sobretudo, que o *velho* e o *novo* sejam ambos valores positivos: o primeiro porque “irradia luz” enquanto local da arte que não pode assim continuar obscurecido; o segundo porque é a realidade do contemporâneo e deve ser satisfeito e melhorado. Esquivando-se de uma alternativa entre “renovadores” e “conservadores”, evitando se aproximar com uns ou outros, **Giovannoni penetra em uma terceira via, que não é exatamente de equilíbrio, mas que se pode ao invés dizer, de integração**¹⁵⁴.

O **ambiente** colocou-se, assim, como chave de uma postura profissional e como uma forma de intervir na cidade com bases científicas. Segundo Guido Zucconi, é um conceito que propõe ao monumento histórico um “*sistema de relações muito mais amplo*”¹⁵⁵ e “*não compreende somente os problemas urbanísticos em sentido estrito mas (...) inclui ainda a valorização dos monumentos (como sujeitos indistintíveis do espaço que o circunda)*”¹⁵⁶. Não é preciso discorrer muito para observar que esse *desenho qualitativo, caracterizado por sutis percepções racionais*, deve recair, sobretudo, na qualidade das práticas projetuais restaurativas:

¹⁵³ MAESTRI; CENTOFANTI, 1990, p. 107.

¹⁵⁴ “Giovannoni è convinto che non si possa più procedere empiricamente o con metodi diletteccchi, ma che sia ormai maturo Il tempo di una costruzione scientifica dell’urbanistica. E siccome, a suo avviso, essa ha come principale nodo da risolvere proprio Il nesso da instaurare tra vecchio e nuovo (...). L’idea di Giovannoni è, anzitutto, che Il Vecchio e Il nuovo siano entrambi valori positivi: Il primo perché “irradia luce” in quanto è luogo dell’arte e non v adunque oscurato; Il secondo perché è realtà del contemporaneo e v adunque soddisfatto e migliorato. Rifuggendo da un’alternativa tra ‘novatori’ e ‘conservatori’, evitando di schierarsi con gli uni o con gli altri, Giovannoni si inoltra per una terza via, che non è propriamente di compromesso, ma che si può dire invece di integrazione.” MUNTONI, 2005, p. 58. Grifos meus em negrito. Grifos da autora em itálico.

¹⁵⁵ ZUCCONI, 1996, p. 45.

¹⁵⁶ Ibid.

das casas que existem; restauros de adaptação não-radicais às exigências modernas, explorando *[diradando]* e abrindo com o mesmo senso de medida adotado para a rua, e restauros artísticos que o reportem ao aspecto primitivo; e mesmo os dois restauros poderiam ser concomitantes, pois o edifício pode elevar de categoria com a retomada de sua antiga dignidade.¹⁵⁷

Assim, o papel da restauração, enquanto prática arquitetônica e operação urbana é, antes de tudo, **a defesa do papel do arquiteto na construção da cidade**. A verificação de “difíceis” bons restauros demonstra a crítica sobre a falta de capacitação, não por “especialistas” no tema, como por vezes tendemos a compreender parcialmente essas ideias hoje, mas por escolas que formem profissionais “integrais”¹⁵⁸, capazes de avaliar o meio urbano em seu desenho do ponto de vista **formal, ambiental, técnico-constructivo** e, claro, **histórico e artístico**, para lhe propor coerentes propostas de intervenção física.

A RESTAURAÇÃO COMO EIXO DE UMA DIDÁTICA AUTÔNOMA EM ARQUITETURA

Das questões que levantamos, Giovannoni já havia atentado a elas anos antes por meio de um parecer solicitado à Associação sobre a situação e criação de cursos autônomos de arquitetura na Itália a pedido do Ministério da Instrução Pública, que, guardadas as devidas proporções, ainda parecem impressionantemente válidos enquanto princípios generalistas fundamentais da profissão:

O arquiteto deve ser antes de tudo – deseja-se absolutamente afirmá-lo – um artista, e a **sua inteligência sobre a arte deve saber voltar tanto às linhas grandiosas de um monumento quanto a decoração menor de um interior**; ao mesmo tempo deve ser aquele que não somente estuda a aparência externa e a decoração de um edifício mas desse **modo trata as construções e busca a partir desse estudo que as formas arquitetônicas sejam sua correspondência a mais direta e sincera**; deve ser aquele que, na corrente das mais modernas tendências da vida social, saiba **integrar o programa de edifícios mais variados (como hospitais, escolas, teatros, casas de luxo e casas operárias)** e saiba dar soluções às múltiplas exigências que a ele se apresentam; deve, enfim, ser aquele que tem dos períodos artísticos do passado um conhecimento quase completo para poder **conduzir um restauro de um monumento com o mais escrupuloso respeito à sua história e à sua arte**, e ainda saber aplicar harmonicamente

¹⁵⁷ “L’opera sarebbe completa se contemporaneamente anche avvenissero restauri prudenti e sapienti (e qui sta il difficile) delle case che esistono; restauri di adattamento non radicale alle esigenze moderne, diradando ed aprendo con lo stesso senso di misura adottato per la via, e restauri artistici che le riportassero all’aspetto primitivo; e spesso i due restauri potrebbero essere concomitanti, poiché l’edificio può rielevarsi di classe col riprendere la sua antica dignità.” GIOVANNONI, 1913b, p. 64. Grifo meu.

¹⁵⁸ A concepção do “arquiteto integral” é desenvolvida por Giovannoni durante toda sua carreira. ZUCCONI, 1996, p. 59.

os elementos dos vários estilos arquitetônicos, já que um estilo geral, verdadeiramente correspondente ao nosso tempo, infelizmente falta.¹⁵⁹

Das posturas que grifamos – as quais podemos sintetizar em “saber ler”, “saber analisar”, “saber propor” e “saber restaurar” –, parece claro que a teoria do “*diradamento*” foi a expressão alternativa a um debate de competências no início do século XX. Ao lado de uma concepção ampla dos saberes de um profissional formado exclusivamente em “Arquitetura”, ela demonstra também a necessidade de reconhecimento desta nova atribuição (mas tão antiga prática) no espaço urbano.

Merece ainda destaque o fato de que Giovannoni colocava **a Restauração como campo final**, *espaço de saberes múltiplos propiciados pela conciliação entre inteligência artística (ou seja, ambiental cognitiva) e propositiva (ou seja, que respondesse às demandas modernas)*. Sobre esta última, cabe observar que não parece à toa que o próprio Giovannoni tenha grifado a palavra “programa” naquele parecer, destacando em seguida os novos usos solicitados pela cidade no início do século XX, consideração metodologicamente tão necessária para uma adequada impositação técnica e projetual em relação à preservação dos edifícios.

Assim, quando breves condicionantes políticas permitiram¹⁶⁰, estes princípios confluíram definitivamente na criação da Régia Escola Superior de Arquitetura de Roma em 1920¹⁶¹, o primeiro percurso autônomo em nível superior em Arquitetura, já tão desejado por Boito e Selvatico¹⁶². Nas palavras de Manfredo Manfredi, seu primeiro diretor, a escola buscava para a arquitetura, “*na ansiosa pesquisa por formas novas (...), no desejo absoluto de meios técnicos e mecânicos os mais solícitos, (...) encontrar sua nova via indicada por ensinamentos que, com*

¹⁵⁹ “*L’architetto deve essere anzitutto – occorre altamente affermarlo – un artista, ed il suo intelletto d’arte deve sapersi volgere tanto alle linee grandiose di un monumento quanto all’arredamento spicciolo di un interno; ma insieme deve essere colui che non pure studia l’apparenza esterna e la decorazione di un edificio ma ne cura la costruzione e procura che di essa le forme architettoniche siano la rispondenza più diretta e sincera; deve essere colui che, al corrente delle più moderne tendenze della vita sociale, sa integrare il programma degli edifici più svariati, (come ospedali, scuole, teatri, case di lusso e case operaie), e sa dare soluzione alle molteplici esigenze ch’essi presentano; deve infine essere colui che ha dei periodi artistici del passato una conoscenza così completa da poter condurre un restauro di un monumento col più coscienza rispetto alla sua storia ed alla sua arte, ed altresì da saper applicare armonicamente gli elementi dei vari stili architettonici, ora che uno stile generale veramente rispondente al nostro tempo purtroppo manca.*” ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA, 1908b, p. 20. O texto foi datado e aprovado em 10 de janeiro de 1907. Id., p. 28. Grifos meus em negrito. Grifo do autor em itálico.

¹⁶⁰ Dá-se destaque à atuação do filósofo Benedetto Croce, ministro da Instrução Pública na ocasião.

¹⁶¹ MANFREDI, 1926, p. 7.

¹⁶² 14 alunos formaram-se em 1924 ao finalizarem o percurso didático de cinco anos (Cf. REGIA SCUOLA DI ARCHITETTURA IN ROMA, 1926, p. 223), com titulação e atribuição profissional de “arquitetos”. Tal valorização é devido ao artigo primeiro da Lei n. 1395, de 24 de junho de 1923, que atribuía a profissão somente aos formados nos cursos de arquitetura nos Institutos Superiores. A Lei buscou ainda, especialmente nos artigos 8 a 12, corrigir e unificar as diferentes titulações em arquitetura sob a mesma atribuição desde que comprovadas suas capacidades e experiência profissional. Dentre eles, destaque merece ser dado ao artigo 10 que permitiu somente até 1926 que os “professores de desenho arquitetônico” ainda poderiam ser inscritos como “arquitetos” nas ordens profissionais, o que estimulou a transformação em cascata dos cursos nos Institutos Superiores de Belas Artes. Cf. ITALIA, 1923.

*sentido profundo de história, de crítica, de análise e de construção prática, lhes são comuns*¹⁶³. Ao assumir a cadeira de “Restauro de Monumentos” do terceiro ano, Giovannoni pôde colocar em prática um específico programa didático derivado do seu pensamento:

Restauro dos monumentos

(Prof. Gustavo Giovannoni)

Lições. – Critérios para o estudo histórico-artístico dos monumentos – Meios de investigação: Estudo e interpretação dos documentos diretos e dos indiretos testemunhos históricos – Análise construtiva – Estudo morfológico comparado – Estudo dos elementos de arte menor.

O levantamento dos monumentos voltado aos estudos de restituições – Métodos gráficos para diferenciar a parte seguramente determinada da parte hipotética de completamento – Exemplos e exercícios.

O restauro dos monumentos ou a sobreposição dos vários períodos no passado – Os princípios dos restauros arqueológicos – As várias teorias e as várias tendências do século passado e do momento atual.

Restausos de consolidamento – Restausos de recomposição – Restausos de liberação – Restausos de completamento – Restausos de inovação.

Modalidades variadas na execução e na documentação dos restauros – Exemplos e exercícios.

Exercícios práticos – Levantamentos de monumentos: estudo da sua restituição ideal, e projetos para o seu restauro efetivo.¹⁶⁴

A ementa do curso é uma síntese fundamental para compreender a estrutura do pensamento de Giovannoni sobre a Restauração e os procedimentos técnicos que apresenta. Afirmando sempre as posturas de Boito, ou seja, vinculando a filologia para o estudo dos documentos diretos e indiretos à análise construtiva e morfológica comparada, o professor sugere, em seguida, *a prática do levantamento como forma de cognição inicial de critérios, ou seja, uma caracterização que permita diferenciar graficamente o “documento” de sua “restituição”, a definitiva evolução conceitual dos primeiros exercícios documentais da Associação, como vimos. Para tanto, a disciplina apoia-se em*

¹⁶³ *“nell'affannosa ricerca di forme nuove (...), nella bisogna assoluta di mezzi tecnici e meccanici i più solleciti (...), trovare la sua nova via indicatale dagli insegnamenti che, con senso profondo di storia, di critica, di analisi e di pratica costruzione, vi sono impartiti”.* MANFREDI, 1926, p. 9.

¹⁶⁴ **“Restauro dei monumenti** (Prof. GUSTAVO GIOVANNONI) Lezioni. – *Criteri per lo Studio storico-artistico dei monumenti – Mezzi d'indagine: Studio ed interpretazione dei documenti diretti e delle indirette testimonianze storiche – Analisi costruttiva – Studio morfológico comparato – Studio dei minori elementi d'arte. Il rilievo dei monumenti rivolto agli studi di restituzione – Metodi grafici per scerverare la parte sicuramente determinata dalla parte ipotetica di completamento – Esempi ed esercizi. Il restauro dei monumenti o la sovrapposizione dei vari periodi nel passato – Gli inizi dei restauri archeologici – Le varie teorie e le varie tendenze del secolo scorso e del momento attuale. Restauri di consolidamento – Restauri di ricomposizione – Restauri di liberazione – Restauri di completamento – Restauri d'innovazione. Modalità varie nella esecuzione e nella documentazione dei restauri – Esempi ed esercizi. Esercitazione pratiche – Rilievi di monumenti: studi della loro restituzione ideale, e progetti per i loro effettivi restauri.”* REGIA SCUOLA DI ARCHITETTURA IN ROMA, 1926, p. 192.

conteúdo conexo apresentado no segundo ano nas disciplinas “Levantamento de Monumentos”¹⁶⁵, do professor Gustavo Tognetti (membro da Associação e ativo colaborador nos primeiros levantamentos¹⁶⁶) e “Composição Arquitetônica”¹⁶⁷, dos professores Manfredo Manfredi e Arnaldo Foschini, capacitando o repertório formal, a observação crítica e a representação fidedigna dos alunos.

Verifica-se, portanto, que o desenho adequado e bem caracterizado, como falamos, é o fundamento de qualquer intervenção coerente aos monumentos. Destaca Docci e Maestri:

Na escola romana, portanto, o exercício do levantamento conquistou, ao final de sua constituição, uma dúlice valência: sob o campo da didática, crê-se que ele, com sua capacidade de colocar o estudante em contato com a realidade, deveria constituir a **introdução do exercício de projeção**; sob o campo da pesquisa histórica, que ele deveria representar, em conjunto com a análise histórico-crítica do monumento, o **ponto de partida de todo o exame cognitivo**.¹⁶⁸

Portanto, somente após essa dupla consciência, a **cognição do espaço e da matéria constituinte dos edifícios históricos**, pode-se voltar à teoria que “compare tendências” – de base arqueológica –, e que ponha luz ao “momento atual” e permita o aluno refletir

¹⁶⁵ “**Levantamento dos monumentos** (Prof. GUSTAVO TOGNETTI) 1. Critérios gerais para medição do real. 2. Levantamento planimétrico de um pequeno monumento. 3. Esboço perspético e medições de fragmentos arquitetônicos e ornamentais importantes. 4. Esboço perspético e conjunto esquemático de um monumento com a indicação das medidas gerais. 5. Classificação dos monumentos em relação à sua estrutura. 6. Desenhos detalhados em escala métrica das várias projeções e seções, com a indicação das medidas particularizadas. 7. Particulares construtivos e decorativos em grande escala. 8. Levantamento de monumentos típicos das várias épocas. 9. Recomposição gráfica de algum monumento do período áureo romano.” Do italiano: “**Rilievo dei monumenti** (Prof. GUSTAVO TOGNETTI) 1. Criteri generali per la misurazione del vero. 2. Rilievo planimetrico di un piccolo monumento. 3. Schizzo prospettivo e misurazione di frammenti architettonici e ornamentali importanti. 4. Schizzo prospettico e insieme schematico di un monumento con la indicazione delle misure generali/ 5. Classifica dei monumenti in rapporto alla loro struttura. 6. Disegni dettagliati in scala metrica delle varie proiezioni e sezioni, con la indicazione delle misure particolareggiate. 7. Particolari costruttivi e decorativi in grande scala. 8. Rilievo di monumenti tipici delle varie epoche. 9. Ricomposizione grafica di qualche monumento del periodo aureo romano.” *Id.*, p. 184 et. seg.

¹⁶⁶ DOCCI; MAESTRI, 1993 [1984], p. 243.

¹⁶⁷ “**Composição arquitetônica** (Prof. MANFREDO MANFREDI e Prof. ARNALDO FOSCHINI) 1. Os elementos da composição arquitetônica – 2. O organismo arquitetônico nos seus três elementos: plantas, elevações, seções – 3. As proporções nos organismos arquitetônicos – 4. Os cheios e vazios na perspectiva. 5. As portas, os portais, as janelas, as cornijas de coroamento. – 6. As pilastras, as colunatas – 7. As escadas, os arcos, as coberturas. – 8. Projetos de pequenas vilas, palacetes, casas de habitação civil, capelas religiosas etc. sem preconceitos estilísticos, sobre área dada, em relação ao ambiente e ao material com o qual se deve construir – 9. Estudos e esboços do real de monumentos da arte românica, do renascimento, dos séculos XVI e XVII – 10. Exercitações improvisadas de composição.” Do italiano: “**Composizione Architettonica** (Prof. MANFREDO MANFREDI e Prof. ARNALDO FOSCHINI). 1. Gli elementi della composizione architettonica – 2. L’organismo architettonico nei suoi tre elementi: piante, alzati, sezioni – 3. Le proporzioni negli organismi architettonici – 4. I pieni ed i vuoti nei prospetti – 5. Le porte, i portali, le finestre, le cornici di coronamento – 6. Le pilastre, i colonnati – 7. Le scale, le volte, i soffitti – 8. Progetti di villini, palazzine, case di abitazioni civile, cappelle religiose ecc. senza preconcetti stilistici, su aree date, in relazione all’ambiente ed al materiale col quale si dovrebbero costruire – 9. Studi e schizzi dal vero monumenti dell’arte romanica, del rinascimento, del XVI e del XVII secolo – 10. Esercitazioni estemporanee di composizione.” *Ibid.*

¹⁶⁸ “Nella scuola romana, pertanto, l’ esercizio del rilevamento acquistò, fin dalla sua costituzione, una duplice valenza: sul versante della didattica, si ritenne che esso, con la sua capacità di mettere lo studente in contatto con la realtà, dovesse costituire la premessa all’esercizio della progettazione; sul versante dell’indagine storica, che esso dovesse rappresentare, insieme all’analisi storico-critica del monumento, il punto di partenza per tutte le indagini conoscitive.” DOCCI; MAESTRI, 1993 [1984], p. 246. Grifos meus.

sobre os meios de ponderar as formas práticas de intervenção arquitetônica em uma classificação progressiva, “*não tanto pelo tipo dos monumentos, mas pelo escopo dos restauros*”¹⁶⁹.

Esta estrutura didática é visível no capítulo *Restauri dei Monumenti*¹⁷⁰ do livro *Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita*, de 1925, uma espécie de descrição do conteúdo ministrado nas aulas. Confirmando aquilo que apontamos, Giovannoni invoca neste texto a noção de ambiente em relação à avaliação histórica¹⁷¹ para classificar os edifícios – anteriormente à aplicação de métodos de intervenção. Relativizando sua importância simbólica pelo **uso** estratificado, os monumentos seriam “mortos”¹⁷² ou “vivos”¹⁷³, e, sobrepostos a esta primeira categorização, “maiores”¹⁷⁴ ou “menores”¹⁷⁵.

Desta atribuição de valor dada pelo reconhecimento material e sintético dos objetos no ambiente da cidade, segundo o professor, é possível definir as práticas desejáveis de preservação. Apresenta assim, num primeiro momento, os métodos essencialmente conservativos: a **consolidação** – “*reforço estático e de defesa dos agentes externos*”¹⁷⁶ e “*procedimentos técnicos afins aos trabalho de manutenção e reparação*”¹⁷⁷ que buscam “*eliminar as causas de dissolução das estruturas, fixar os destacamentos de partes decorativas (...), ajudar a matéria quando está para ser vencida pelo tempo*”¹⁷⁸ –, e a **recomposição** – “*combinar elementos novos, somente de importância acessória e não sendo a parte essencial da parte faltante no organismo mesmo do monumento*”¹⁷⁹ cuja “*forma e materiais denotem claramente serem novos e não objetivam refazer os antigos*”¹⁸⁰. Sobre este último, explicações mais aprofundadas são oferecidas, demonstrando um modo pleno de “recompor” na arquitetura quando “*a linha [da estrutura] retoma seu aspecto fechado e contínuo e as proporções visíveis voltam ao*

¹⁶⁹ “*non tanto pel tipo dei monumenti, quanto per lo scopo dei restauri*” GIOVANNONI, 1925, p. 122.

¹⁷⁰ Cf. Id., p. 79-168.

¹⁷¹ Id., p. 80.

¹⁷² “*reliquias e recordações, que pertencem a civilizações desaparecidas e não podem mais ter uma destinação, seja pelo estado debilitado na qual se encontram, seja porque expressões de usos que não existem e não existirão mais*” Do italiano: “*reliquie e ricordi, che appartengono a civiltà tramontate e non possono più avere una destinazione, sia per lo stato manchevole in cui si trovano, sia perchè espressione di usi che non sono e non saranno più*” GIOVANNONI, 1925, p. 116.

¹⁷³ “*que têm ou podem ter uma destinação afim, se não igual, àquela para qual foram construídos*”. Do italiano: “*che hanno o possono avere una destinazione affine, se non uguale, a quella per cui furono costruiti*” Ibid.

¹⁷⁴ “*de valor intrínseco grande para a arte e para os estudos, ou para a elevação artística, ou pela raridade arqueológica, ou significando um documento histórico de antigos tempos*” Do italiano: “*di valore intrinseco grande per l'arte e per gli studi, o per l'elevatezza artistica, o per la rarità archeologia, o pel significato di documento storico di antich vicende*” Id., p. 120.

¹⁷⁵ De “*valor secundário, que quase se pode dizer mais que outro extrínseco ou ambiental*”. Do italiano: “*valore secondario, che quasi può dirsi più che altro estrinseco od ambientale*”. Ibid.

¹⁷⁶ “*rinforzo statico e di difesa dagli agenti esterni*” Id., p. 122.

¹⁷⁷ “*procedimenti tecnici affini ai lavori di manutenzione e di riparazione*” Ibid.

¹⁷⁸ “*ad eliminare le cause si dissolvimento delle strutture, a fissare i distacchi di pezzi decorativi (...) ad aiutare la materia quando sta per essere vinta dal tempo*” Ibid.

¹⁷⁹ “*aggiungere elementi nuovi, sia puré d'importanza accessoria e non costituenti la parte essenziale mancante nell'organismo stesso del monumento*” Id., p. 134.

¹⁸⁰ “*forma e materiali denotino chiaramente d'essere nuovi e non vogliono contraffare gli antichi*” Id., p. 134 et. seg.

normal”¹⁸¹, e na pintura, quando “o desenho completa-se por linhas simples e em grafite nas partes faltantes, sem retomar a cor”¹⁸² (FIGURAS 58 E 59).

Em seguida, são demonstradas as possibilidades de intervenção que reafirmam os

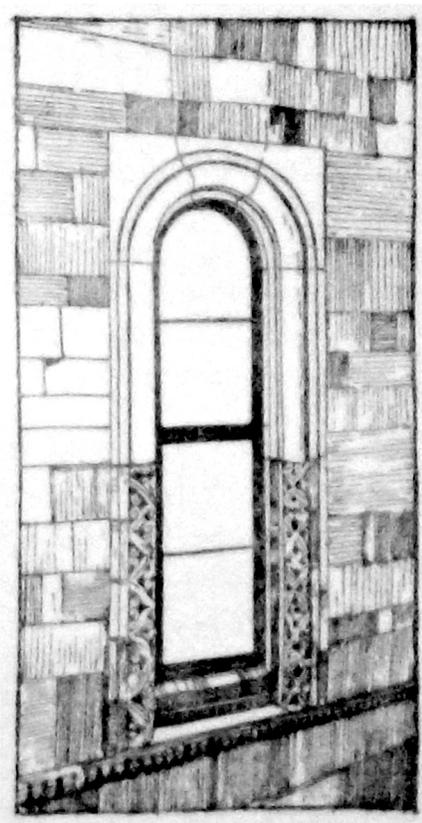
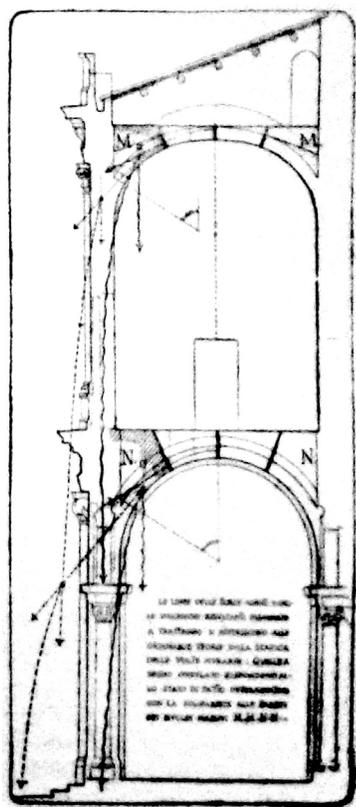


FIGURA 58: Demonstração de restauro de consolidação da Vila Albani: corte, 1925. Gustavo Giovannoni. *Sezione schematica del portico di Vila Albani*. GIOVANNONI, 1925, p. 125.

FIGURA 59: Demonstração de restauro de recomposição da janela do Duomo de Bari, 1925. Gustavo Giovannoni. *Finestra nella cupola del duomo di Bari, restaurata*. GIOVANNONI, 1925, p. 135.

Nestes dois casos, Giovannoni demonstra algumas particularidades que qualificam, para a intervenção, o sentido “orgânico” de Boito: o restauro de “consolidação” da Vila Albani é caracterizado por meio da demonstração racional do realinhamento das forças com a substituição dos arcos danificados por novos “em bandeja”. Já para a “recomposição”, a importância do organismo da construção deixa evidente o simbolismo do ornato, caracterizando uma prática possível que valorize ambos.

procedimentos do *diradamento*. Giovannoni ressalta uma solicitada cautela, já que estes são métodos que interferem diretamente no equilíbrio orgânico-simbólico da obra arquitetônica e artística no tempo. São eles, a **liberação** – “restauro (...) de um monumento das inorgânicas adições internas ou externas, (...) já que a obra pode retomar sua luz completa, livre das amarras de outras

¹⁸¹ “la linea riprende il suo aspetto fermo e continuo, e le proporzioni mirabili ritornano normali” *Id.*, p. 135.

¹⁸² “Il disegno si completa a semplice linea od in grafito nelle parti mancanti, senza riprendere il colore” *Ibid.*

construções internas que a escondiam ou de edifícios externos que a circundavam”¹⁸³ – e o **completamento** – “dar ao monumento forma integral, juntando partes que a ele faltam”¹⁸⁴ (FIGURAS 60 A 63).

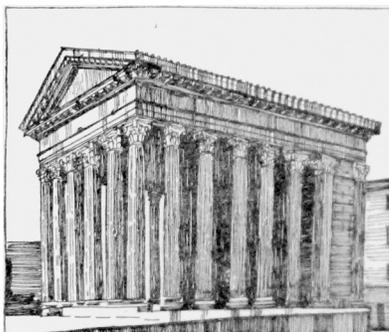
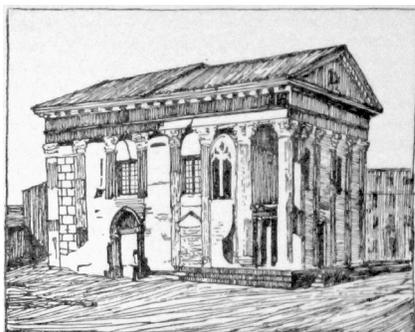


FIGURA 60: Demonstração de restauro de liberação do templo de Augusto e Livia em Viena: antes, 1925. Gustavo Giovannoni. *Templo di Augusto e Livia in Vienna, prima dei ricenti restauri e restaurato*. GIOVANNONI, 1925, p. 107.

FIGURA 61: Demonstração de restauro de liberação do templo de Augusto e Livia em Viena: depois, 1925. Gustavo Giovannoni. *Templo di Augusto e Livia in Vienna restaurato*. GIOVANNONI, 1925, p. 107.



FIGURA 62: Demonstração de restauro de completamento do Arco de Tito por Valadier: antes, 1925. Gustavo Giovannoni. *Esempio di restauro di completamento: L’arco di Tito prima del restauro del Valadier*. GIOVANNONI, 1925, tav. XXV.

FIGURA 63: Demonstração de restauro de completamento do Arco de Tito por Valadier: antes, 1925. Gustavo Giovannoni. *’arco di Tito restaurato (da una stampa del Balzar)* GIOVANNONI, 1925, tav. XXV.

Giovannoni utiliza as particularidades destes casos para buscar e definir protocolos de atuação, mas, sobretudo, afirma o caráter documental da obra. Em ambos, Giovannoni reafirma as posturas em prol da identificação e síntese crítica das partes autênticas.

Se o primeiro pode-se supor derivado das práticas de escavação e sondagem arqueológica, o segundo vincula-se naturalmente à “recomposição” que o engenheiro propusera. Cabe destacar que Giovannoni preocupou-se com os possíveis desvios de compreensão desses métodos: para evitar más interpretações e dúvidas de critério subjetivo, o professor busca enfatizar que a liberação deve ser “*rara exceção, a atuar com prudência quando for amplamente reconhecida a sobreposição de menor valor dos elementos acrescentados que perturbam o equilíbrio estético e estático do edifício, quando for enorme a desproporção de importância entre um e*

¹⁸³ “restauro di un monumento dalle inorganiche aggiunte interne ed esterne, (...) il tipo ideale di ripristino, allorchè l’opera può tornare alla luce completa, sciolta dalla ganga di altre costruzioni interne che la nascondevano o di fabbriche esterne che l’attorniarano.” *Id.*, p. 140.

¹⁸⁴ “dare al monumento forma integrale, aggiungendo le parti che ad esso mancano” *Ibid.*

outro”¹⁸⁵. Com o mesmo critério limitativo, o completamento deve orientar-se “pelo rigor necessário para restabelecer suas partes autênticas ao seu local primitivo (...) quando um dano requer, antes ou depois de ocorrido, uma reconstrução parcial”¹⁸⁶, sempre pensando que essas partes devem ser diferentes e não pretendem restabelecer o estado completo do edifício.

Nesse sentido é que, por fim, ocorre a enfática negativa do engenheiro ao restauro de **inovação**. Reafirmando os princípios de intervenção urbana que defende, quando “zonas essenciais e orgânicas são renovadas *scompletament* : seja com intenção de reconstruir obras derrubadas da qual restam ruínas, ou que, por razões de utilidade deseja-se ampliar qualquer edifício existente”¹⁸⁷ ou quando se pretende “completar uma parte arquitetônica ou artística, frequentemente a mais nobre do edifício, que nunca existiu”¹⁸⁸, a crítica recai sobre a real necessidade dessas intervenções, justificando-se, como já havia feito do ponto de vista urbano, à aleatoriedade estética do autor dessas obras, que não coloca a preservação da qualidade artística do monumento existente em primeiro lugar nas decisões projetuais:

Quando se tratam de razões artísticas a favor dos restauros de inovação (...) eu creio que nunca bastam as resistências, as reservas e a *distinção*. Diante da necessidade se deve ceder, mas ao desejo de colaborar com a arte do passado alterando-a deveria-se frequentemente dar outra resposta: não, encontra um tema novo sobre o qual desenvolver livremente as suas concepções artísticas para fazer as provas intermináveis da sua arquitetura, mas deixai em paz os monumentos.

O DESENHO ARQUITETÔNICO E A RESTAURAÇÃO

Ora, Giovannoni demonstra que, na base de seus ensinamentos sobre a disciplina da Restauração, está a percepção contemporânea dos significados, funções e posições relativas dos conjuntos patrimoniais no organismo urbano. Somente estas determinam as formas apropriadas de conservação. A própria ressalva¹⁸⁹ relativa à sobreposição desses métodos para uma correta impostação projetual é exemplo de como há nesta digressão conceitual uma proposta relativista, não vinculada necessariamente aos objetos antigos em si como em Boito, mas que busquem definir **cientificamente** alguns parâmetros operativos.

¹⁸⁵ “rara eccezione, da attuarsi con ogni prudenza quando sia generalmente riconosciuto il carattere di superfetazione di minimo valore agli elementi aggiunti che turbano l'equilibrio estetico o statico dell'edificio, quando sia enorme la sproporzione d'importanza tra quelli e questo”. Id., p. 141.

¹⁸⁶ “allo stretto necessario per ricinare tra loro pezzi autentici che si collocano al loro posto primitivo (...) quando un danno, prima o poi avvenuto, richiede una parziale ricostruzione” Id., p. 149 et. seg.

¹⁸⁷ “zone essenziali ed organiche completamente si rinnovano: sia che s'intenda ricostruire opere crollate di cui restano ruderi, o che per ragioni di utilità si desideri ampliare qualche edificio esistente” Id., p. 154.

¹⁸⁸ “aggiungere una parte architettonica ed artistica, spesso la più nobile dell'edificio, che non ha esistito mai” Ibid.

¹⁸⁹ “a subdivisão é, não há dúvida, acadêmica e artificiosa: dado que, na prática, é bem raro que as condições respondam a um tipo bem definido e não passem, por mil nuances, entre um caso e outro” Do italiano: “La suddivisione è, non v'ha dubbio, scolastica ed artificiosa; poichè, in pratica, è ben raro che le condizioni rispondano ad un tipo precisamente definito, e non passino, per mille sfumature, da un caso all'altro.” Id., p. 122.

Cerne do chamado *restauro científico* e base dos critérios de tutela da “Carta de Atenas” de 1931¹⁹⁰, primeira recomendação internacional que buscou determinar fundamentos coerentes à preservação física dos monumentos¹⁹¹, fica claro que, para Giovannoni, o que importa nestas definições é valorizar “em ato” as várias nuances cognitivas propiciadas pelo desenho arquitetônico, do documento à reconstrução mental.

Mais que caracterizar o restauro a ser aplicado nas obras arquitetônicas, trata-se de caracterizar os critérios de escolha projetual, que possuem uma única forma de análise crítica: o *desenho*, instrumento analítico essencial do projeto, que objetiva o *nexo dos domínios dos protocolos históricos e artísticos aos quais os arquitetos são responsáveis e conhecedores por excelência*. Somente a partir dessa clareza instrumental e metodológica é que se possibilitam instâncias combinadas de interpretação da *arquitetura histórica*, mas também, e essencialmente, dos *critérios técnicos a adotar* na preservação urbana.

No texto *I Restauri dei Monumenti*, de 1945, Giovannoni afirmou definitivamente:

Tema tipicamente do arquiteto é reconstruir mentalmente o complexo **procedimento criativo** sobre os dados da **observação** precisa e acurada, acompanhada, se for possível, de estudos em profundidade e da estrutura, assim para **separar a ordem e a razão das obras sobrepostas e recompor as várias fases construtivas do edifício e de seus elementos**.

É este o fundamento do estudo direto do monumento, que vai associado aos afrontamentos estilísticos (...) para **comunicar** estas fases a tipos bem definidos, e a desenhos, para **dar à recomposição forma** concreta, definitiva ou provisória.¹⁹²

¹⁹⁰ INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1931], p. 31-32.

¹⁹¹ Segundo Michel Petzet, a Carta de Atenas solicitava, em suma, que: “1. Organizações internacionais para a a Restauração em níveis operacionais e reguladores devem ser estabelecidas; 2. Projetos de restauração devem ser submetidos à crítica adequada para prevenir erros que podem causar perda de caráter e valores históricos às estruturas; 3. Problemas de preservação de sítios históricos devem ser solucionados por legislações em nível nacional para todos os países; 4. Sítios escavados que não forem sujeitos à restauração imediata devem ser enterrados para proteção. 5. Técnicas modernas e materiais podem ser usados nos trabalhos de restauração. 6. Sítios históricos devem ser objeto de uma custódia restrita. 7. Atenção deve ser dada à proteção de áreas ao redor dos sítios históricos”. É dela ainda os conceitos **sítio**, ligado à percepção qualitativa do ambiente nas obras antigas, de “**anastilose**” – que remete à **recomposição** específica de peças de colunas antigas e o **uso de técnicas modernas** como o concreto armado para o **completamento** ou **consolidação** – estas últimas são práticas que serão criticadas duramente, seja pela ausência de melhores critérios a estabelecer esta desejada recomposição, seja pelos ainda desconhecidos danos que os novos materiais poderiam causar aos materiais tradicionais. Em inglês: “1. International organisations for Restoration on operational and advisory levels are to be established. 2. Proposed Restoration projects are to be subjected to knowledgeable criticism to prevent mistakes which will cause loss of character and historical values to the structures. 3. Problems of preservation of historic sites are to be solved by legislation at national level for all countries. 4. Excavated sites which are not subject to immediate restoration should be reburied for protection. 5. Modern techniques and materials may be used in restoration work. 6. Historical sites are to be given strict custodial protection. 7. Attention should be given to the protection of areas surrounding historic sites.” Cf. INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1931], p. 31.

¹⁹² “Tema tipicamente dell’architetto è il ricostruire mentalmente il complesso procedimento creativo sui dati dell’osservazione minuta ed accurata, accompagnata, se è possibile, da saggi in profondità delle strutture, sì da sceverare l’ordine e la ragione delle opere sovrapposte e ricomporre le varie fasi costruttive dell’edificio e dei suoi elementi. È questo il fondamentale studio diretto del monumento, che va associato ai

Na qualidade intrínseca do arquiteto em “observar” as nuances do “procedimento criativo” da construção existente, ele pode usufruir de uma importante ferramenta **documental**, que “separa”, “ordena”, “racionaliza” e “recompõe as várias fases do edifício”, permitindo seu estudo **cronológico associado a conhecimentos conexos sobre sua história**. Em um segundo momento, a representação desses elementos, que confronte formalmente aspectos inerentes ao monumento, permite-o “comunicar” e “dar forma”, ou seja, **projetar** uma intervenção digna e coerente a si mesma e a esses pressupostos.

Giovannoni ressalta em seguida:

Parte essencial para os arquitetos neste estudo analítico é o desenho: seja aquele com o qual se procede a exploração, mediante observações e medições, no memorial de escavação, ou naquele do restauro, ou naquele mais amplo e regular dos levantamentos e das restituições.¹⁹³

Portanto, **presente em todas as fases da restauração**, a *prática do desenho é a sua base mais importante*. O levantamento, a documentação, a restituição de hipóteses de estudo e as descrições gráficas sequenciais de um projeto de intervenção física são **cruciais** para o “bom” restauro. Acompanham e demonstram, antes da ação no objeto, a síntese dos critérios e das relações temporais que irão fundamentar uma ação específica de preservação e, após realizada a obra, a difusão das intervenções realizadas e do valor patrimonial intrínseco do bem cultural.

DESENHAR E PROJETAR, ANTES QUE RESTAURAR

Em suma, por constituir um sólido paradigma metodológico, a importância de Giovannoni à Restauração é evidente. No entanto, em contraponto, é sabido que o forte argumento em prol da preservação foi por vezes contestado pela submissão às específicas condicionantes políticas italianas: e aqui retornamos ao aspecto causal de como suas práticas e teorias têm como limitante a própria situação da Itália no período. As construções e renovações de peso promovidas pelo governo fascista, ao qual o engenheiro em muitas ocasiões serviu¹⁹⁴, deixaram-lhe uma associação perversa. Por esse motivo, as recentes releituras de seus textos têm buscado restabelecer seu espaço no século XX¹⁹⁵

raffronti stilistici (di cui parleremo) per riportare queste fasi a tipi ben definiti, ed a disegni, per dare alle ricomposizioni forma concreta, definitiva o provvisoria.” GIOVANNONI, 1945, p. 11 et seq., grifos meus.

¹⁹³ “*Parte essenziale per gli architetti di questo studio analitico è il disegno: sia quello con cui si segue l’esplorazione, mediante osservazioni e misurazioni, nel giornale dello scavo, o in quello del restauro, sia quello più ampio e regolare dei rilievi e delle restituzioni.*” GIOVANNONI, 1945, p. 17 et. seg.

¹⁹⁴ Pode-se exemplificar sua atuação na elaboração de diversos planos reguladores na Itália nos anos 1930, entre eles o novo Plano Regulador da cidade de Roma, de 1931, elaborado com Marcelo Piacentini – um dos maiores arquitetos colaboradores do regime, inclusive com construções em São Paulo de bastante destaque, especialmente ligados à família Matarazzo. Cf. CECCHINI, 2012, scheda 9 e também SALMONI; DEBENEDETTI, 2007 [1980], p. 146-151.

¹⁹⁵ CHOAY, 2001 [1992], p. 194-203; Ver também CESCHI, 2003 [1970] e SETTE, 2005.

como propiciador e conciliador de uma prática arquitetônica e urbana que, por se consolidar em uma escola com fundamentos preservacionistas, pôde difundir esses princípios de atuação profissional a várias gerações de arquitetos¹⁹⁶.

Deve-se colocar ainda que, no plano do ensino e da crítica, o despontamento das vanguardas e das escolas racionalistas no mesmo período na Alemanha aos poucos irá formular diferentes orientações para a constituição de uma linguagem moderna para o século XX, em especial as teorias urbanas decorrentes dos CIAM¹⁹⁷. Tais escolas tiveram o efeito de subtrair a matriz de percepção ambiental dos objetos legados pelo passado ao presente para transmutá-la a uma percepção dos espaços a partir de sistemas padronizados, ou a situações que, com algumas exceções, fogem dessa leitura ambiental histórico-artística por confundi-la com uma leitura estrita à mímesis estilística em franca decadência.

Nesse sentido, diante dessas restrições que enfraqueceram a difusão mais ampla de seu pensamento, o que cabe ressaltar em Giovannoni é a colocação em prática na primeira metade do século XX de sua dupla formação¹⁹⁸, aspecto que lhe é sem dúvida particular: cabe lembrar sempre que, embora pouco se aponte na literatura, a importante defesa do profissional “arquiteto” e síntese de métodos operativos de preservação arquitetônica foi possibilitada por um “engenheiro-historiador”, que conciliou competências para constituição de uma “*doutrina sofisticada da conservação do patrimônio urbano*”¹⁹⁹, como afirmou Choay, uma das primeiras a colocar o nome de Giovannoni novamente em destaque em seus estudos sobre o patrimônio urbanístico. Para ele, o descontentamento com o espaço profissional contemporâneo propiciou um considerável ativismo preservacionista, buscando a fundação de uma prática renovada e precisa, longe de aspectos passadistas. Em consequência, foi possível atribuir e caracterizar, como em Boito, todo um aparato metodológico de suma importância à disciplina da Restauração, por assim dizer **naturalmente**. Nas palavras de Zucconi,

mais que os pais de uma “ciência e técnica do restauro”, Boito e Giovannoni aparecem como os fundadores de um campo que tende a

¹⁹⁶ Muitos deles radicados no Brasil como Lina Bo Bardi e Gregori Warchavchik ou Rino Levi, que cursou arquitetura na Itália e retornou ao Brasil. Com algumas nuances específicas ao seu repertório de origem, é comum afirmar na literatura que estes profissionais estavam especialmente inteirados do conceito de “arquiteto integral” defendido por Giovannoni (Cf. ANELLI, 1999, p. 9; FALBEL, 2009, p. 112). O texto de Anat Falbel é ainda de especial interesse pois demonstra as intrincadas relações e as múltiplas atividades e interesses de alguns arquitetos – compilada pela autora a partir de uma discussão entre as especificidades racionalistas dos arquitetos de origem russa Wladimiro Acosta e Warchavchik, sediados respectivamente em Buenos Aires e São Paulo –, para traçar uma possível rede de colaborações metodológicas e mútuas influências formais propiciadas pelas discussões arquitetônicas italianas nos anos 1920 e 1930 e sua repercussão na América Latina.

¹⁹⁷ HOLSTON, 2010 [1993], p. 48.

¹⁹⁸ Choay a considera “tripla”, como “urbanista”. CHOAY, 2001 [1992], p. 199.

¹⁹⁹ Id., p. 198.

resolver as questões no terreno do empírico, em um curioso *mélange* de amor pela história, de bom senso, e sobretudo de **fidelidade aos próprios dotes instintivos de projetista**.²⁰⁰

Portanto, mais que a construção de uma “disciplina autônoma”, palavras e termos que, diante do conceito de “arquiteto integral”, parecem modas passageiras, Boito e Giovannoni foram **fundadores de uma prática coletiva**, permitindo que esses dotes e valores não fossem ignorados pela arquitetura italiana ao longo do século XX. Embora esta última tenha continuado a solicitar sua desejada e própria linguagem moderna, passou a ser estimulada sempre e contemporaneamente pelo desenvolvimento e disseminação de competentes estudos acadêmicos de pesquisa histórica e ensino da arquitetura, de especial auge nos anos 1930 até finais dos anos 1970.

O espaço, agora em nível universitário, dedicado ao estudo independente da história da arquitetura, ao aperfeiçoamento projetual e metodológico de técnicas de intervenção e à difusão e colaboração na formação de conceitos e normativas de restauração internacionais, respondeu finalmente aos anseios de finais do século XIX e tornou possível futuras impostações em prol da preservação dos bens culturais. Sobretudo, foi por meio desta estrutura que, quando a enorme destruição de bens consagrados alastrou-se pela Itália após a II Guerra Mundial, pôde-se solicitar renovadas práticas preservacionistas diante de desafios metodológicos novamente imprecedentes.

²⁰⁰ “Più che i padri di una “scienza e tecnica del restauro”, Boito e Giovannoni appaiono come i caposcuola di un indirizzo che tende a risolvere le questioni nel terreno dell’empiria, in un curioso *mélange* di amore per la storia, di buon senso, e soprattutto di fiducia nelle proprie doti istintive di progettista.” ZUCCONI, 1996, p. 38 et. seg. Grifo meu.

1.5

A RESTAURAÇÃO E A HISTÓRIA DO "FAZER" ARQUITETÔNICO

*Um monumento é inseparável da história de que
é testemunho e do meio em que está inserido.*

Carta de Veneza²⁰¹

Desde então, passaram-se vários anos de sucessivas compreensões culturais a respeito dos bens do passado, envolvendo critérios diversos e resultantes múltiplas ligadas à atuação nesses bens.

Se os efeitos de uma ciência experimental residiram na provocação de inúmeras alterações paradigmáticas, por vezes diametralmente opostas em relação aos critérios, técnicas e princípios elaborados em sua origem, por outro o debate relacionado à prática constituiu um importante corpo metodológico normativo a ser estudado, compreendido, seguido e discutido no âmbito de novas contribuições que até hoje a dinâmica cotidiana torna possível a evolução do tema. De acordo com as observações de Piero Sanpaolesi,

os princípios aos quais devem obedecer um restaurador são portanto o fruto de longas e muitas vezes seculares experiências, fundadas no entanto sobre critérios de juízo que a prática da arte, e a estética em geral, elaboraram mais precisamente e variadamente no século passado [XIX] e nos primeiros anos do nosso século [XX] até hoje. Estes princípios teóricos de valor normativo, que, além de serem expressões do pensamento de homens eminentes, encontraram formulações legislativas e programáticas importantes, colocando de forma **íntegra** o complexo problema da conservação tal como dos edifícios e conjuntos de que se fala.²⁰²

Quando falamos em *restaurar*, as demandas emanadas dessa palavra retomam constantemente a noção de uma inflexão prática comum, ou seja, **qualitativa**. Diante de ações sempre inseguras e inconsequentes que comumente também se vinculam à prática, infelizmente, a síntese de Giovannoni parece sempre muito presente, embora tenha, em si, suas condicionantes de época.

²⁰¹ INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1964], art. 7, p. 37.

²⁰² *"I principi ai quali deve attenersi un restauratore sono dunque il frutto di lunghe e spesso secolari esperienze, fondati però su criteri di giudizio che la pratica dell'arte, e l'estetica in generale, hanno più consciamente e variamente elaborato in prevalenza nel secolo scorso e negli anni di questo secolo fino a oggi. Questi principi teorici di valore normativo, che, oltre a essere espressi dal pensiero di uomini eminenti, hanno anche trovato formulazioni legislative e programmatiche importanti, pongono nella sua integrità il complesso problema della conservazione tale quale degli edifici e complessi di cui è qui parola."* SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 8. Grifo meu.

Ora, **o que, de fato, o conceito de “arquiteto integral” retoma?** Por outro lado, parece que a restauração, enquanto prática de reconhecimento dos objetos históricos **precisa sempre solicitar a lembrança deste conceito às práticas contemporâneas** a cada momento de análise e autocrítica processual. **A que situação essa demanda responde objetivamente? O que ela pode nos dizer sobre o nosso tempo atual de “fazer” arquitetura?**

Se quisermos suportar apenas visões reducionistas, podemos incoerentemente dizer que nos faltam especialistas, que, vinculados a um percurso formativo especializado, seriam capazes de responder às demandas preservacionistas cada vez mais evidentes. No entanto, se quisermos ser mais abrangentes, e, sobretudo, compreender o problema a fundo, não nos parece que faltem cursos, mas arquitetos que saibam lidar com a **realidade histórica** das nossas cidades.

Cabe, portanto, a pergunta no plano dos instrumentos: **O que falta para reconciliar a disciplina à prática atual, revertendo os entendimentos coloquiais do conceito de restauração aos seus postulados disciplinares?** Essa questão cai, inevitavelmente, numa investigação específica no âmbito do principal recurso utilizado pelos arquitetos a atuar no ambiente construído: o *projeto arquitetônico*.

2. O “PROJETO ARQUITETÔNICO” E A “RESTAURAÇÃO”

O arquiteto restaurador é um arquiteto não diferente de qualquer outro. A atividade não é como vimos, uma atividade de aplicação de fórmulas tecnológicas, é uma atividade arquitetônica de fundamento crítico e é portanto uma das atividades criativas da arquitetura.

Piero Sanpaolesi²⁰³

Para Piero Sanpaolesi²⁰⁴, no cerne da atividade do arquiteto que se lança ao restauro ou à nova construção está uma premissa básica, a de que o corpo teórico dos fazeres na arquitetura é resultado de uma prática constante, desenvolvida por uma metodologia que adquire função normativa. O restauro, portanto, não é somente uma ação a ser conduzida nos objetos históricos. Equipara-se ao “projeto arquitetônico” porque também é um **profundo campo de análise material que garante a subsistência do conhecimento.**

²⁰³ “L’architetto restauratore è un architetto non diverso dagli altri. L’attività non è come abbiamo visto, un’attività di applicazione di formule tecnologiche, è una attività architettonica di fondamento critico ed è quindi delle attività creative dell’architettura.” SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 25.

²⁰⁴ **Piero Sanpaolesi** (1904-1980), engenheiro civil e arquiteto italiano. Completa estudos em engenharia civil em 1929 na Universidade de Pisa e em arquitetura em 1936 na Universidade de Florença. Atua de 1938 a 1960 na Superintendência dos Monumentos de Florença, Arezzo e Pistoia (e a partir de 1943 em Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara) empenhando-se ativamente no período de reconstrução pós-bélica. Em 1941, defende tese sobre a estrutura e construção do Duomo de Florença, com base em desenhos de levantamento atualizados (realizados desde primeiras atuações no edifício em 1934). Como docente, leciona a partir de 1946 “Arquitetura e Composição Arquitetônica” na Faculdade de Engenharia da Universidade de Pisa, em 1958 “História da Arquitetura e Levantamento de Monumentos” na Universidade de Istambul e de 1954 a 1968 “Características Estilísticas e Construtivas dos Monumentos” na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Florença; em 1960, assume a cadeira “Restauro de Monumentos” na mesma faculdade, onde leciona até 1979. A partir de 1960, ainda, torna-se diretor do Instituto para o Restauro dos Monumentos de Florença, atua em diversos projetos internacionais no oriente próximo em colaboração com o recém criado ICOMOS e apresenta, em 1966, seu método de endurecimento de suportes pétreos. No mesmo ano, a inundação do Arno em Florença obriga-o novamente a atuar em situações de crise. Como resultado da vasta experiência docente e profissional publica o livro “*Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*” em 1973. (Cf. SANPAOLESI, 1980 [1973]). Morre em março de 1980. Dados biográficos por SPINOSA, 2011, p. 279-281.

Hoje, um projeto de restauração arquitetônica que se pretende plenamente adequado aos conceitos e à disciplina deve se relacionar diretamente a recomendações internacionais de natureza preservacionista, preconizadas pela Restauração.

Entre as principais, das mais importantes atualmente, destaca-se com ênfase a “Carta de Veneza”²⁰⁵, documento internacional elaborado em maio de 1964 que orienta fundamentos até hoje válidos para a intervenção arquitetônica nos bens culturais. A importância do documento é tal que, segundo Choay, determinou definitivamente o “fim” do monumento histórico enquanto resultado estrito de um processo de reconhecimento de instâncias patrimoniais autônomas²⁰⁶ para **consolidar uma prática internacional**, de ampla abordagem e significados até hoje irretocáveis.

De fato, na *Carta de Veneza*, o que estabelece os princípios para a definição do “monumento histórico”, no caso da arquitetura, não é somente sua beleza ou exemplaridade em um determinado contexto construtivo, mas sua plena “*significação cultural*”²⁰⁷. Entre as premissas motivadoras da elaboração desta carta destaca-se aquela na qual a ideia de monumento a ser preservado não se restringia mais ao monumento histórico avaliado a partir de sua exemplaridade. Repercutia então uma outra noção: o valor histórico dos monumentos seria atribuído pela materialização de um processo cultural e o seu reconhecimento físico, portanto, vincular-se-ia à análise do tempo transcorrido, comunicado também pelas formas e materiais subtraídos ou acrescentados.

A consolidação desta ideia em uma recomendação internacional, por extensão, possibilitou que os sítios urbanos – incluindo-se as “obras modestas” – fossem inscritos na categoria de patrimônio cultural, mas sobretudo relativizou a noção de **restauração** enquanto restabelecimento de uma unidade estilística primitiva, destacando o conceito de **conservação** como uma alternativa desejável à manutenção desse significado e delegando à restauração uma função excepcional²⁰⁸.

Nesta perspectiva, a *restauração* tornou-se um **ato crítico** e a *conservação* uma **conduta crítica**, na medida em que propõe, para ambas, um contínuo estudo dos significados emanados pelo objeto histórico. **Apoiada com as técnicas adequadas do desenho de levantamento**, conservar compreende também *registrar um objeto, sua relação ambiental e suas formas de interação com o meio onde se situa*, a fim de conhecer plenamente sua **gênese**. Conforme a recomendação, “*implica a preservação de um esquema em sua*

²⁰⁵ INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1964].

²⁰⁶ CHOAY, 2001 [1992], p. 203.

²⁰⁷ “*cultural significance*”. INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1964], art. 1º, p. 37.

²⁰⁸ Id., art. 9, p. 37.

*escala*²⁰⁹, solicitada por uma documentação que deve ser disposta publicamente²¹⁰.

Retomando as afirmações iniciais do capítulo anterior, por congregarem objetos de importâncias e valores relativos em várias disciplinas correlatas e passíveis de transformação, um projeto de restauração arquitetônica deve incorporar elementos, técnicas e procedimentos metodológicos de diversas áreas do conhecimento – sua característica multidisciplinar –, denotando também compromissos com a história dos edifícios. Trata-se assim de uma premissa importante e que neste momento podemos falar com mais clareza: “a autenticidade, tal como é assim considerada na ‘Carta de Veneza’, é fator qualitativo essencial quanto à credibilidade das fontes de informação disponíveis”²¹¹. O sucesso de uma restauração está associado diretamente à capacidade desta equipe em atender estes preceitos para a conservação do conhecimento histórico e aspectos da memória coletiva às gerações futuras²¹².

Portanto, sabendo que o *desenho arquitetônico condiciona e orienta linhas diretivas coerentes a serem seguidas no percurso projetual de um projeto de restauração como importante instrumento cognitivo*, compreende-se hoje que, para responder a esse solicitado “fator de qualidade”, são necessárias etapas preliminares ao projeto que orientam a execução de tarefas relacionadas a saberes específicos sobre técnicas antigas, pesquisa histórica e cronologias construtivas, ligadas à prática de exame das arquiteturas preexistentes, sendo:

- O **levantamento de dados da arquitetura construída**, sistemas construtivos empregados e tecnologias associadas, que deve ser balizador de um estudo preventivo²¹³ de todas as atividades no projeto, expresso em desenhos completos e escalas adequadas à representação. São desenhos e fotografias de portas, caixilhos, pisos, forros, elementos, pinturas – relacionadas

²⁰⁹ “*a setting which is not out of scale*”. Id., art. 6, p. 37. A versão em francês varia a negativa do inglês mas conserva o mesmo princípio: “*un cadre à son échelle*” (“um quadro em sua escala”) e está mais próximo das interpretações ambientais pitorescas preconizadas por Giovannoni. Cf. versão francesa do documento, Id., p. 39.

²¹⁰ Id., art. 16, p. 38.

²¹¹ “*L’authenticité, telle qu’elle est ainsi considérée et affirmées dans la ‘Charte de Venise’, apparaît comme le facteur qualificatif essentiel quant à la crédibilité des sources d’informations disponibles.*” UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, art. 10, p. xxix. Trata-se de afirmação de outro importante instrumento que orienta posturas desejáveis no âmbito da disciplina, o “Documento de Nara sobre a Autenticidade”. Embora não seja uma carta internacional, que contenha a formulação de normativas em si, trata-se de documento de relevância que reafirma a “Carta de Veneza” contemporaneamente no âmbito da diversidade patrimonial do final do século XX, fortalecendo valores sobre a integridade dos edifícios *pari passu* às transformações culturais recentes.

²¹² INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES, 2004 [1964], p. 1.

²¹³ SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 61 et seq.

inclusive a sondagens –, entre outros, em sua máxima acuidade de representação e descrição física²¹⁴.

- O **reconhecimento histórico do edifício**, vinculado a pesquisa de campo, dados documentais em arquivos específicos e material de pesquisa científica recente. São dados que devem extrapolar a mera relação do objeto estudado com a “história dos fatos”, mas que permitam relacionar aspectos físicos do edifício a possíveis mudanças de usos e oferecer parâmetros para o estudo dos ambientes²¹⁵.
- A **análise cronológica dos materiais**, quando ou se adicionados ou subtraídos, obtida pela documentação das alterações, patologias associadas, interações e processos de degradação entre os sistemas construtivos. É a síntese crítica dos dados obtidos, que condiciona todas as fases de intervenção posteriores²¹⁶.

Todas essas etapas, se cumpridas coerentemente, permitem o *reconhecimento preliminar completo do edifício*, e traduzem-se, quando não no próprio projeto arquitetônico, também em **clareza de comunicação, eficiência e economia**.

O resultado formal dessas análises são, evidentemente, peças gráficas – o conjunto de elementos de um “**levantamento cadastral**” – que evidenciam o estudo realizado, consoante o grau de especialização da informação que se pretende comunicar. É dele que resulta, por exemplo, os chamados “mapas de danos” que documentam populares “patologias”, mais especificamente, o reconhecimento das fases e planimetrias histórico-construtivas. Este é, ainda, apenas **um** dos aspectos de análise de edifícios históricos que virão a se constituir em ferramentas de trabalho na ocasião da intervenção de restauro ou em documentação científica para controle conservativo.

Vinculados à intervenção arquitetônica, estes procedimentos oferecem formas de se confrontar atitudes correntes de elaborar projetos e gerenciar obras no setor da construção civil, exigindo mudanças que representem, sobretudo, qualidade e eficiência técnico-operativa em sentido *lato*. Ou seja, a intervenção de arquitetos-restauradores nos monumentos históricos exige não apenas conhecimentos seguros, sob pontos de vista históricos, técnicos, metodológicos. Ela implica também uma **doutrina** que permite articular diferentemente esses saberes, **modificando os objetivos e os interesses da intervenção arquitetônica**²¹⁷.

²¹⁴ DOCCI; MAESTRI, 2009 [1982], p. 67.

²¹⁵ SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 70.

²¹⁶ CARBONARA, 2007, p. 420.

²¹⁷ CHOAY, 2001, p. 153.

Atualmente, contudo, a crítica arquitetônica que examina os projetos arquitetônicos em edifícios de interesse histórico (em especial, nos espaços acadêmicos para esse fim) tem muitas vezes avaliado negativamente intervenções que não conseguem promover sinergicamente essas ações²¹⁸.

Esta avaliação difere pouco em âmbito prático. O resultado é uma nefasta divisão entre categorias de profissionais no cotidiano das “metamorfozes arquitetônicas”, como intitula Nivaldo Vieira de Andrade Júnior: os *projetistas* e os *técnicos responsáveis pela preservação do patrimônio edificado*, com pensamentos distintos. Segundo o arquiteto,

(...) por um lado, há pouca percepção por parte dos projetistas das particularidades inerentes aos projetos de metamorfose arquitetônica: muitas vezes, os projetistas pretendem projetar sobre o preexistente partindo dos mesmos pressupostos e diretrizes que utilizariam para projetar uma nova edificação em um contexto menos comprometido. Além disso, freqüentemente consideram a preexistência um estorvo, mais do que um ponto de partida que, embora imponha limitações, é simultaneamente capaz de fornecer interessantes indicações do partido arquitetônico.

Por outro lado, parece haver, por parte de parcela significativa dos técnicos de preservação do patrimônio, uma visão limitada do que significa *re-projetar* uma arquitetura, desconhecendo a dinâmica inerente às cidades e às edificações e considerando desnecessário e até mesmo indesejável qualquer aspecto criativo de uma intervenção projetual sobre a preexistência; some-se a esta posição excessivamente conservadora a inexistência, na maior parte dos casos, de parâmetros de intervenção claramente definidos por parte dos órgãos voltados à preservação do patrimônio. Estes “especialistas” muitas vezes parecem ignorar que, apesar das especificidades dos projetos de metamorfose arquitetônica, estas intervenções são, em última instância, ações projetuais e para realizá-las é preciso ser mais *arquiteto* e menos *restaurador*.²¹⁹

Ou seja, o que Andrade Júnior demonstra, logo no início de sua dissertação, é a existência contemporânea de uma relativa dicotomia projetual. Quais as razões para isso? Não seríamos todos arquitetos, com as mesmas atribuições, práticas e capacidades de leitura histórica? No que diferimos para que esta situação prevaleça na produção final de qualquer projeto?

Parece-nos evidente, portanto, que ocorre uma **dupla deficiência projetual**, que tange esses dois grupos. Por um lado, *demonstra-se a incapacidade em enfrentar a*

²¹⁸ Cita-se, como exemplo – mas não somente –, as polêmicas especialmente retrabalhadas pelo senso comum e pela mídia quando são propostas intervenções de forte ruptura, que chocam pela sua natureza propositiva de confronto com aspectos memoriais da cidade mas freqüentemente resultantes de uma demanda econômica ou política.

²¹⁹ ANDRADE JUNIOR, 2006, p. 23.

preservação da arquitetura existente como uma demanda social efetiva e, por outro, a dificuldade de se fazer introduzir no país uma metodologia de trabalho internacionalmente reconhecida no corpo das práticas locais estabelecidas.

Diante dessa constatação, que irá merecer nossa análise mais aprofundada nesse capítulo, torna-se preciso verificar, sobretudo, *em que momento as práticas internacionais de restauração – constituídas em sua especificidade temporal – podem ser reavaliadas em consonância com as práticas locais?* A pergunta que fizemos merece, na verdade, uma reformulação crítica: *em que medida podemos situar as posturas consolidadas da disciplina da Restauração em solo brasileiro?*

Em suma, **temos, de fato, “arquitetos integrais”?** E por que esse conceito, tão caro a Giovannoni no período mais crítico das práticas de *sventramento* urbano para relevar a **história e sua leitura nas práticas cotidianas de transformação urbana**, é constantemente lembrado enquanto perfil profissional necessário somente ao restauro?

Parece ser preciso verificar, portanto, quais os limites e características da compreensão de um **método** que postula e exige hoje ao “projeto arquitetônico” uma estrutura e características específicas. De que modo esta estrutura metodológica distancia-se ou aproxima-se da “Restauração”? **Que âmbitos conceituais, metodológicos e operativos – para avaliação de sua eficácia normativa e teórica – estão nela envolvidos?** É o que buscaremos trabalhar a seguir.

2.1

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA CONSTITUIÇÃO DAS PRÁTICAS DE RESTAURAÇÃO NO BRASIL

*Já comecei a trabalhar no SPHAN,
eta entusiasmo por não sei o quê!...*

Mário de Andrade²²⁰

Por hábito em relação a conceitos e postulados europeus em várias áreas, o exame que realizamos em respeito às práticas de preservação e restauração do patrimônio cultural ao longo dos séculos XIX e XX, requer, na sua transferência a cenários brasileiros, um ajuste que reequilibre o peso e a procedência das condicionantes em que foram experimentadas em seus ambientes de origem. Sobretudo, merecem ser reorientadas em função da interpretação ou presença dessas mesmas referências em solo nacional e em respeito à constituição por vezes quase empírica e inconstante das práticas de restauração no Brasil.

Segundo Paulo Ormino de Azevedo,

No Brasil, a prática do restauro seria recriada a partir da década de 1940 na sede carioca do SPHAN, nas diretorias regionais do órgão, com arquitetos como Lúcio Costa, Alcides da Rocha Miranda, Luis Saia, Renato Soeiro, Silvio Vasconcelos, Airton de Carvalho, e nos canteiros de restauração. Trata-se de recriação porque, nesse campo, estávamos praticamente isolados do mundo, pela ausência de canais de comunicação, que só se abririam na década de 1960, com a divulgação da Carta de Veneza, a fundação do ICOMOS Internacional e com as primeiras missões da UNESCO no país.²²¹

Diante dessa afirmação, as posturas europeias que avaliamos até aqui e que constituíram um campo conceitual, metodológico e operativo de importantes instrumentos para a prática da restauração merecem, no Brasil, uma breve digressão.

Em primeiro lugar, é consenso apontar que a preservação arquitetônica brasileira – a qual inclui o desenvolvimento da noção de monumento histórico de modo particular –, deriva das posturas do governo Getúlio Vargas nos anos 1930 que envolviam meios de expansão da economia industrial²²² e a transformação das cidades com claros objetivos progressistas. O apelo à preservação de exemplares patrimoniais no Brasil não seria

²²⁰ ANDRADE, 1981, p. 66. Encerramento de carta de Mário de Andrade endereçada a Rodrigo Melo Franco de Andrade datada de 27.04.1937.

²²¹ AZEVEDO, 2003, p. 18.

²²² Ver, entre outros textos que destacamos na bibliografia RAMOS, 2011 e ROCHA, 2006.

diferente, vinculando esta transformação engendrada à necessidade de recuperar os valores e objetos perdidos no tempo e que poderiam representar, à Ruskin, um “fazer”, e à Boito, tipicamente brasileiro.

No entanto, diferentemente das práticas europeias, a preservação e a restauração no Brasil constituíram-se dissociadas da formação de um campo de estudos fenomenológico aplicado e multidisciplinar, em respeito à interpretação dos objetos do passado fundamentado especialmente pela arqueologia. Durante o período colonial, foram quase inexistentes as experiências nesse sentido no país, e bastante escassas as iniciativas de preservação até os anos 1910 e 1920. Nessas décadas, por meio da tradição francesa vinculada aos museus históricos nacionais, começam a despontar normas e legislações de salvaguarda em campos específicos que não se efetivaram plenamente²²³. Em verdade, são iniciativas que mínguem por não conseguirem definir com clareza os bens culturais nacionais a proteger.

Somente nos anos 1930 é que, pelo revés dessas iniciativas, o patrimônio arquitetônico brasileiro ganha corpo devido à institucionalização de um **projeto de nação**, baseado na transformação da sociedade brasileira através dos pretextos ideológicos do progresso econômico coletivo oferecidos pela **educação**, pela **cultura** e pela **saúde pública**²²⁴. O patrimônio cultural no Brasil tornou-se resultado da seleção e validação de exemplares de “interesse público” tidos como instrumentos de promoção e integração simbólica em torno dessa tríade constituída pelo Estado Novo à nação.

O “SERVIÇO” A SERVIÇO DO PATRIMÔNIO NACIONAL

A criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional²²⁵ em 1937 respondeu a essa premissa, tendo como protagonistas o ministro Gustavo Capanema e o primeiro diretor do órgão, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que afirmou:

O SPHAN dispõe de uma tarefa de interesse indiscutivelmente nacional: a defesa do patrimônio comum a todos os brasileiros. Tudo deve ser feito do princípio visto que a própria noção do interesse geral precisa ser compreendida por todos e não apenas por uma elite. (...) O Serviço, que é subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, promoverá o tombamento, a conservação e restauração, o enriquecimento e a propagação do conhecimento dos bens ou coisas que constituem o patrimônio histórico e artístico. As coisas que requerem preservação por se

²²³ ANDRADE, 1993, p. 106-109. Fala-se aqui das primeiras iniciativas de proteção arqueológica por Alberto Childe, conservador de antiguidades do Museu Nacional no Rio de Janeiro, e a discussão dos projetos de lei de Luiz Cedro e Augusto de Lima para proteção das obras de arte.

²²⁴ HORTA, 2000, p. 149.

²²⁵ De sigla SPHAN, hoje Instituto, IPHAN, mas tendo já possuído diversas denominações ao longo de sua história. Será mantido em referência ao atual instituto a sigla SPHAN por razões de coesão textual.

acharem vinculadas a fatos memoráveis da história do Brasil não consistem apenas aos monumentos ou obras ligados a algum episódio histórico nacional. Entendem-se também (...) todos os bens, móveis ou imóveis que se possam considerar particularmente expressivos ou característicos dos aspectos e das etapas principais da formação social do Brasil e da evolução peculiar dos diversos elementos que constituíram a população brasileira.²²⁶

Sob o caráter universal que a nacionalidade atribuiu aos bens culturais, Franco de Andrade reproduziu postura comum a diversos países europeus. Além disso, em conjunto com o embrião de um corpo patrimonial ligado ao reconhecimento de monumentos históricos representativos, acrescentou o sentido de legar um caráter desde então **recriador** da cultura brasileira em favor de novas práticas de identificação e produção coletiva contra o cientificismo das instituições existentes²²⁷.

Essa postura é a base das primeiras atuações de identificação dos bens culturais

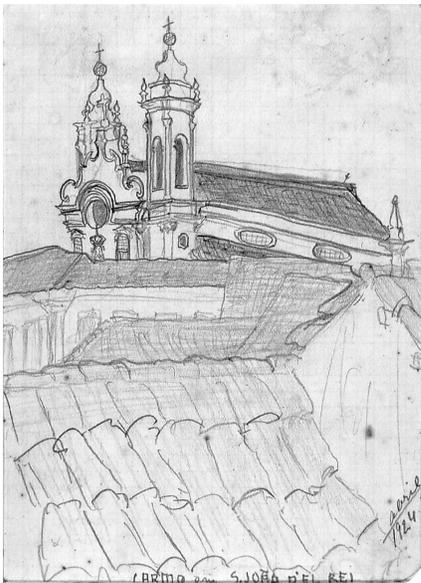


FIGURA 64: Carmo de São João del Rei. Mario de Andrade, 1924. *Papel Quadriculado nº 1*. MA-0081. Instituto de Estudos Brasileiros – Acervo Mario de Andrade.

FIGURA 65: “Ao contrário dos retábulos, onde, com o mesmo partido, o dinamismo ocorre em profundidade, aqui, no frontespício, ele avança, – se projeta”, s.d. Projeto do Chafariz do Alto da Cruz, de 1757, e de São Francisco de Assis de Ouro Preto, de 1766. IV.B.02-02232. Instituto Antonio Carlos Jobim – Acervo Lucio Costa.

²²⁶ ANDRADE, 1981, p. 29. Declarações originalmente publicadas no jornal Correio da Manhã, de 12.01.1939, na reportagem sob o título *Possuímos jóias de arte e monumentos que chamam a atenção de técnicos mundiais: Fala-nos o Sr. Rodrigo Melo Franco de sobre a tarefa que incumbe o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

²²⁷ As palavras de Mário de Andrade, um dos mais importantes protagonistas intelectuais do período inicial de formação do SPHAN, refletem o sentido atribuído a essa questão com clareza quando comenta sobre a função de suas pesquisas etnográficas em divergência aos conceitos defendidos por Heloísa Alberto Torres sobre as práticas do Museu Nacional: “Imaginar mesmo em ponto de dúvida que eu penso que um museu é apenas colecionar objetos, só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido. (...) Imagine um museu etnográfico fornecendo modelos de decoração, processos de fazer rendas, chapéus de palha etc. músicas e danças etc., generalizando, entradicionalizando, protegendo contra o progresso mortífero etc. Não é só expor (a coisa me está doendo...) mas agir.” ANDRADE, 1981, p. 61. Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, datada de 29.07.1936.

pelo SPHAN. Foi pautada especialmente por arquitetos e artistas²²⁸ com vinculação direta às vanguardas modernas ocorridas com mais ênfase nos anos 1920, demarcando os objetos do patrimônio nacional à exploração analítica dos resquícios arquitetônicos e artísticos do período colonial para lhes salientar o caráter individual e singular das marcas relativamente “livres” do passado português (FIGURAS 64 E 65). Ao lado da ênfase dessa singularidade, estava o viés da irreparável perda²²⁹ – tanto material quanto de sentido – a que esses bens poderiam sofrer como representantes da antiguidade brasileira a novos conceitos de modernidade em formação²³⁰ (FIGURA 66).



FIGURA 66: Fotografia por ocasião da compra do Sítio Santo Antonio em São Roque, 1944. ANDRADE, 1981, p. 34. Exemplo que demonstra com grande eloquência o aspecto da “perda” é o caso da compra e doação à União, com fins de preservação, do Sítio Santo Antonio em São Roque, São Paulo, por Mario de Andrade.

Desse modo, com base numa observação eminentemente tipológica e naturalmente de uma única temporalidade possível de seleção dos bens a serem preservados – a qual

²²⁸ Dos já citados arquitetos, cabe também citar o mesmo Mário de Andrade, os pintores José de Souza Reis e José Wasth Rodrigues, o escritor Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

²²⁹ GONÇALVES, 1996 [1989], p. 88.

²³⁰ Cabe lembrar ainda que, no campo da arquitetura, o Brasil torna-se signatário da “Carta de Atenas” de 1933, constituída no IV CIAM, Congresso Internacional da Arquitetura Moderna e da qual Lúcio Costa é seu representante brasileiro. As primeiras intervenções praticadas – longe de se referirem à restauração em si enquanto disciplina – podem ser aproximadas aos itens 65 a 68 da Carta, o qual se referem à seleção escrupulosa da matéria arquitetônica, considerando a perenidade dos edifícios e, sobretudo, considerando como fundamental a premissa de que não deve haver nenhuma atribuição estética que deva se sobrepôr às necessidades humanas e sociais. No Brasil, a influência desses conceitos foi interpretada em direção ao uso do concreto para consolidação e amarração de estruturas de taipa ou em substituição a madeiramentos de coberturas. Cf. MAYUMI, 2009, p. 72

compreende também uma perspectiva formal de periodizações históricas fundadas nos ciclos econômicos produtivos da colônia que determinam as condições materiais e ambientais de construção –, postulou-se a muitos exemplares (da arquitetura religiosa do açúcar aos conjuntos urbanos intocados da mineração) meios de apropriação simbólica da difusão do conceito de patrimônio nacional como forma de integração cultural entre o passado local e a produção artística do presente.

Lúcio Costa descreve e comenta no conhecido artigo *Documentação Necessária*, publicado originalmente em 1937, na primeira “Revista do SPHAN”:

A arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” – servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir a arte do povo “a sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedores, que as qualidades da raça se mostram melhor. (...) Tais características transferidas – na pessoa dos antigos mestres e pedreiros “incultos” – para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguesa da Colônia, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter. (...) A nossa casa se apresenta assim, quase sempre desataviada e pobre (...). Haveria, portanto, interesse em conhecê-la melhor (...), a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto.²³¹ (FIGURA 67)

A essas conceituações – construídas no âmbito do órgão muitas vezes pela ausência de espaço para o estudo da arquitetura brasileira da qual a “Revista” cumpria uma importante função de difusão teórica – posicionam-se as práticas de restauração arquitetônica engendradas pelo SPHAN que caracterizaram, em conjunto, sua chamada *fase heroica*. Desse período, embora constituído a partir de premissas ligadas à nacionalidade, compreendeu de fato um verdadeiro processo de experimentação marcado por iniciativas individuais, no qual é preciso salientar o esforço atribuído pela atitude pioneira no âmbito da preservação arquitetônica em sentido *lato*.

Na visão que, no fundo, era de um **movimento**, ou seja, com objetivos práticos claros, mais, portanto, que indivíduos interessados na preservação *per se* dos monumentos históricos brasileiros, permitiu-se gradualmente o desenvolvimento de um campo crítico, do franco debate de posturas divergentes posteriores e, no plano cultural, da efetiva valorização e teorização crítica de muitos exemplares da história da arquitetura construída no território brasileiro.

²³¹ COSTA, 2000, [1937], p. 186 et. seg.

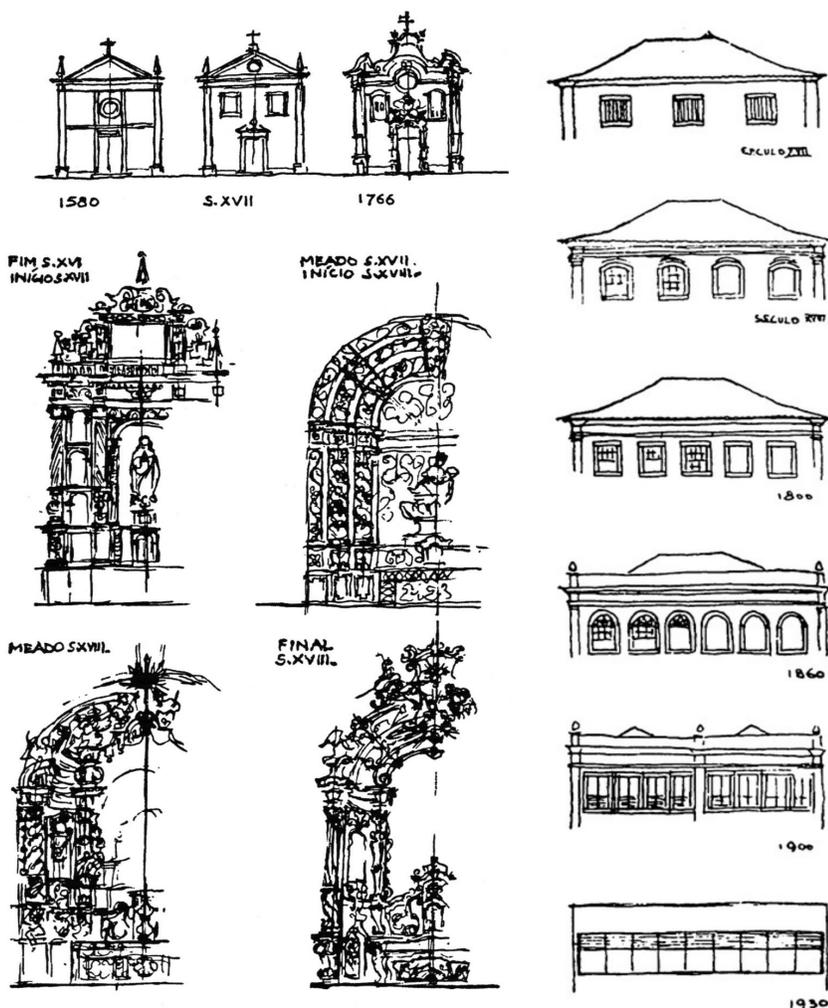


FIGURA 67: Desenhos de “Anotações no correr da lembrança” e “Documentação necessária”, 1937-1942. Lucio Costa. À esquerda, ao alto, COSTA, 2010 [1942], p. 68; À esquerda, abaixo, COSTA, 2010 [1942], p. 73; À direita, COSTA, 2000 [1937], p. 190 et. seq.

AS POSTURAS DIVERGENTES NA REVISÃO DAS PRÁTICAS DO PASSADO

É somente no contexto dos anos 1970 que se passa a delinear uma postura dentro do SPHAN de forte autocrítica. Após contingentes mudanças administrativas, entre elas o falecimento de Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1967, defendia-se que a seleção e salvaguarda dos monumentos nacionais, por vezes rechaçada como elitista, até então não teria sido capaz de compreender todas as instâncias e os diversos componentes da sociedade e todos os aspectos do mundo natural que se configuraram num signo memorável à identidade do povo brasileiro. Na acepção da crítica, questionava-se como os edifícios tombados haviam sido eleitos – e em muitos casos também restaurados ao longo de quase 40 anos de existência autônoma do órgão estatal –, atribuindo-se valores nacionais por uma espécie de outorga intelectual, na qual a sua caracterização em uma plasticidade inigualável era um parâmetro ideológico de oposição a outras representações de momentos históricos distintos. No fundo, a crítica também recaía sobre a justificativa

desta eleição ter sido marcada pela relação ambígua que os modernistas detinham com a atividade da preservação da cultura num Estado onde coexistia a declarada intenção de construção de um novo país, moderno por excelência²³².

Estas visões foram consolidadas por Maria Cecília Londres Fonseca, que classificou, claramente, os modos de construção da noção de patrimônio a partir da impostação social e política, caracterizando, ao lado da já citada fase heroica, alcunha atribuída a Luis Saia²³³, também a *fase moderna*²³⁴ do órgão oficial de preservação. O estudo da autora é um dos exemplos de como a evolução desta percepção nos anos 1990 permitiu trabalhos abertos à compreensão sobre a vinculação do movimento moderno no Brasil com a elaboração do patrimônio nacional²³⁵, os quais buscaram evidenciar as razões desta caracterização a partir de uma leitura sociológica das premissas modernistas.

Nesses estudos, concluiu-se essencialmente que, face a uma determinada concepção do patrimônio cultural, a “moderna” crítica à fase “heroica”, respectivamente entendida como crítica pós-moderna às concepções históricas modernistas, introduziu no país a emergência de novas questões configuradas em outras instâncias das ciências humanas, mas não conseguiu promover alterações efetivas, em nível nacional, nas resultantes práticas. Segundo a autora, o tombamento de determinados bens até então ignorados permite apontar, do ponto de vista metodológico, que não houve mudanças concretas em relação à diversificação dos instrumentos técnicos de salvaguarda. Pelo contrário, com esta evidência, determinou-se que a crítica dos anos de 1970, marcada pelo enfrentamento político-historiográfico com o período da ditadura militar – e, porque não, do Estado Novo –, abrigou-se diante do tema do patrimônio cultural como forma de evidenciar os problemas sociais e urbanos, além de defender o acesso à cidadania em função do desejo de redemocratização do país²³⁶.

²³² FONSECA, 2009, p. 85.

²³³ **Luís Saia** (1911-1975), engenheiro-arquiteto brasileiro. Conclui estudos preliminares em engenharia na Escola Politécnica em 1931 e inscreveu-se em 1932 para o curso de engenheiro-arquiteto, somente se formando em 1948, após longo período acadêmico. Em 1937, passou a trabalhar no recém-criado Sphan, como auxiliar técnico nas viagens de pesquisa de Mário de Andrade. Em 1946, torna-se chefe do 4º. Distrito do Sphan, cargo que ocupou até seu falecimento. Realizou diversas obras de restauração, especialmente de casas bandeiristas e edifícios coloniais brasileiros. Por esses trabalhos, desenvolveu diversas teses sobre a arquitetura bandeirista, entre elas a célebre *Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo séculos*, publicada em 1945 na Revista do Iphan e republicada posteriormente no livro *Morada Paulista* (Cf. SAIA, 1995 [1972]). Iniciou carreira docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo em 1951, mas em 1955 não assumiu o cargo. Em 1974, participou da organização do curso de especialização em Restauo e Conservação de Monumentos Arquitetônicos na mesma escola, realizado em conjunto com o Iphan e o Condephaat. Dados biográficos por FISCHER, 2005, p. 337-340.

²³⁴ FONSECA, 2009 [1997], p. 29.

²³⁵ Cf., entre outros, *Ibid.*; RUBINO, 1991; CHUVA, 1995.

²³⁶ Digno de nota nesse sentido é também o trabalho de Marly Rodrigues, com o objetivo de compreender as premissas conceituais que permitiram a criação e guiaram as atividades do órgão estadual de preservação, o Condephaat, Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de

A NECESSIDADE DE REVISAR TAMBÉM CRITÉRIOS TÉCNICO-OPERATIVOS

Dada essa gênese, é preciso fazer aqui uma importante observação.

Desde os anos de 1990, um processo de revisão destas “fases” foi iniciado no ambiente acadêmico que busca encontrar as razões constitutivas, posturas ideológicas, sociais, políticas, que determinaram a criação do SPHAN, a razão de sua existência ao longo do tempo e atividades principais. Nesse sentido, duas linhas de pesquisa podem ser sumarizadas: a primeira, *conceitua um perfil exclusivamente patrimonial* – típica dos **historiadores** ou **historiadores da arquitetura** –, que busca compreender as ações pioneiras do órgão a partir dos critérios de valor e tombamento que modificaram-se no tempo e a segunda, *técnico-operativa* – tipicamente dos **arquitetos** ou **arquitetos-restauradores** –, que busca examinar as práticas de restauração e salvaguarda em revisão aos documentos e às descrições existentes das obras e da documentação de trabalho existente. Nota-se, sobretudo, a variedade e quantidade dos trabalhos na primeira linha em detrimento da segunda.

Nessa análise, percebeu-se que a grande produção contemporânea acadêmica que busca identificar a construção da noção de patrimônio cultural no Brasil, em especial sobre a atuação do SPHAN em sua fase pioneira, sempre justificou suas premissas a partir da constatação de um movimento internacional que promoveu o alargamento conceitual nos últimos anos. Lançar mão deste princípio, evidenciando ainda hoje a ausência de determinados setores da cultura no debate político, auxiliada pela exploração do tema no campo teórico em diversas disciplinas das ciências humanas, tem ditado grande parte das discussões que abrangem a compreensão da importância da memória como aspecto incomensurável da vida dos cidadãos.

Tal demanda responde a um renovado desenvolvimento teórico do conceito de **patrimônio**: se antes o conceito de monumento isolado restringia-se à materialidade das obras arquitetônicas vistas em sua unidade potencial para a efetivação da nacionalidade, atingindo posteriormente aspectos do urbano, hoje atinge os contornos do visível, no conceito de *paisagem cultural*, por meio do qual o desdobramento de aspectos imateriais da memória coletiva atuam com o fim de se compreender toda uma série de atividades e fazeres conformadores do ambiente de uma dada civilização²³⁷. Diante da amplitude do

São Paulo, a partir de uma leitura histórica dos processos de resignificação institucional dos bens patrimoniais no Estado. Cf. RODRIGUES, 1994.

²³⁷ Os efeitos no Brasil da inclusão de novas categorias na lista do Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, entre elas a paisagem cultural, tem trazido a tona o interesse pelas formas urbanas e naturais do ponto de vista geográfico, não somente enquanto aspecto visual, mas sobretudo enquanto modelos identitários para o gerenciamento do espaço patrimonial. A partir de uma definição simbiótica entre homem e natureza, o conceito de paisagem cultural aqui é entendido como o reflexo de uma tentativa internacional de abranger ainda mais todos os fazeres sociais e naturais cujo equilíbrio tenha se convertido num verdadeiro exemplo a ser transmitido às gerações futuras, vinculando-se do ponto de vista heurístico, além

conceito, enxerga-se, há tempos, a insuficiência dos instrumentos de preservação disponíveis²³⁸.

Em um exemplo simples, se antes o monumento arquitetônico isolado tinha nos inventários e no tombamento a sua forma assegurada de preservação devido à responsável tutela pelas autoridades públicas competentes, hoje estes mesmos instrumentos, quando dispostos a um conjunto de bens que se alarga constantemente em respeito a contornos *imateriais*, constituem-se em exemplos de sua ineficácia e já são, há tempos, objeto de uma profunda revisão.

Portanto, a reformulação do discurso sobre o patrimônio cultural na década de 1970 no Brasil é um aspecto central para as pesquisas contemporâneas pois indicam a flexibilização dos instrumentos, sempre se vinculando também a conceitos históricos, sociológicos e antropológicos, que entendem, na inclusão de novas representações, um elo fundamental para a verdadeira apreensão do patrimônio para a coletividade.

No entanto, ainda que alguns destes estudos tenham objetivos mais aprofundados e focados em aspectos específicos, culminando em importantes transformações conceituais para a compreensão de uma farta compilação cronológica de eventos, em geral observam-se dificuldades em conciliar – nessa *amplitude conceitual* – aspectos técnicos. Desde finais dos anos de 1990, as vicissitudes acadêmicas do patrimônio cultural brasileiro seguem sendo colocadas em pauta a partir do caráter ampliador, deixando-se à margem pontos de vista técnico-metodológicos que retomem e coloquem novas discussões práticas em acordo com a autenticidade do arcabouço construído existente.

Em nosso ponto de vista, falta-lhes, portanto, o **confronto técnico**. E que a ideia de **ampliação** tornou-se, de fato, um **emblema**.

Isto porque se por um lado o patrimônio cultural abrange tantos espaços, saberes e fazeres, além, obviamente, dos edifícios que os suportam, quando se procura a abrangência dos instrumentos metodológicos que vinculam esta noção de alargamento – abstrata por si – à **materialidade dos bens culturais**, esta raramente se estabelece, individualizando a dificuldade de concebermos uma premissa que verdadeiramente queira (ou esteja) se alargando. Como já apontava Giulio Carlo Argan:

(...) uma sociedade que desvaloriza e desperdiça o seu próprio patrimônio de valores artísticos não pode verdadeiramente desejar ampliá-lo. Embora em nenhuma outra época tenha sido emitidas leis tão severas, nem organizados serviços tão competentes e equipados para a conservação do ambiente histórico e natural e do nosso patrimônio artístico, nunca como no nosso século as manumissões intencionais e os prejuízos devidos à

da geografia, também a disciplinas como o urbanismo, a antropologia, a ecologia e o turismo. Para maior detalhes sobre o tema, ver JOKILEHTO et. alli., 2005 e SIRISRISAK; AKAGAWA, 2007.

²³⁸ CAMARGO, 2011. (Comunicação oral).

incúria foram ao ponto de justificar a suspeita de uma vontade destrutiva, nem sempre inconsciente.²³⁹

Logicamente, assistimos sempre a um evidente **descompasso**. É face a um *crescendo* de discussões contemporâneas sobre os sentidos sociais e antropológicos do patrimônio sob forma de trabalhos acadêmicos e profissionais, configurando-se também como um viés dominante nas discussões sobre as atividades de preservação material, que é notável a real e perecível tangibilidade dos bens culturais e a falta de discussão (que proponha novas soluções) em suas vertentes metodológicas. A arquitetura, de tijolo, taipa ou concreto, fonte e emanção das mais variadas formas de apropriação “imaterial”, tem sido preterida nos últimos anos, sobretudo quando nos referimos às demandas contemporâneas dos grandes centros urbanos pela sustentabilidade e economia.

Assim, se por um lado já se constituiu a premissa da “universalidade”, que permite a compreensão de todo um leque de cultura constituintes de uma identidade nacional, por outro, esta noção choca-se diretamente com as discussões que dizem respeito à seleção daquilo que é possível ser preservado para as gerações futuras, no evidente **fazer técnico**. Em suma, se tudo tem, de fato, significado, **em que medida é possível considerar tecnicamente tais assertivas?**

ALGUMAS ABORDAGENS PIONEIRAS EM SÃO PAULO

Parece-nos propício recuperar o pioneirismo de Antonio Luis Dias de Andrade²⁴⁰ que buscou apontar em visão retrospectiva pela primeira vez os critérios utilizados por Luís Saia nas atividades de restauração do SPHAN no Estado de São Paulo.

Compreendendo a necessidade de se esquivar do mito que identificava em torno da figura de Saia devido aos quase 40 anos de serviços dedicados à preservação dos bens culturais, Dias de Andrade buscou aproximar as atividades do engenheiro-arquiteto às fundações do estruturalismo francês, em especial às observações teóricas de Viollet-Le-Duc, no qual a prefiguração formal do passado justificou, de forma crescente em sua atividade e na dos arquitetos do SPHAN da fase “heroica” paulista, a restituição da

²³⁹ ARGAN, 1995 [1988], p. 35.

²⁴⁰ **Antônio Luiz Dias de Andrade**, conhecido como **Janjão** (1950-1997), arquiteto brasileiro. Formado pela Universidade de São Paulo em 1972, foi técnico e Superintendente da 9ª. CR do SPHAN em São Paulo. Na década de 80, desenvolveu estudos sobre a arquitetura rural do período cafeeiro no Vale do Paraíba, destacando-se inúmeras contribuições para a preservação do patrimônio cultural brasileiro em âmbito profissional. Na continuidade dos projetos de restauração de Luiz Saia no âmbito da regional do Instituto, notabilizou-se pela postura divergente e crítica destacada na tese *Um estado completo que pode jamais ter existido*, defendida na Universidade de São Paulo em 1993 (Cf. ANDRADE, 1993). Exímio desenhista à mão livre, em 1985 tornou-se professor na mesma universidade da disciplina “História da Técnica” no âmbito do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, onde lecionou até falecer prematuramente em 1997.

unidade construtiva dos edifícios do período bandeirista, mesmo que isso implicasse na elaboração de falsos históricos.

Embora possamos nos enganar por uma postura crítica à Saia, há, na verdade, outra, de *profundo reconhecimento*. Dias de Andrade percebeu a importância da experiência do **canteiro**, do enfrentamento de questões que possuíam difícil ou nenhum alcance na sociedade, seja por Saia, seja pelo SPHAN em si. Assim, mais que a atribuição de um “estado completo que pode jamais ter existido”, a definição de Viollet-Le-Duc que utiliza como símbolo para a tese, para Dias de Andrade as indagações de Saia vincularam-se às próprias investigações sobre a arquitetura tradicional brasileira, que extrapolaram as meras conjecturas teóricas para as vias de fato. Com essa evidência, o autor apontou em seu doutorado tanto a crise de uma postura hegemônica formalista em relação à história da arquitetura paulista como também em relação às práticas de restauração a ela vinculadas, ainda sem constituir-se enquanto disciplina com protocolos metodológicos próprios (FIGURAS 68 E 69). Dessa complicada mistura de atribuições disciplinares, escreveu:

Coerentemente com os propósitos maiores da instituição e em harmonia com as teses gerais então encampadas, os arquitetos do SPHAN debruçaram-se sobre a dupla tarefa complementar: propor a história da arquitetura do Brasil, identificando as tipologias principais em correspondência com os processos de formação e desenvolvimento das várias regiões do país e “reconstruir” esse patrimônio que se encontrava profundamente desfigurado e mutilado em seus feitiços verdadeiros.

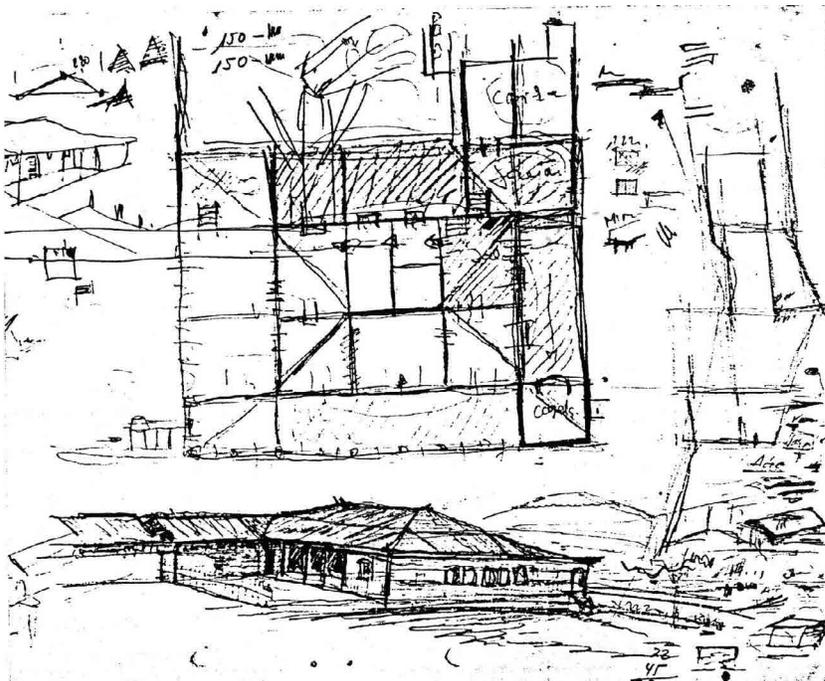
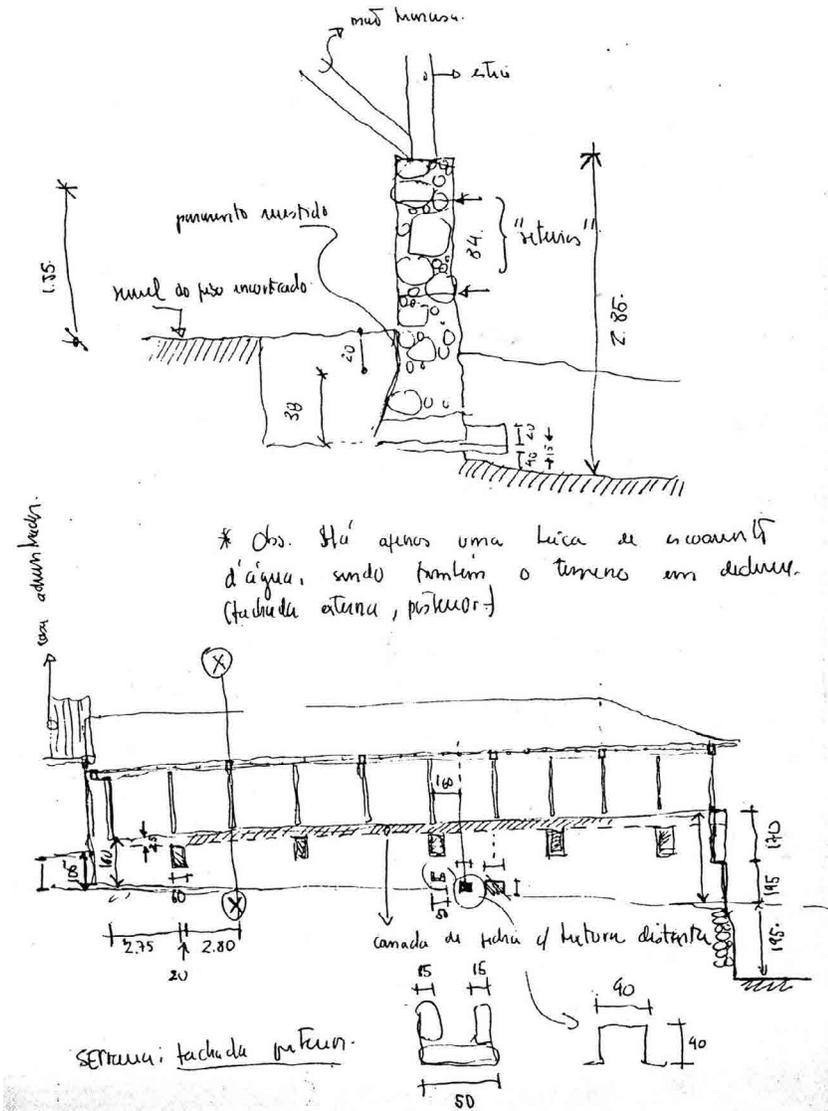


FIGURA 68: Fazenda Pau d'Alho. Luiz Saia, s.d. ANDRADE, 1993, p. 2.

A restauração do patrimônio arquitetônico, nesse sentido, não se configurou como uma disciplina com foros próprios, com um estatuto científico autônomo, integrando domínio mais amplo dos problemas universais da arquitetura.²⁴¹

14 *View of the Floor of the "Serrana":*

FIGURA 69: Fazenda Pau d'Alho. Antonio Luis Dias de Andrade. ANDRADE, 1993, p. 7.



A notoriedade da tese de Antonio Luiz Dias de Andrade, portanto, adquiriu uma dupla justificativa. Ao clamar (e enfrentar), assim como Saia, as posturas e práticas do patrimônio cultural brasileiro, abriu as portas para que estudos semelhantes pudessem, na busca pela fixação da disciplina, **ampliar o conhecimento das premissas conceituais** que a partir da segunda metade do século XX tanto já se afastavam da concepção do restauro

²⁴¹ Id., p. 154 et seq.

enquanto retorno à unidade de estilo, quanto afirmavam a necessidade de um campo autônomo, com estudos técnico-científicos que permitissem sanar uma identificada “passividade crítica” do campo histórico e projetual arquitetônico. Nas palavras do autor,

Se de um lado é mister reconhecer que o abandono dos processos empíricos de restauração, o maior cuidado quando a identificação da matéria constituinte e das causas de sua degeneração representam um importante avanço para a preservação do patrimônio cultural no Brasil, de outro, importa considerar que a **passividade crítica** que permitiu admitir-se todo e qualquer novo componente acrescido às obras de arquitetura como um testemunho histórico de sua existência tem causado inúmeros transtornos e propiciado atitudes extremadas.²⁴²

Na prática, as afirmações de Dias de Andrade foram respaldadas, reconhecidamente, pela **qualidade do desenho arquitetônico** que deixou em muitos dos documentos, projetos e pareceres na seção paulista do SPHAN nos anos 1990, ainda à espera de uma compilação que demonstre seu método cognitivo de estudo da arquitetura e revalorize seus coerentes princípios críticos.

Do mesmo modo, podemos avaliar também um dos argumentos principais da tese de Regina Andrade Tirello. Quando avaliava o estado com a qual era tratada no país a pintura mural, bem integrado de grande difusão na arquitetura Oitocentista com ressonâncias importantes na arquitetura moderna, apresentou a seguinte questão:

O caráter contingente da restauração brasileira, fundamentada na prática artesanal e em iniciativas individuais, contribuiu para que nunca fosse elevada à categoria de disciplina e que se incorresse em enganos ou acertos mais por posições ideológicas datadas e práticas atabalhoadas que por óticas culturais diversas. Na área das pinturas murais, essa tônica produziu, ao longo do tempo, destruições e desagregações das obras e separações entre seus agentes, tornando urgente a necessidade de convergência, para que a preservação desse patrimônio se efetive antes que os murais desapareçam de vez.

Na realidade, pouco ou nada sobrou para exemplificar as opções de revestimento parietais adotadas nas residências paulistas do século XIX. A maior parte das intervenções de preservação operadas em edifícios do período oitocentista, ou ainda dos primeiros decênios deste século, induzem-nos a concluir que seus cômodos eram originalmente caiados de branco, como no tempo dos parcimoniosos bandeirantes. No entanto, hoje se sabe que os revestimentos em questão eram de modelos e temáticas diversificados, gerando ambientes coloridos e hierarquizando os cômodos do programa ocupacional, tanto das casas de morada quanto dos edifícios públicos.

²⁴² Id., p. 157, grifo meu.

Diante da atual situação de conservação dos murais, cabe uma questão: alterados em suas linhas principais, superfícies, volumes e cores, ou em um tal estado de destruição que impossibilita a um potencial fruidor a legibilidade do todo, os antigos murais valeparaibanos ainda seriam passíveis de ações pertinentes à Restauração para ter o alcance de comunicação histórica? Esse questionamento, entretanto, remete-nos a outro, que lhe é anterior: neste caso, qual seria o significado de “mensagem histórica”? Em que instância física de uma obra essa comunicação se processa, considerando as particularidades da realidade cultural do patrimônio brasileiro? Parece-nos que o fulcro da questão seria: restaurar o quê? preservar para quem?²⁴³

Aplicado ao caso que desejava contemplar, a motivação do doutorado da arquiteta e restauradora revela o espírito presente nas pesquisas em arquitetura e urbanismo a partir dos anos 1990. Na defesa de uma necessária consideração analítica também dos bens integrados nos estudos da arquitetura histórica e nas obras de restauração no país, as posturas defendidas também pela sua atuação profissional são um exemplo substancial da emergência do **amadurecimento entre teoria e prática das ações de preservação, conservação e restauração dos bens arquitetônicos** a partir da reflexão do que denomina “mensagem histórica” em uma finalidade, ou seja, metodologicamente precisa e coerente a diversos campos do saber.

Estas abordagens, que consideramos exemplares em seus focos de pesquisa, configuraram transformações positivas para possibilitar a análise metodológica de casos concretos de intervenção nos edifícios antigos, na qual os estudos nos casos propostos foram ampliados, complementando a caracterização técnica dessas intervenções para possibilitar novas compreensões sobre os métodos empregados e em relação à cronologia histórica das obras empreendidas.

O CAMPO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO: ENTRE A SUBJETIVIDADE HISTÓRICA E OPERACIONALIDADE TÉCNICA

Ora, como nos é pressuposto, a pesquisa em um campo disciplinar aplicado como é o da arquitetura implica uma discussão minuciosa sobre estudos de caso reais e suas resultantes, relacionando as premissas advindas da teoria e apontando, à luz da experiência, novas tendências.

A fenomenologia dos objetos arquitetônicos reclama, por princípio, uma observação do construído para atingir esse fim. Nota-se que, devido a uma tendência expressa por intermédio da introdução recente e gradual de posicionamentos e conceitos teóricos internacionais da restauração no ambiente profissional e nos cursos de

²⁴³ TIRELLO, 1999, p. 4.

Arquitetura e Urbanismo no Brasil, tem-se muitas vezes redirecionado as motivações da pesquisa em arquitetura e urbanismo no âmbito da preservação para estas posturas, **deixando-se de lado observações técnicas.**

Nesse sentido, enquanto gradualmente o estudo destes conceitos em direção às atuais recomendações internacionais deixou de ser atividade prioritariamente de especialistas²⁴⁴, já que sua afirmação constante no meio profissional passa a sugerir ou exigir posturas, muitas vezes transformadoras, para o projeto arquitetônico contemporâneo²⁴⁵, a ênfase da pesquisa acadêmica atual em postulações estritamente teóricas tem provocado muitos conflitos práticos para se impelir no entendimento de contribuições críticas de diversos campos do saber à conservação dos monumentos em reversão contemporânea.

Embora corretos e bem definidos, aplicados em coerência em prol do entendimento de posturas restaurativas ao longo do tempo para especificar possíveis pontos de contato com a prática contemporânea, a leitura de determinados parâmetros teóricos entre profissionais no cotidiano sugere um problema que é comum a toda importação de conceitos. Ele reside na facilidade com que determinados vocábulos, concebidos em um determinado contexto de condutas gerais a serem adotadas na restauração arquitetônica – normalmente o italiano, de discussões amplas e contraditórias –, sejam atualizados e relidos anacronicamente, tornando-se inviáveis à prática se confrontados com a experiência projetual brasileira, o mercado, e mesmo a existência ou não de determinadas políticas públicas no âmbito dos órgãos de preservação. Já falamos no capítulo anterior dos conceitos formulados por Camillo Boito no final do século XIX como a “diferenciação”, que, embora sejam coerentes no discurso do debate novecentista, refletem um modo de pensar e projetar do período em que foram concebidas, representando categorias de projeto e resultantes edificadas que em muito se diferem das que hoje se estabelecem na prática arquitetônica.

Cabem portanto, as seguintes questões: para um arquiteto que se coloca diante da elaboração de um projeto arquitetônico, o que é, em sentido prático – e portanto de desenho –, a *diferenciação*? **Isto é, de fato, possível na produção da arquitetura?** Embora já tenhamos respondido também a esta pergunta, ela é útil ser reafirmada para nos remeter a um problema anterior: *se ser distinto implica no reconhecimento daquilo que se distingue, quais os protocolos para esse ato de seleção no projeto arquitetônico? Eles existem?* Com que **aparatos** essas premissas são adotadas e eficientemente aplicadas? Assim, o que se registra e o que se distingue para ser reversível? E afinal, reverter-se para

²⁴⁴ Tal papel tem cabido à recente introdução das disciplinas “Técnicas Retrospectivas” nos cursos de graduação em Arquitetura e Urbanismo no Brasil.

²⁴⁵ Citamos, além da já comentada Carta de Veneza de 1964, documentos como a Carta Italiana do Restauo de 1972 e a Carta de Burra de 1980 que conjugados à reafirmação de determinados enunciados têm sido assimilados por novas gerações de profissionais.

onde, com que meios e, principalmente, com que finalidade? **Em suma, em que medida é possível dissociar esses conceitos de sua subjetividade inerente?**

2. 2

ENTRE A NECESSIDADE DE RESTAURAR E OS PROTOCOLOS DISPONÍVEIS

O médico pode enterrar seus erros mas o arquiteto só pode aconselhar seu cliente a plantar trepadeiras.

Frank Lloyd Wright²⁴⁶

Projetar, em seu sentido etimológico, significa “lançar, expulsar”. A partícula *pro*, comum em muitos vocábulos de origem latina, especifica esse ato revestido de uma determinada antecedência, ou seja, “lançar antes”. Um “projeto de lei”, no campo político, é a forma inicial de concepção de um texto normativo, o qual regerá, ou não, a vida dos cidadãos num sistema democrático; um “projeto de pesquisa”, na Academia, é a organização inicial de ideias gerais que nortearão o tema a ser estudado pelo pesquisador a fim de elaborar um produto final de relevância científica. Sob estas definições, calcadas pelo uso, todo projeto implica, necessariamente, a materialização de uma ideia.

Para o arquiteto, o “projeto” é forma estabelecida e campo de atuação no qual são singularizados os problemas e apontadas as soluções racionais a respeito de um certo espaço e em observação a certas demandas sociais. Para Vittorio Gregotti, “o termo ‘projeto’ indica todo o procedimento e os produtos que precedem a execução de uma obra, mas também as razões significantes com as quais tal procedimento foi escolhido”²⁴⁷.

No senso comum, essa tem sido a definição habitual. A construção do edifício, resultante mais frequente do projeto arquitetônico – mas não exclusiva –, é o produto material da capacidade de agenciar o conhecimento adquirido pelo arquiteto no processo de projeto. Esse processo, como um todo, tem o objetivo de aliar questões em torno de certas variáveis e combinar critérios num plano de atuação que se situa entre a arte e a ciência²⁴⁸.

Segundo Anna Gouveia, “o projeto arquitetônico, para se concretizar enquanto processo e enquanto produto, passa por várias fases”²⁴⁹. A arquitetura, como processo de contínuo aperfeiçoamento e desenvolvimento de uma ideia orienta-se, para se concretizar, da “análise do locus, local onde dar-se-á a intervenção, à proposta finalizada e representada para fins construtivos: do estudo preliminar ao projeto

²⁴⁶ “The physician can bury his mistakes but the architect can only advise his client to plant vines”. WRIGHT, 1931, p. 62.

²⁴⁷ “Il termine “progetto” indica tutto il procedimento e gli elaborati che precedono l’esecuzione di un’opera, ma anche le ragioni di significato con cui tale procedimento è stato scelto.” GREGOTTI, 2000. p. 35.

²⁴⁸ KOWALTOWSKI et. al., 2006. p. 8.

²⁴⁹ GOUVEIA, 1998, v. 1, p. 11.

*executivo*²⁵⁰.

As fases de elaboração do projeto arquitetônico – consolidadas pelo uso contemporâneo – grosso modo implicam o **estudo preliminar**, o **anteprojeto**, o **projeto básico** e o **projeto executivo**. São etapas de sínteses sucessivas, caracterizadas por representações bidimensionais ou tridimensionais que indicam a ação que se pretende realizar concomitante ao estudo realizado para verificação do impacto dessas sínteses em variadas disciplinas. Necessariamente, incluem uma interação com o meio, com o local da intervenção, pontuando ao longo do processo formas possíveis de transformação espacial desse *locus* analisado. Ainda contêm, em si, diferentes níveis de profundidade e estudo crítico em que se busca evidenciar uma resposta arquitetônica coerente às demandas solicitadas pelo cliente.

A NORMA BRASILEIRA VIGENTE DE ELABORAÇÃO DE PROJETOS ARQUITETÔNICOS

A NBR-13531/1995 é a norma vigente de elaboração de projetos de arquitetura e engenharia que tem por principal objetivo a regulamentação das suas atividades técnicas, aplicáveis a todas as tipologias formais e funcionais das edificações²⁵¹. Enquanto tal, ela fixa os serviços passíveis de orientação metodológica normativa com base na seguinte estrutura hierárquica: para **edificações novas**, *construção, pré-fabricação, pré-moldagem e montagem*; para **edificações existentes**, *ampliação, redução, modificação* (que inclui remanejamento, revitalização, reciclagem, reconversão) e *recuperação* (que inclui reforma, preservação, conservação, reparação, restauração)²⁵².

Segundo a NBR-13531/1995, as fases de elaboração do projeto arquitetônico são descritas como *levantamento, programa de necessidades, estudo de viabilidade, estudo preliminar, anteprojeto e/ou pré-execução, projeto legal, projeto básico e projeto para a execução*²⁵³.

Embora a norma pondere um equilíbrio textual em relação a essas etapas, considera-se comumente na prática profissional o estudo preliminar como a primeira etapa de síntese de uma fase de identificação do objeto, seu entorno e condicionantes, ou seja, o “conjunto de informações técnicas iniciais e aproximadas, necessários à compreensão da configuração da edificação”²⁵⁴. Integra, portanto, como componente do estudo preliminar, o **levantamento** – “etapa destinada à coleta das informações de referência que representem as condições preexistentes, de interesse, para instruir a elaboração do projeto”²⁵⁵ –, o **programa de necessidades** – “etapa destinada à determinação das

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 1995. p. 1.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Id., p. 4.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Ibid.

*exigências de caráter prescritivo ou de desempenho (necessidades e expectativas dos usuários) a serem satisfeitas*²⁵⁶ – e o **estudo de viabilidade** – “*etapa destinada à elaboração de análise de avaliações para seleção e recomendação de alternativas para a concepção da edificação e de seus elementos, instalações e componentes*”²⁵⁷.

No processo de projeto, após uma primeira manifestação da intervenção, o anteprojeto deve examinar com maior profundidade as informações técnicas iniciais que caracterizaram o **estudo preliminar**, resultando no “*detalhamento da edificação e de seus elementos, instalações e componentes, necessárias ao inter-relacionamento das atividades técnicas de projeto e suficientes à elaboração de estimativas de custos e de prazos*”²⁵⁸. Por estipular essa interrelação pela primeira vez, o **anteprojeto** também objetiva selar as ideias do arquiteto e as exigências do cliente de forma definitiva, no qual, pela “aprovação” deste último, formaliza-se um “contrato” que possibilita o prosseguimento do trabalho a ser realizado e fixar os parâmetros de remuneração de atividades adicionais não previstas.

Nesse sentido, o **projeto legal** coloca-se como similar ao anteprojeto por sintetizar a necessidade de aprovação, nesse caso não mais pelo cliente, mas por órgãos fiscalizadores competentes, que, a depender da complexidade do empreendimento, pode compreender várias disciplinas interativas. No teor da norma, contempla a “*representação das informações técnicas necessárias à análise e aprovação, pelas autoridades competentes, da concepção da edificação e de seus elementos e instalações, com base nas exigências legais (municipal, estadual, federal)*”²⁵⁹. Este processo, por uma casualidade da aprovação, pode ser múltiplo e, por vezes, longo, exigindo revisões e reorientações do próprio anteprojeto.

Por essa razão, para muitos arquitetos, o projeto legal é considerado uma etapa crítica por dois motivos distintos: por um lado, é consenso entre arquitetos que são raros os órgãos públicos que estruturam suas análises técnicas de forma satisfatória e coerente, por vezes com excessiva burocracia. Por outro, o projeto legal é etapa importante de responsabilização social da intervenção a ser empreendida diante do espaço da cidade, do município, do estado ou da federação. A aprovação do projeto legal não impede o início das etapas subsequentes.

O **projeto básico** é um item opcional a obras particulares, mas obrigatório a obras públicas. Na definição normativa refere-se a uma etapa do projeto no qual “*elementos, instalações e componentes, ainda não completas ou definitivas*”²⁶⁰ são compatibilizados e quantificados de modo “*suficiente à licitação (contratação) dos serviços de obra correspondentes*”²⁶¹. O projeto básico é assim fundamental à legalização fiscal da obra pública, pois encontra respaldo essencial da Lei

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

de Licitações²⁶², primeiro procedimento legal que garante a contratação – da obra ou do projeto arquitetônico. E aqui já podemos verificar um dos principais problemas dessas obras: *a inexistência processual das etapas anteriores do ponto de vista de sua viabilidade econômica*, ou seja, para o poder público, diante do teor da lei, não há compromissos metodológicos efetivos com a elaboração das etapas anteriores do ponto de vista financeiro. Projetos ou obras arquitetônicas são comumente contratados “durante o básico para a licitação”, o que, para um projeto de restauração, torna-o muitas vezes deficiente por não consolidar (e mesmo valorizar o trabalho do arquiteto) as etapas de reconhecimento anteriores.

Por fim, o **projeto executivo** tem por função orientar, definidos preliminarmente os custos básicos, meios de efetivamente construir a obra planejada, determinando os materiais em escala adequada, com planilha de custos atualizada e projeto com todas as tramitações legais existentes.

OS CONFLITOS COM O CAMPO DISCIPLINAR DA RESTAURAÇÃO: “PLANTANDO TREPADERAS”

Um projeto de restauração, *segundo a norma*, encaixaria-se nessa categorização. É preciso destacar como a norma de projeto arquitetônico vigente posiciona a atividade do arquiteto restaurador. Apesar de incluí-la no rol de atividades globais do projeto arquitetônico, posiciona a restauração sob o temário da “recuperação”, **reafirmando posturas em total desacordo aos termos disciplinares globais** como vimos na abertura deste capítulo.

Demais contrasensos práticos são ainda evidentes: *se, como vimos, a restauração é uma atividade relacionada essencialmente ao reconhecimento histórico para posterior desenvolvimento das ações a elaborar no projeto*, esse reconhecimento só pode se efetuar praticamente no “estudo preliminar”. Portanto, de que modo “o detalhamento para estimativas de custos e de prazos” responde à atividade cognitiva de documentação de várias nuances temporais do objeto arquitetônico que garantem a suficiência do projeto de restauração em suas etapas posteriores? Da mesma maneira, por não se contemplar na Lei de Licitações, quais os possíveis danos eventuais à inexistência dessa etapa no processo de projeto de uma obra pública – extrato do mercado arquitetônico que contém a esmagadora maioria das solicitações de restauro hoje?

Portanto, mesmo com a insistência de pesquisas na área e o fomento a operacionalização de instrumentos²⁶³, parece claro que a norma brasileira vigente

²⁶² BRASIL, 1993, art. 7.

²⁶³ Cabe destacar ainda o papel do Programa Monumenta (em especial o “Manual de Elaboração de Projetos” que, contido por esses limites (cf. p. 13-14), tem buscado oferecer e ampliar, do ponto de vista

compreende a restauração enquanto ato de significado, como vimos, **impreciso**. Ela restringe a disciplina por meio de um pressuposto operativo restrito, que fomenta suas indefinições. Desse modo, *restaurar* segue sendo incompreendido, cuja classificação nestas categorias de projeto é objeto de difíceis conflitos, estimulando os desvios relativos a neologismos ou manutenções de preconceitos do senso comum.

Nesta mesma esfera, mas nos fixando numa análise mais local, podemos situar como outro eloquente exemplo o Código de Obras do Município de São Paulo, Lei n. 11.228 de 25 de Junho de 1992. Em seu teor, a definição de “*restauo ou restauração*” é a “*recuperação de edificação tombada ou preservada, de modo a restituir-lhe as características originais*”²⁶⁴. Cabe apontar que a mesma definição é adotada, *ipsis literis*, pelo Código do Obras do Município de Campinas²⁶⁵. Limitando-se a uma resultante intervencionista, específica a uma categoria bastante clara de edifícios – aqueles tombados – esta definição impede a consideração disciplinar do campo a uma prática profissional mais ampla e resultante de leituras e considerações históricas e ambientais que estabeleça, verifique ou questione as “características originais”. Nesse sentido, o caráter metodológico omissivo na legislação busca ser sanado pelo Departamento do Patrimônio Histórico do Município numa recomendação²⁶⁶, difundida sob forma de instrução projetual à análise do órgão técnico responsável, o que não é garantia de que esses procedimentos sejam, de fato, contemplados e compreendidos, causando sensíveis problemas gerenciais à fase do “projeto legal”.

O confronto entre a disciplina, definições normativas e procedimentos usuais demonstram, de fato, um problema de **método**. Enquanto proporcionalmente, na esfera acadêmica e legal, as demandas por projetos de restauro e de revitalização de sítios tem crescido de forma exponencial²⁶⁷, instrumentos que balisem práticas adequadas não têm

metodológico, algumas formas de disseminar parâmetros disciplinares trabalhados no plano acadêmico de forma integrada a essa estrutura projetual. Cf. BRASIL, 2005.

²⁶⁴ SÃO PAULO, 1992, Anexo I, 1.1 - Conceitos.

²⁶⁵ CAMPINAS, 2003, Art. 3º, inciso XXXVI.

²⁶⁶ O sítio na Internet do Departamento do Patrimônio Histórico do Município de São Paulo veicula há tempos um “pdf” denominado “Projetos de Restauro”, visando sanar as lacunas metodológicas que o Código de Obras obviamente apresenta ao tema. Este documento, de uma folha, visa apresentar em cinco itens os documentos complementares a serem enviados para composição de um projeto de restauração que garantam a mínima análise pelo Conselho de Preservação do Município de São Paulo – CONPRESP. Nessas etapas, segundo o documento, estão incluídas 1. Pesquisa histórica; 2. Cronologia construtiva; 3. Estado de conservação e patologias construtivas; 4. Documentação fotográfica; 5. Projeto básico de arquitetura e restauração, as quais, em suma, parecem visar “adjetivar” dentro do possível a insipiente letra da lei. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Projetos_de_Restauro_1203349262.pdf>.

²⁶⁷ Em São Paulo, as recentes Resoluções do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) visando o Tombamento do Anhangabaú (nº 37/1992) e do Centro Velho (nº 17/2007) – que combinam juntas uma área de cerca de 3 km² do centro da cidade em variados níveis de proteção – têm transformado radicalmente as formas com que os edifícios paulistanos devam ser recuperados, tornando-os passíveis compulsoriamente de procedimentos próprios da

acompanhado esse crescimento. Assim, vemos que, se por um lado questionamos determinadas ações nos objetos históricos como nefastas e sem critérios, talvez seja também porque, em seu sentido estrito, não se verifica a consolidação clara de um **corpo de procedimentos normalizados** que permita guiar a intervenção arquitetônica. Esta torna-se por fim **invariavelmente subjetiva e de uma imensa permissividade de resultados, conforme a intenção – ou o nível de conhecimento – do agente que nele atua**. Essa crise fica ainda mais evidente quando observada a prática (de produção ou controle gerencial) daqueles agentes públicos, cujo princípio da Legalidade do Estado limita a ação deste somente por aquela expressa em Lei. Se esses procedimentos não existem sob forma de normativas, ou, pior, são ainda questionáveis do ponto de vista conceitual, **como ações públicas podem ser pensadas de formas coerentes à disciplina?**

UM ESTUDO DE CASO “MODERNO”

Diante destes conflitos, não caberia a esta dissertação apresentar as respostas para um problema, que, a nosso ver, é **amplo e estrutural**. Cabe-nos apontá-lo para considerarmos suas razões num exercício de reflexão crítica.

Ora, recuperando a questão apresentada no início deste capítulo em consonância aos princípios teóricos estabelecidos no primeiro, **a adoção de determinadas práticas preservacionistas é dependente de sínteses culturais**, marcadas fundamentalmente pelo fomento e desenvolvimento de capacidades cognitivas e instrumentos que as orientem. Nesse sentido, refletir sobre essas dificuldades com o fundamento da gênese do campo disciplinar da Restauração, seja internacional como nacional, **tem como mote a exploração e a busca de compreensão de uma “crise de competências” do nosso tempo**, similares às premissas que levaram Boito e Giovannoni a postularem seus princípios preservacionistas.

Temos por base que as dificuldades para o estabelecimento do campo disciplinar de forma coerente às suas próprias premissas residem na **dificuldade de flexibilização conceitual dos modos de intervir nos edifícios**, que os conceitua metodologicamente por meio de uma lógica exclusivamente linear, de etapas autorrestritivas (do preliminar ao executivo), sem a adoção de variantes metodológicas que possam questionar a elaboração típica do projeto arquitetônico. Sobretudo, esta lógica tem sido incapaz de considerar as demandas culturais atuais, caracterizando práticas de pouca eficácia em relação, sobretudo, ao chamado “pré-construído”, essência crítica que está no cerne também, como vimos, da revisão técnica necessária aos paradigmas de reconhecimento patrimonial brasileiro nos anos 1930.

preservação e do restauro arquitetônico, anteriormente aplicados, em sua maior parte, a monumentos isolados.

A seguir, buscaremos trabalhar um caso que, pelas suas características intrínsecas, podem tornar mais claras as afirmações acima elencadas. Sobretudo, é um exemplo que se apoia nos problemas contemporâneos do chamado “**patrimônio moderno**”, que passaremos também a discorrer. Tal ênfase parece-nos importante já que, como temática que tem colocado em xeque determinados princípios de reconhecimento histórico e intervencionistas atualmente, pode ainda nos confluír a alguns acenos possíveis ao exame da questão.

2.3

RESTAURAR O PATRIMÔNIO MODERNO: PROBLEMAS DE MÉTODO

*Arquitetura é coisa para ser **exposta à intempérie**.*

Lúcio Costa²⁶⁸

Internacionalmente, a temática da restauração do chamado “patrimônio moderno” é de grande atualidade na medida em que a preservação dessa arquitetura, numerosa e difusa, tem se colocado como uma necessidade diante das renovações descaracterizantes a que seus exemplares vêm sendo objeto²⁶⁹.

Não mais restrito às categorias tipológicas tradicionais estabelecidas pelos inventários pioneiros da arquitetura histórica brasileira, o patrimônio consagrou novos grupos arquitetônicos entre diversas representações locais e manifestações do passado cada vez mais próximas do presente²⁷⁰. Nesse contexto, a crítica da arquitetura moderna tem sido solicitada a sair dos limites exclusivos do campo especializado para se confrontar com problemas que se relacionam a questões pertinentes à seleção, proteção jurídica e recuperação funcional do patrimônio histórico²⁷¹. De modo a justificar a necessidade especial de tutela a todos os objetos de interesse histórico-documental desse acervo, sua preservação física passou a se alinhar, no plano teórico, com as premissas da disciplina da Restauração.

Uma organização não-governamental que vem postulando essas questões é o DOCOMOMO – acrônimo para o *Comitê Internacional para a Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Conjuntos do Movimento Moderno* –, fundada para documentar, refletir e afirmar os valores históricos da arquitetura do século XX pelo estudo de diversos edifícios desta categoria de bens, que no Brasil e em muitos países ainda se revestem de valores nacionais, relativos à construção da identidade da arquitetura moderna. A revalorização da abandonada Villa Savoye em Poissy como monumento francês nos anos de 1960, restituída enquanto ícone, as classificações como patrimônio mundial nos anos de 1990 dos edifícios da Bauhaus em Weimar, parcialmente reconstruída, e da cidade de Brasília (atualmente ameaçada de perda do título), são resultantes das discussões promovidas em seus fóruns ao longo da última década, demonstrando também o quanto os símbolos da arquitetura moderna oficialmente

²⁶⁸ COSTA, 2010 [2002], p. 23. Trecho final do texto “Conceituação”.

²⁶⁹ BORIANI, 2003, p. 7.

²⁷⁰ SANTOS, 2001, p. 44.

²⁷¹ CABRAL, 2011, p. 9

permeiam, já há algum tempo, os valores culturais referenciais da humanidade, mas que Estado e organismos de preservação ainda apresentam muitas dificuldades para a promoção de uma tutela uniforme.

Se por um lado afirma-se internacionalmente a importância histórica da arquitetura moderna, por outro é notório no meio profissional brasileiro uma grande resistência à incorporação das práticas características da restauração arquitetônica na recuperação de edifícios modernos²⁷². Por essa razão, nos seminários DOCOMOMO nota-se já um perfil de discussão que busca compatibilizar métodos de intervenção física com as premissas de autenticidade preconizadas pelo campo disciplinar da restauração, reclamando um necessário alinhamento de diversos focos nos âmbitos acadêmico e profissional²⁷³.

IMAGEM E INTERVENÇÃO CONTEMPORÂNEAS

Especificamente sobre essa resistência, Maurizio Boriani afirma que as dificuldades de sua restauração tem origem no significado ambíguo que o vocábulo “moderno” assumiu, entre arquitetos, enquanto representação de uma determinada vontade artística progressista²⁷⁴. Compartilhando questões ontológicas do próprio campo patrimonial e da Restauração, a arquitetura moderna apoiou-se formalmente no desenvolvimento técnico da humanidade, na promessa de futuro que as vanguardas operaram no imaginário coletivo e na confiança eufórica nos preceitos da modernidade, instrumentando um mecanismo duplo de ruptura e continuidade, cuja consequência se reflete ainda hoje num isolamento histórico, tanto do passado, *a priori*, quanto do presente, *a posteriori*, da produção artística.

Sobre esse aspecto, Zygmunt Bauman é enfático em afirmar que os modernistas

engoliram o anzol, a linha, a chumbada – e talvez com mais prazer do que todo o resto dos homens e mulheres modernos –, os valores que a mentalidade moderna açulou e a sociedade moderna jurou servir. Eles também acreditavam firmemente na natureza de sua época como vetor, convencidos de que o fluxo do tempo tem uma direção, de que tudo o que vem depois é também (ou tem de ser, deve ser) melhor, enquanto tudo o que reflui para o passado é também pior – atrasado, retrógrado, inferior²⁷⁵.

Por ser objeto do devir, de uma nova maneira de morar e uma nova ordem urbana, a arquitetura moderna relacionou-se a esses construtos por dois principais instrumentos, efetivados pela pesquisa formal e construtiva que novas técnicas e materiais possibilitaram à prática arquitetônica no início do século XX. Em relação ao passado, a arquitetura

²⁷² SALVO, 2008, p. 200.

²⁷³ LAGAE, 2006, p. 48.

²⁷⁴ BORIANI, 2003, p. 9.

²⁷⁵ BAUMAN, 1997, p. 122 et seq.

moderna definiu-se radicalmente oposta a uma determinada concepção do processo de projeto arquitetônico, ditada pelos preceitos clássicos, reestruturando em linhas gerais os princípios tradicionais de composição em direção àqueles abstracionistas. Em relação ao presente, a operação foi inversa: a propagação de uma determinada iconologia, frequentemente se mostrando novíssima e formalmente autoidólatra, deu-lhe permissão para se constituir enquanto ícone até hoje (FIGURAS 70 E 71).

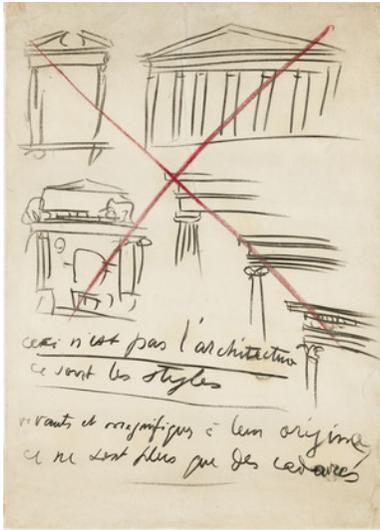


FIGURA 70: Desenho realizado durante palestra em Buenos Aires, 1929. Le Corbusier. Museum of Modern Art (MoMA) – The Collection. Objeto 863.2007.

FIGURA 71: Fotografia do Weissenhof de Stuttgart. Projeto de Le Corbusier, 1925. BORIANI, 2003, p. 6.

Cabe lembrar que tal procedimento fora habilmente executado por Le Corbusier, exímio orador e difusor deste método retórico de divulgação, como nota Tim Benton ao analisar o freqüente uso do desenho à mão em suas palestras: “Le Corbusier dava grande importância ao desenho durante suas palestras. Em parte porque o desenho era um meio de agregar credibilidade tanto como orador quanto artista. A ‘autoridade’ dessa forma obtida era um indispensável atributo de retórica. Em segundo lugar, ao invés de estabelecer um princípio e então ilustrá-lo com exemplos, Le Corbusier preferia construir seus argumentos enquanto desenhava os exemplos que os ilustrava. Para essa forma de raciocínio parecer convincente, era necessário sugerir que o esboço não estava propondo um princípio geral, ao contrário, estava ilustrando um princípio já aceito. Conseqüentemente, seu comentário aos desenhos era essencial para o seu argumento.” Do inglês: “Le Corbusier attached great importance to drawing during his lectures. This is partly because drawing was a means of enhancing his credibility both as orator and artist. The ‘authority’ thus obtained was an indispensable attribute of rhetoric. Secondly, instead of establishing a principle and then illustrating it with examples, Le Corbusier preferred to build up his arguments while drawing the examples which illustrated them. In order for this form of reasoning to appear convincing, it was necessary to suggest that the sketch was not proposing a general principle but instead was illustrating an already accepted principle. Consequently his commentary on the drawings was essential for his argument.” BENTON, 2009, p. 13. Grifos do autor.

Esta dicotomia, aliada à presença ainda marcante da fisionomia moderna no campo do imaginário da arquitetura contemporânea, pode ser constatada pela sua presença predominante nas cidades e pela dificuldade de reinterpretação de seus preceitos fora dos compêndios universalizantes de sua história, lapidada por obras aparentemente coerentes, nas quais também se observa a evidência das formas de traçar, pela construção do

discurso, uma visualidade estética linear a serviço de sua divulgação²⁷⁶.

Observa-se, contudo, que um certo retrato dos compêndios é ainda uma prática corrente, no qual o exame do mercado de livros em arquitetura nos oferece um farto conjunto de exemplos, com arquiteturas construídas pela modernidade aparentemente conservadas, recém saídas do canteiro, inabaláveis pelo tempo transcorrido e transportadas para belas fotografias e croquis esquemáticos²⁷⁷. De modo muito mais eficaz que os estudos críticos, carregam os aspectos formais e ideais retoricamente, muitas vezes já assimilados pelos seus leitores, que, nessas referências, encontram apenas uma confirmação estética e uma maneira singular (e nostálgica) de projetar, mesmo que obliterem estudos mais aprofundados sobre sua materialidade e demais aspectos técnicos e construtivos.

Cabe lembrar, por exemplo, o papel que reconstruções ou recuperações exclusivas da imagem arquitetônica exercem nesta vertente enquanto monumento: para além do histórico também o arquitetônico, ou seja, além de representante de um momento da história da arquitetura, também projetual, na qual a interpretação exclusiva das resultantes dos espaços *in loco* torna-se mais eloquente ao estudo que nas páginas de um livro, mesmo que a percepção dos diversos materiais aplicados para constituir essas soluções sejam, por vezes, recriados para essa leitura unitária. (FIGURAS 72 E 73).



FIGURA 72: Villa Savoye. Projeto de Le Corbusier. Foto do autor, 2005. Exemplo de recuperação da imagem.

FIGURA 73: Interior do Pavilhão de Barcelona. Projeto de Mies van der Rohe. Foto do autor, 2002. Exemplo de reconstrução com correções do arquiteto.

Assim, frequentemente, diante do reconhecimento da sua degradação física que incomoda à percepção espacial-projetual, ocorrem indefinições devido a visões contraditórias sobre a categoria de intervenção a adotar. Estas indefinições configuram, em

²⁷⁶ Exemplo antológico, o qual é referência até hoje nos cursos de arquitetura no país, é o livro “História da Arquitetura Moderna”, de 1960, no qual Leonardo Benevolo configura o argumento de que o principal movimento arquitetônico do século XX foi constituído pela soma de contribuições culturais diversas, e eficazmente ilustradas, que tomaram vulto a partir de um processo irreversível de cunho social, político e econômico nos séculos XVIII e XIX. Como destaca Roberto Segre, o mérito de Benevolo recai também sobre a repercussão promovida pela recuperação das fontes primárias dos exemplares mundiais da nova estética, em muitos casos pouco acessíveis, que se reverteram positivamente na compreensão da arquitetura moderna desde o início do século XX e passaram a atuar mais fortemente na produção da arquitetura a partir dos anos de 1960, especialmente na América Latina Cf. BENEVOLO, 2001 [1960]; SEGRE, 2008.

²⁷⁷ BORIANI, 2003, p. 7.

síntese, *três soluções diferenciadas*, resultantes da leitura que se faz desses edifícios.

A primeira relaciona-se com o problema da **reedição de uma obra autoral**. Esse modo de enfrentamento da degradação aparente desta arquitetura teria origem na própria estruturação da teoria e crítica da arquitetura moderna – que costuma ser representada e periodizada por meio de edifícios-marco, monumentos significantes de sua ideologia e linguagem. Apontando a necessidade de estudos mais aprofundados sobre esse tipo de solução à luz das questões patrimoniais, Gérard Monnier salienta suas causas nas dificuldades de compreensão dessa periodização e na relativização da proximidade histórica de determinados eventos e bens, levando as ciências sociais a negligenciar o assunto, sobretudo pelos usos prioritariamente midiáticos que derivam dessa reedição²⁷⁸.

Do ponto de vista de sua aplicação, essa solução pode ser operada em duas atitudes principais, relacionadas aos objetivos finais do projeto que solicitam uma unidade justificada pela constituição do ícone, quais sejam:

- Em direção a um **estado supostamente original**, a denominada “represtinação”, que, aplicada à arquitetura moderna, retoma a coerência das imagens, eliminando qualquer sinal de degradação que estes edifícios tenham sofrido, mesmo que isso implique ameaças à autenticidade material. Exemplar marcante dessa tendência é, como já tratamos, a recuperação da abandonada Villa Savoye, de Le Corbusier, na ocasião de sua elevação como monumento nacional francês na década de 1960, hoje aberta ao público²⁷⁹.
- Em direção a uma **transmutação** ou **melhoramento**, anexando-lhe elementos, removendo-lhe partes, permitida muitas vezes pela ausência de proteção do bem ou pela autoridade que o arquiteto pode deter em relação à obra por um determinado “notório saber” de criação. No Brasil, é destaque a recente construção do Auditório Ibirapuera, em São Paulo, na qual embora se tenha efetivado o completamento do conjunto, desdobrou-se uma grande polêmica quanto à mutilação, não executada, da marquise construída nos anos de 1950²⁸⁰.

A segunda solução diz respeito às solicitações por **adequação, reestruturação e atualização tecnológica** das construções para usos mais contemporâneos ou novos. Não raro, determinados aspectos formais e soluções estéticas singulares do projeto original deparam-se com imposições normativas, nem sempre flexíveis, vinculadas à sustentabilidade, acessibilidade e segurança, que recentemente se fazem sentir nos novos

²⁷⁸ MONNIER, 2006, p. 17 et seq.

²⁷⁹ Ver, entre estudos recentes, que estabelecem pontos de contato com o significado das obras de restauro da Villa Savoye em relação à época em que foram executadas: MURPHY, 2002; SCOTT, 2008; WIGLEY, 2000.

²⁸⁰ Cf. SANTOS, 2003; CAMARGO, 2005.

projetos arquitetônicos.

Tal concepção, embora muitas vezes apoiada em demandas legítimas para a recuperação dos edifícios nas cidades, é genericamente denominada numa gama de conceitos difusos pela mídia não especializada – nas quais se inclui o chamado “*retrofit*” –, situando-se de forma oposta à premissa pela originalidade icônica, mas tendo os mesmos valores estéticos, técnicos e funcionais, marcados pela diversidade das demandas do mercado, e orientando-se contra a obsolescência (outorgada ou real) dos edifícios. Seus efeitos, conforme já demonstramos, são uma ameaça à compreensão de sentidos mais amplos relacionados às características históricas e artísticas do ambiente construído, já que tendem a se isolar da discussão sobre princípios recomendados pela disciplina da restauração arquitetônica, que engloba diversos campos do saber.

Portanto, por natural derivação, um terceiro ponto situa-se nos impasses provocados do **ponto de vista documental**, solução muitas vezes solicitada por premissas preservacionistas, na medida em que essas intervenções de repriminção/melhoramento ou de atualização tecnológica frequentemente se desenvolvem por meio de parâmetros que prejudicam informações importantes, obliteram materiais adicionados no tempo, resultando em novas arquiteturas que tomam por base antigas construções para reiterar novos motes e bordões de projetos contemporâneos, da profusão de “*novos anexos*” aos pretextos para o “*contraste do novo com o antigo*”, passando obviamente pelo “*construir no construído*”.

Ora, a contribuição no entorno de uma lógica interpretativa de que o restauro é um ato operativo de “retorno a um estado original” contempla, de modo perverso, a possibilidade de permitir estudos formais transliterados, **os quais se vinculam ao projeto arquitetônico contemporâneo enquanto repertório de soluções espaciais**²⁸¹. A questão que se coloca, referindo-se à restauração enquanto projeto arquitetônico, é o fato de que **este mesmo problema ocorre *pari passu* às formas implícitas de representação gráfica modernas e aos procedimentos de compreensão dos conceitos (ainda modernos) do desenho arquitetônico à prática de projeto.**

A SIMPLIFICAÇÃO DO DESENHO: O QUE SE RESTAURA?

Conforme analisa Danilo Matoso Macedo, a “*contaminação do desenho técnico pela arte concreta e suas estratégias compositivas*”²⁸², que os arquitetos modernistas promoveram no projeto

²⁸¹ Poderíamos nos delongar um pouco mais, analisando, desse modo, o papel das reconstruções da arquitetura efêmera dos pavilhões modernos, construídos para durar em um tempo determinado. Polêmicas referentes à reconstrução do Pavilhão de Mies van der Rohe em Barcelona são exemplares e também funcionam nessa ótica. Assim, parece-nos já evidente o que se pretende demonstrar.

²⁸² MACEDO, 2009, p. 16.

arquitetônico, resultou numa forte tendência a determinados “desvios” construtivos e à busca de paliativos para encobrir ineficiências técnicas crônicas. Afirma:

No caso da arquitetura moderna, em que o desenho publicado ganhou uma insuspeitada autonomia, o modo cada vez mais simplificado como estes elementos compositivos passaram a ser representados e materializados encontrou correspondente numa progressiva simplificação – ou eliminação – de seus elementos construtivos na realidade. A forma pura desenhada, construtivamente sintética, passou a conotar a construção daquele elemento de maneira também sintética. **O desenho concretista, por assim dizer, passava a representar uma arquitetura cada vez mais abstrata.**²⁸³

Segundo o autor, o construtivismo (ou a abstração geométrica) aplicado à representação projetual da arquitetura não só levou ao efeito mais perverso de ordem prática, ou seja, à própria “desmaterialização” da construção, mas também ao profundo desenraizamento dos arquitetos do campo profissional contemporâneo, por serem vistos como profissionais que mais causam do que solucionam problemas²⁸⁴. O desenho arquitetônico, se de um lado é consagrado por se constituir também em uma exigência estética, por outro tende a perder sua função comunicativa, descritiva, importante para o detalhamento arquitetônico e o desenlace entre sua função para o documento “*vir a ser*” do projeto e a leitura no canteiro, portanto, realização técnica da obra construída.

Ora, muitas dessas arquiteturas, na impossibilidade de ajustar propostas formais à pesquisa técnica, relacionaram procedimentos tradicionais não documentados a materiais experimentais. Muitas vezes alterados no canteiro, seus caixilhos tinham “bonecas”, as cores das paredes nem sempre foram brancas, as empenas, não somente de concreto mas também de tijolo. Paradoxalmente, por indefinições documentais, obras modernas tendem mais a serem conjuntos fisicamente híbridos que modelos universais de uma técnica construtiva, ainda mais se considerarmos o tempo transcorrido e suas possíveis transformações espaciais.

Assim, do ponto de vista da restauração, que hoje se constitui em disciplina voltada também para o “*conhecimento dos materiais como dado histórico informativo*”²⁸⁵, embora se tratem de arquiteturas bastante estudadas, nota-se generalizadamente a ausência de informações mais precisas sobre os materiais excepcionais aplicados, desenhos de levantamento atuais, processos de degradação, entre outras condicionantes conjunturais, que poderiam ser muito mais evidentes para o entendimento cronológico completo de sua fenomenologia. Por extensão, permitiriam avaliar, também em âmbito histórico, sociológico e artístico, a própria receptividade da vanguarda, relativizando processos naturais de substituição

²⁸³ Id., p. 22.

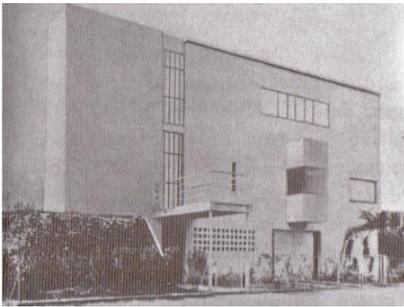
²⁸⁴ “Desse resultado em geral negativo decorre, ironicamente, o enfraquecimento do vigor profissional no seio da sociedade, que passa a enxergar o arquiteto como um criador de problemas crônico que deve, tanto quanto possível, ser evitado.” Id., p. 29.

²⁸⁵ TIRELLO; PINHEIRO, 2008.

desses materiais inovadores (por uma possível recusa formal ou pelo simples fato de não terem resistido ao teste do tempo) e outras particularidades referentes à natural alteração físico-ambiental condicionadas pelo uso.

A arquitetura moderna, por se constituir ligada a uma determinada imagem, destitui habilmente o potencial cognitivo e comunicativo que o desenho arquitetônico instrumenta para a avaliação destes bens. Ao invés de efetivamente preservá-las, em sua coerência histórica, será constantemente uma **arquitetura em risco, sem conseguir avaliar os pressupostos históricos, sociais e tecnológicos que levaram a seu atual estado de degradação física ou alteração no tempo** (FIGURAS 74 E 75). No sentido como conclui Boriani,

O risco do “moderno” é portanto parecer, aos nossos olhos, obsoleto antes mesmo que histórico, custoso de recuperar, ou ainda inutilizável, antes mesmo que digno de ser transmitido aos pósteros.²⁸⁶



FIGURAS 74 E 75: Villa em Vaucluse
“antes” (1922) e “agora” (1960).
Projeto de Le Corbusier.
BENEVOLO, 1961, p. 423.

Parece-nos claro que, enquanto houver uma premissa – absolutamente **projetal contemporânea** – que garanta as intervenções em busca de um estado “original”, ou que coordene o processo de projeto de modo unilateral, seja enquanto recurso referencial normativo, seja enquanto efetivação de um imaginário, tantos e tantos casos de repriminção serão possíveis de serem verificados. **Pontuar a interpretação do desenho arquitetônico, nessa função, é investigar um debate que ainda não tem sido examinado com o vigor dos instrumentos de projeto contemporâneos e das leituras que se fazem, tanto desses objetos, quanto das orientações advindas da teoria da restauração.**

Fica claro que, nesse sentido, esse é o princípio base dos desvios metodológicos, ou ainda por falta de clareza diante das necessidades que estimulam a intervenção nos objetos arquitetônicos – denotando, em suma, a ausência de procedimentos vinculados à disciplina da Restauração que possam ser coerentemente administrados. Nesse sentido, grandes impasses ocorrem, tornando e reforçando o mito do restauro como um empecilho à viabilidade do empreendimento.

²⁸⁶ “Il rischio del “moderno” è dunque quello di apparire, ai nostri occhi, obsoleto prima ancora che storico, costoso da recuperare, o addirittura inutilizzabile, prima ancora che degno di essere trasmesso ai posteri.” BORIANI, 2003, p. 16.

No entanto, qualquer obra sem planejamento adequado tem consequências nefastas. **Obras de restauração não fogem à regra.** Aliás, é a ausência de regras e limites conceituais claros que tornam incertos já descuidados projetos.

A REFORMA (E O “RESTAURO”) DO PALÁCIO DA AGRICULTURA

Para tornar mais clara a defesa das afirmações dos itens anteriores, apresentamos a seguir um estudo de caso que contém, em si, meios de explorar essas questões em sentido prático: a reforma e ampliação do Palácio da Agricultura, edifício projetado por Oscar Niemeyer em 1951 e finalizado em 1953, destacando-se que o mesmo abrigou, por décadas, o Departamento Estadual de Trânsito (Detran), configurando inúmeras transformações ambientais não planejadas (FIGURA 76). Apesar de um pouco alterado, por integrar o conjunto monumental do Parque do Ibirapuera, o edifício é protegido por órgãos de preservação.



FIGURA 76: Palácio da Agricultura: Sede do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo. Foto do autor, 2008.

A obra, recentemente finalizada²⁸⁷, possibilitou importantes avaliações sobre as categorias de impasses operacionais mais frequentes entre os diversos agentes envolvidos em projetos direcionados à restauração de edifícios modernos – arquitetos, órgãos de preservação, Estado, empresas executora e de gerenciamento –, que, para além das diferenças de formação, costumam decorrer da ausência de definições centrais quanto à natureza e alcance da intervenção. **Que restauro deveria ser empreendido num edifício moderno como esse?**

Em revisão ao que vimos até aqui, antes de postular qualquer intervenção, um bem cultural deveria ser submetido a uma análise cognitiva baseada em fontes diretas e indiretas. De acordo com as premissas preservacionistas, este reconhecimento postula

²⁸⁷ TAMAKI, 2012, p. 1.

etapas preliminares de avaliação da arquitetura existente, com o objetivo de buscar indícios materiais relativos à autenticidade do bem cultural, com vistas à sua transmissão coerente ao futuro. Nessa lógica, os elementos propostos para uma recuperação integral do edifício **deveriam ser submetidos à leitura do edifício nesses termos**: define-se pela associação de critérios de intervenção mínima na matéria construída (sobrepostas ou não), adotando-se, ao mínimo necessário, interferências de baixo impacto ao projeto de 1951, para lhe configurar um uso compatível verificado à exaustão em variadas instâncias projetuais, confirmadas gradualmente pelo desenho e pelo projeto, naturais em relação a uma obra desse porte.

Este protocolo de intervenção, parcialmente aplicado durante a obra em andamento, em diversas revisões realizadas para atendimento de demandas legais e/ou gerenciais de projeto e de obra, demonstrou a **difículdade metodológica de corriqueiros programas de adequação tecnológica e transformação de uso sem avaliação concreta da substância física do bem cultural**. Sobretudo, demonstrou as dificuldades operacionais relativas aos pressupostos modernizadores do conjunto pelo próprio Oscar Niemeyer que, a convite do Estado, propôs ao edifício a atualização de formas ou elementos mais adequados à linguagem contemporânea do arquiteto, em confronto direto a essas premissas.

Diante da profundidade de questões que o caso suscita, cabe apontar que a intenção não é esgotar o assunto, mas refletir sobre meios de reversão dos hiatos detectáveis entre a aplicação de diretrizes da Restauração arquitetônica e o gerenciamento operacional de projeto e obras civis em edificações, às quais, oficialmente, foram atribuídos destacados valores históricos e culturais.

Assim, enquanto as fontes disponíveis de análise estão relacionadas à experiência de campo na elaboração e gerenciamento dos projetos e da obra, além de dados obtidos de divulgação pública oficiais, reflete-se sobre esse caso em análise às mudanças de preceitos e discursos (e, até mesmo, a busca pelo encontro de um desenho coerente mas frequentemente inexistente relativo à imagem completa do conjunto) que aqui procuramos apontar na problemática (e, por isso, exemplar) consolidação metodológica do projeto e da obra.

ALGUNS ANTECEDENTES: VALORES PATRIMONIAIS, INTENÇÕES E DESTINAÇÕES

Em razão da importância para o patrimônio histórico da cidade de São Paulo, obras de intervenção ou recuperação física dos edifícios de Oscar Niemeyer no conjunto arquitetônico do Parque do Ibirapuera são sempre polêmicas, especialmente devido às diversas posturas adotadas face ao completamento de trechos inacabados e das transformações e novos usos pretendidos a determinados edifícios.

Como integrado ao conjunto do Parque do Ibirapuera, o Palácio da Agricultura faz parte de uma gama de valores patrimoniais sobrepostos, tanto para a cidade como para o estado e a federação, que associam, entre outros, valores **urbanos** – relativos às visuais do edifício na paisagem criada desde os anos 1950 – e **arquitetônicos** – pela característica monumental de sua composição volumétrica, de elementos formais de grande impacto na arquitetura brasileira na ocasião²⁸⁸. No caso deste edifício, esses valores são ainda acentuados pela notoriedade evidente de seu autor, conquistada ao longo de trabalhos contínuos, de variados programas, com persistente intenção plástica e qualidade ao longo do século XX.

Em 2007, o governo do Estado de São Paulo anunciou a transformação do antigo Palácio da Agricultura para abrigar a nova sede do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)²⁸⁹. Com projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, a poucos meses do seu centenário, atribuiu-se a escolha a uma oportunidade rara do arquiteto de poder rever sua obra e possibilitar a transformação definitiva do parque em um polo de atividades culturais, afirmando um movimento iniciado pela Prefeitura da cidade, na última década, de revisão dos usos administrativos públicos nos edifícios do conjunto projetado em 1953 para as comemorações do IV Centenário de São Paulo.



FIGURA 77: Fotografia de andar destinado à educação infantil no trânsito - DETRAN, 2007. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito).

FIGURA 78: Fotografia de alterações e/ou adaptações volumétricas e ambientais ligadas ao uso no térreo - DETRAN, 2007. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito).

Nos planos do governo, a solução tivera outras duas intenções, coincidindo com uma série de momentos importantes na atuação administrativa do Estado. A primeira, óbvia pelo porte, fora a saída declarada do Departamento Estadual de Trânsito (DETRAN), órgão que ocupou o edifício desde 1955. Essa visão era postura lógica face às recentes demandas por eficiência estatal caracterizada por movimentos de modernização administrativa, planejamento e gestão pública. A monumentalidade das linhas e elementos formais do edifício – entre eles, o famoso térreo com planta livre suportado por pilares V de concreto armado que por muito tempo foram icônicas para a arquitetura moderna e um apoio fundamental para a valorização do automóvel nas políticas públicas de transporte na última metade do século XX na cidade – abrigava uma imagem desgastada que precisava ser combatida (FIGURAS 77 E 78).

²⁸⁸ CONPRESP, 2009, p. 2.

²⁸⁹ SÃO PAULO, 2007.

A segunda intenção pautava-se nas formas de consolidar essa operação, de complexa interlocução administrativa: a Secretaria de Estado da Cultura (SEC) percebeu a possibilidade de conciliar uma antiga demanda da diretoria do MAC-USP por espaços amplos e diferenciados para abrigar uma coleção cada vez mais heterogênea, tanto material quanto espacialmente, correntes na arte contemporânea e cujos espaços do museu na cidade universitária já não conseguiam acolher. A escolha de Oscar Niemeyer, portanto, garantia o sucesso da dupla empreitada, já que se tratava de um arquiteto de renome internacional, autor do edifício com outros colaboradores importantes como Helio Uchoa Cavalcanti, Eduardo Kneese de Melo e Zenon Lotufo, viabilizando essa operação em discursos autorais de defesa pública da obra.

A PROPOSTA DE REFORMA DE OSCAR NIEMEYER: A ADEQUAÇÃO TECNOLÓGICA

Autor da obra há mais de 50 anos, Niemeyer procurou combinar soluções modernizadoras da infraestrutura existente a outras relativas ao novo uso pretendido, prevendo-se um restaurante na cobertura, cafés e espaços administrativos e de exposições novos que alteravam substancialmente o aspecto geral do edifício, tanto nas características arquitetônicas como urbanas, destacando-se pesadas estruturas como uma grande escultura sobre novas peles de vidro com película negra e duas novas caixas de escadas de emergência anexadas à empena cega. Um anexo no térreo foi ainda proposto, rompendo a relação de permeabilidade existente em relação aos conhecidos pilares V. Estas ações, orientadas por uma ação condizente com o perfil de suas obras recentes, permitiu também ao arquiteto projetar uma grande escultura, de cerca de 40 metros de altura, a ser instalada na frente do edifício (FIGURAS 79 A 81).

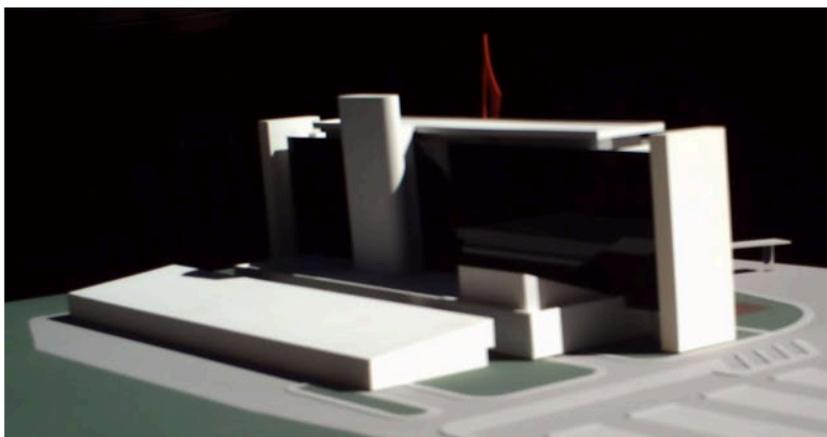


FIGURA 79: Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: maquete, vista posterior, 2008. Oscar Niemeeyer. Fotos de maquete elaborada por André Lobo, divulgação. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito).

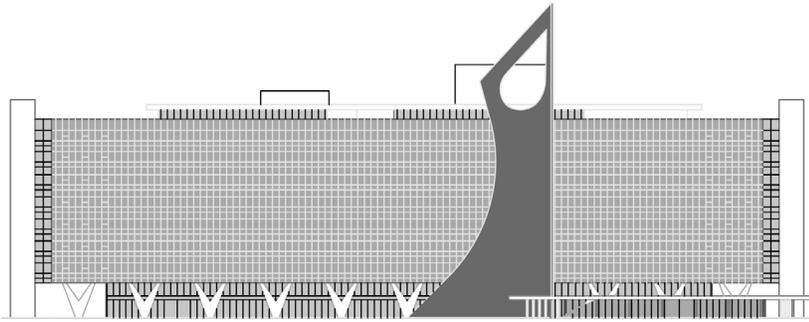


FIGURA 80: Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: elevação, 2008. Oscar Niemeyer. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito).

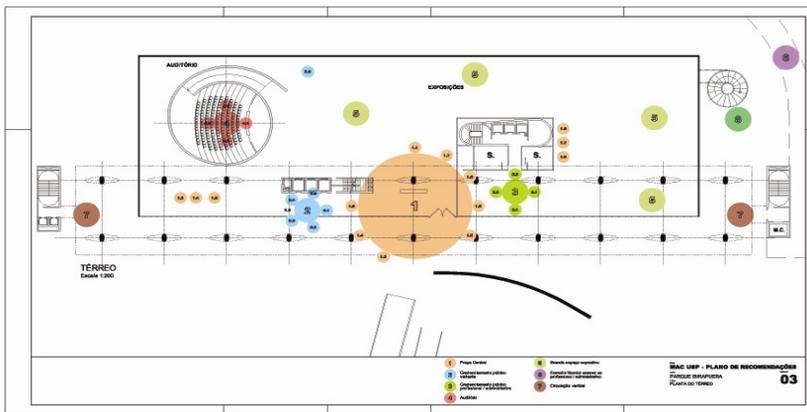


FIGURA 81: Projeto de Oscar Niemeyer para reforma do Palácio da Agricultura: projeto museológico, planta do térreo, 2008. Base7. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito). Repare a anexação de volume retangular e encapsulamento da escada de incêndio do projeto de 1951 para reconfiguração do edifício em função do programa proposto.

Com observação aos valores preconizados pela importância do edifício, além de sua valoração autoral, o projeto de Niemeyer não foi aceito pelos órgãos de preservação por promover um grande programa de alterações, em direto confronto com os valores arquitetônicos e urbanos atribuídos ao longo do tempo ao edifício²⁹⁰. No entanto, o projeto somente foi revisto nos pontos em que afetavam formalmente a compleição volumétrica do conjunto, ficando à margem questionamentos sobre a incapacidade do bem em abrigar tal programa ou as premissas conservativas referentes aos materiais construtivos e de acabamentos aplicados.

De um lado, um dos principais problemas dos solicitantes do projeto – a Secretaria – foi considerar legítima a reedição da obra, sem considerar os aspectos valorizados num bem cultural considerado patrimônio histórico. Para além de aspectos formais, são premissas fundamentais questões relativas à memória coletiva que, na medida em que tomam corpo para a identidade urbana pelo tempo transcorrido após a construção – nesse caso, mais de 50 anos de apropriações simbólicas para a cidade e para a história da arquitetura –, estabelecem novas formas de reconhecimento histórico do objeto arquitetônico que devem ser respeitados. **São objetivos que estão na origem das práticas de preservação, mesmo que contradigam uma imagem pública consolidada a ser combatida.** Por outro, embora os esforços em conjunto dos órgãos de preservação em analisar sucessivas revisões elaboradas pela Companhia Paulista de Obras e Serviços

²⁹⁰ SÃO PAULO, 2009, p. 1 et seq.

(CPOS), o cronograma do processo de projeto, mesmo com tal impacto, foi mantido, levando-se para a obra uma condição de “restauração” que, enquanto **método**, nunca houve de fato.

A SÍNTESE DOS PROBLEMAS DECORRENTES: OS VÁRIOS “RESTAUROS”

O que se seguiu após esta crise foi um árduo processo de revisão do projeto, alterado em diversas ocasiões, do qual Niemeyer não mais participou. Mantidos os prazos pelo governo do Estado, o projeto básico foi licitado às pressas e com muitos problemas técnicos a serem resolvidos em 2009, reelaborado pela Companhia Paulista de Obras e Serviços (CPOS), empresa estatal de construção civil e futura gerenciadora da obra no mesmo ano. Convertido para “projeto de restauração” nas divulgações públicas²⁹¹, buscou-se obliterar, na indefinição corrente do tema, uma série de deficiências.

Entre elas, as mais graves contemplavam a ausência de desenhos e detalhamento, prática incomum a profissionais mais habituados a obras correntes e de grande porte como esta, com cerca de 35.000 m² de área final construída. Com vários trechos do projeto indefinidos, mesmo que em alguns casos por aguardar diretrizes dos órgãos de preservação – especialmente em relação aos ajustes do posicionamento das caixas de escadas, diretrizes para a preservação dos caixilhos existentes e posicionamento do novo anexo projetado em relação ao conjunto existente, crise instituída para a aprovação do projeto legal nas instâncias de preservação competentes. Por outro lado, a existência de documentos do projeto de 1951 pouco fidedignos aos revestimentos aplicados e à estrutura de fato construída, não foram capazes, pela percepção de sua insuficiência, de balisar desejáveis posturas de reconhecimento histórico-material (ou seja, **desenhos básicos de levantamento!**) que poderiam auxiliar a compreensão da fenomenologia do edifício. A busca pelo “original” – em consonância à definição “legal” mas simplificada da restauração, traziam à tona novos problemas, seja vinculados à imagem do conjunto no fomento à transformação do bem – ao que o documento parcialmente transmitia enquanto projeto “original” –, mas sobretudo, na inaceitação (como vimos demonstrado por Boriani) entre a matéria de fato construída e a representação autoral do documento (FIGURAS 82 A 85).

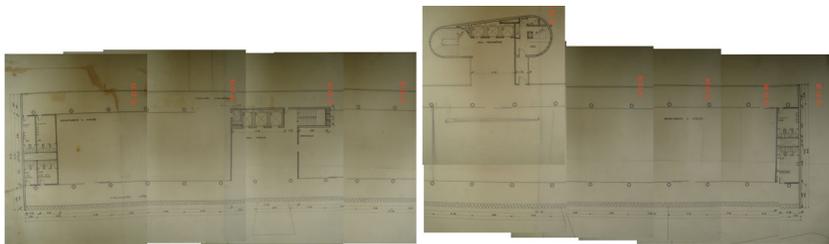


FIGURA 82: Palácio da Agricultura, planta típica dos pavimentos, 1951. Oscar Niemeyer, Hélio Cavalcanti, Eduardo Kneese de Melo, Zenon Lotufo. Acervo DPH; AHMWL. Mosaico fotográfico do autor. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2008 (restrito).

²⁹¹ SÃO PAULO, 2010.

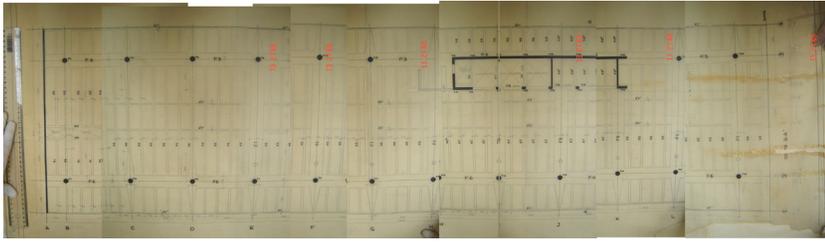


FIGURA 83: Palácio da Agricultura, planta de formas da seção esquerda dos pavimentos administrativos, 1953. Escritório Pestalozzi & Meili. Acervo DPH; AHMWL. Fotomosaico do autor. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2008 (restrito).



FIGURA 84: Palácio da Agricultura, levantamento esquemático das cotas dos pavimentos: corte, 2007. Arquivo CPOS, Proc. n. 254/2007 (restrito). Desenho adotado para elaboração dos projetos básico e executivo.

FIGURA 85: Palácio da Agricultura, revisão do levantamento na fase de projeto executivo: detalhe do corte, 2010. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2008 (restrito). Note a variação da seção dos pilares, não documentada, uma das incongruências que acarretou extensas revisões.

Assim, já não mais preliminar, o *processo de reconhecimento da arquitetura existente*, fundamental para a eficiência de uma obra desta categoria, foi sendo assimilado com muitas dificuldades entre os diversos atores da intervenção, que postulavam diversas ações a serem realizadas no edifício. Nesse sentido, este reconhecimento, que deveria balisar uma **prática comum**, garantindo a previsibilidade das ações em várias disciplinas de projeto correlatas, em coerência aos procedimentos de gerenciamento necessários a uma obra desse porte, não teve a importância merecida em âmbito global, evidenciando diversas crises ao longo da obra na compatibilização da ocorrência de três ações principais:

- Em princípio, uma ação **fachadista** ligada à reconstituição global da imagem do edifício com a ausência crítica da verificação patológica dos elementos parietais por simples substituição de materiais e tratamentos com alto grau de dano à substância física (e, portanto, histórica) do bem, entre outros a remoção e substituição de pastilhas e blocos de vidro originais e a reelaboração de rebocos sem critérios operativos definidos preliminarmente.
- Em seguida, uma ação de **museificação** de alguns “elementos icônicos” – que não deixam de se associarem à reconstituição da imagem, como os

caixilhos de alumínio da fachada e os brises aplicados no anexo reproduzidos no restante do edifício – mas que, pelo seu alto potencial de disseminação pública das ações em curso na obra, estabeleciam a vinculação do objeto ao conceito superficial de “retrofit”.

- E, por fim, uma ação **modernizadora** dos elementos tecnológicos vinculados à exigência do novo uso museológico destinado ao edifício, construído originalmente para abrigar espaços administrativos. Nesse sentido, e ainda após a descoberta de grandes problemas estruturais generalizados nas vigas, como cupins, perdas de cobertura, salinização, entre outros, que poderiam ter sido verificados em levantamentos preliminares, os interiores foram totalmente renovados com novos pisos, forros e sistemas de condicionamento ambiental com grande impacto ambiental; além disso, resultantes dessa ação, um delicado conflito entre Estado, órgãos de preservação e gerenciadoras do projeto e da obra determinou-se no posicionamento das cotas e implantação dos anexos projetados e das novas escadas de segurança contra incêndio, interferentes diretamente nos valores arquitetônico e urbano já reconhecidos no conjunto²⁹².

Em suma, a **ausência de dados de levantamento cadastral e patológico do conjunto** explicitou as diversas revisões do projeto arquitetônico em função do espaço ou condições efetivamente disponíveis ao novo uso pretendido no edifício; ao mesmo tempo, projetos executivos complementares, elaborados durante a obra – o que, por si só já pode ser avaliado como um enorme fator de pressão e incompatibilizações entre disciplinas –, acarretaram variados problemas de gerenciamento a depender de sua interação no andamento da intervenção.



FIGURA 86: Obras de reforma do Palácio da Agricultura: remoção da mesa inferior e do caixão perdido, 2009. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2008. Foto do autor.

²⁹² SÃO PAULO, 2009, p. 2.



FIGURA 87: Obras de reforma do Palácio da Agricultura: estado de conservação das estruturas de concreto, 2009. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2008. Foto do autor. O estado de conservação dos elementos estruturais foram os principais fatores de atrasos na obra e retrabalho em relação ao cronograma previsto.



FIGURA 88: Obras de reforma do Palácio da Agricultura: construção da torre de escadas de segurança, 2010. Arquivo CPOS, Proc. n. 182/2009. Foto do autor. Devido às exigências finais do CONPRESP, foram revistas posicionadas na fachada posterior em respeito aos valores urbanos do conjunto.

Nesse sentido, o que seriam os “imprevistos típicos”²⁹³, como se convencionou dizer a um público profissional mais amplo sobre a obra em seus constantes atrasos (FIGURAS 86 A 88), **senão a incapacidade de garantir a qualidade do projeto como um todo, ou seja, também material, histórica e simbolicamente?** Um protocolo inicial de atuação não foi de fato constituído tornando a obra um verdadeiro **palimpsesto**.

PROBLEMAS DE GESTÃO OU DE CONCEITO?

Conforme vimos, a resultante imediata do processo que a arquitetura moderna impingiu ao projeto arquitetônico está relacionada diretamente à passagem do tempo, operando por meio de sua total eliminação. O conflito instaurado entre a arquitetura moderna e o seu presente estado de degradação física, na grande maioria dos casos, é

²⁹³ TAMAKI, 2012, p. 3.

relativo ao **descompasso entre uma concepção teórica disciplinar que se manifesta na arquitetura em relação aos argumentos formais incólumes aos efeitos do tempo e outra concepção, esta sim inalienável e prática, que resulta na sua degradação física, difícil de aceitar**²⁹⁴. O resultado deste mecanismo é a recusa do método científico que a Restauração atualmente defende, por resultar, naturalmente, no consentimento de um processo natural que paradoxalmente vai contra sua própria ontologia.

Assim, no caso apresentado, torna-se claro que o projeto não foi adequadamente estudado em todas as suas possibilidades, por vezes com demandas incompatíveis ao bem a se preservar e apresentando **uma enorme dificuldade em mensurar a substância histórica dos edifícios construídos**.

Ficou ainda patente que as práticas decorrentes deste caso buscaram as justificativas da própria intervenção por meio da atribuição de um “notório valor” que somente o objeto antigo possibilita, utilizando contudo procedimentos e critérios que não são representativos, nem ao bem, nem a nenhuma cultura mais ampla. Apreende-se portanto que, visando um certo impacto, ou pela conveniência das questões políticas ou de mercado, tratou-se de uma propositura de recuperação que passou à margem do necessário estudo metodológico do bem a intervir, não buscou tecer uma profunda relação de pertencimento e continuidade em relação ao patrimônio histórico e, mesmo assim, foram difundidos (e confundidos) como projetos de restauração.

O caso em questão levanta um problema que, pelo porte, demonstra claramente a falta de interação entre os diversos agentes públicos que atuam na recuperação dos edifícios. Sobretudo, apresenta **as dificuldades de resolução e de criação de um protocolo de atuação** que possam demonstrar de forma coerente qual o objetivo final esperado das obras na arquitetura moderna, grupo patrimonial que tem tornado claras essas fragilidades: aos *órgãos de preservação* **falta maior capacidade em demonstrar os valores atribuídos** (históricos, arquitetônicos e urbanos) aos agentes responsáveis por sua recuperação e, em oposição, *a estes* evidencia-se **a ausência de uma maior receptividade operativa destes mesmos valores em conciliar responsáveis decisões de projeto**.

Desse modo, tem-se perdido constantemente o potencial que a recuperação física da arquitetura moderna estabelece hoje para questionarmos a própria validade de determinados construtos e promover um renovado processo de reconhecimento histórico dessas arquiteturas, já que a impositação de procedimentos de restauração científica na arquitetura moderna poderia revelar contornos muito maiores. Conforme aponta Bruno Rechlin:

A salvaguarda do patrimônio moderno e contemporâneo, ainda que ou mesmo em virtude das dificuldades culturais e técnicas, ideológicas e políticas que encontra, constitui talvez uma das grandes oportunidades

²⁹⁴ BORIANI, 2003, p. 16.

que são oferecidas atualmente ao arquiteto – e ao professor – para repensar sua própria maestria, seja no fundamento como nas suas relações “periféricas” com outras profissões e competências²⁹⁵.

Assim, de que forma há nas práticas contemporâneas de intervenção na arquitetura existente o fomento a atitudes pragmáticas, sem a adequada preocupação com os bens a que se busca preservar? **Afinal, que valores efetivamente queremos em nossos projetos?**

Com base nesse caso e nos problemas que ele suscitou na incompreensão de metodologias consagradas e da crise de valores que ele apresenta, parece-nos propício discorrer sobre o que nele faltou, *o conceito de método*. No item seguinte, em suma das questões e análises que temos operado até aqui, buscaremos nos referir a sua função prioritária na arquitetura e de que modo a palavra contém, em si, o cerne de inflexão destes problemas.

²⁹⁵ “La salvaguardia del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo, nonostante o proprio in virtù delle difficoltà culturali e tecniche, ideologiche e politiche che incontra, costituisce forse una delle grandi opportunità che sono offerte attualmente all’architetto – e all’insegnante – per ripensare Il proprio mestiere, si nel fundamento che nelle sue relazioni “periferiche” con altre professioni e competenze.” REICHLIN, 2001, p. 11.

2.4

UM LEMBRETE SOBRE A PRUDÊNCIA VITRUVIANA

Aqueles que se enamoram da prática, sem a ciência, são como capitães que comandam uma frota sem timão ou bússola, que nunca terão certeza para onde vão. Sempre a prática deve ser edificada sobre a boa teoria, do qual a perspectiva é guia e porta, e sem a qual nada se faz bem.

Leonardo Da Vinci²⁹⁶

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, **método** é palavra de origem grega resultante da justaposição de *metà*, “atrás, em seguida, através”, e *hódos*, “caminho”²⁹⁷. Indica um sentido de busca, pesquisa, por meio de ações coordenadas entre si em direção a um objetivo. Em seu sentido filosófico, deriva do mito de Métis²⁹⁸, na qual, segundo Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, personifica um dos meios de coordenar esse caminho, a prudência (*métis*). Na tradição grega antiga, esta virtude contém em si a astúcia e a inteligência necessárias para capturar a oportunidade fugaz (*kairós*): os homens dotados de *métis* como o caçador, o político e o médico, são aqueles capazes de, num golpe de vista, “encontrar um caminho onde parece não haver nenhum”²⁹⁹. Este é um dom que adquiriu na cultura grega clássica uma qualidade pessoal extremamente apreciada. Nas palavras de Detienne e Vernant:

A *métis* é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais, que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidade, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso.³⁰⁰

²⁹⁶ “*Quelli che s’innamorano della pratica senza la scienza, sono come i nocchieri che entrano in naviglio senza timone o bussola, che mai hanno certezza dove si vadano. Sempre la pratica dev’essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida e porta, e senza questa nulla si fa bene.*”. DA VINCI, 1947 [1651], parte seconda, cap. 77.

²⁹⁷ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, verbete “*método*”.

²⁹⁸ Na mitologia grega, Métis, filha de Oceano, foi a primeira esposa de Zeus. Sua lenda é contada na Teogonia de Hesíodo, poema épico que narra a origem dos deuses da Grécia Antiga. Ao ser informado por Gaia e Urano que sua esposa poderia gerar um filho mais forte que si, Zeus – à maneira de Cronus – engoliu-a. Métis, mesmo incorporada em Zeus, manteve-se grávida de Atena, que algum tempo depois nasceu da cabeça de seu pai, assumindo a personificação da sabedoria, da arte e da guerra. *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology edited by William Smith*, verbete “*Metis*”.

²⁹⁹ CHAUÍ, 2002. p. 144.

³⁰⁰ DETIENNE; VERNANT, 2008 [1974]. p. 11.

A articulação entre o desconhecido (revestido de pesquisa em processo) e a procura pela solução do edifício (o caminho de uma boa resposta a demandas de origens diversas e variadas) é a lógica que reveste o projeto arquitetônico. O *método* é a capacidade de orientar racionalmente condicionantes adversas em prol do objetivo final. Toda atuação do arquiteto, para ser eficaz, requer clara condução de questões, por meio de sua curiosidade e conhecimento. O arquiteto deve formular problemas em torno de diversas variáveis, múltiplas que são pela própria natureza do efeito esperado da construção: servir aos vários usuários dos edifícios em suas várias demandas. O **método arquitetônico**, caracterizado em sua vertente de aplicação à arquitetura, é esta condução projetual. **Metodologia**, portanto, também na arquitetura, é o estudo dos diversos caminhos possíveis a serem adotados na elaboração do projeto arquitetônico.

Por meio do princípio que traduz méis ao mundo romano, *sollertia*³⁰¹, Vitruvius³⁰², no *De Architectura*, já apresentava os preceitos basilares para a atividade do arquiteto. Em seu tratado, a arquitetura é uma ciência que se organiza em torno do múltiplo conhecimento disciplinar e suas aplicações na construção. Vitruvius, aponta que, enquanto tal, deve-se requerer o exercício experimental da prática, que possa ser demonstrada pela teoria:

A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explorar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade.³⁰³

Para Vitruvius, a arquitetura é uma ciência essencialmente fenomenológica. Prática e teoria devem ser constantemente associadas, tornando possível o mecanismo do reconhecimento de valor do arquiteto, enquanto autoridade de seu próprio conhecimento. Se, por um lado, está nesse princípio o objetivo de requalificar posturas profissionais para combater práticas que o autor considerava negativas, como o clientelismo e a má

³⁰¹ FRASCARI, 1992. p. 51.

³⁰² **Vitruvius**, conhecido como **Vitruvius**. Engenheiro militar do Império Romano, que viveu em torno do século I a. C., trabalhando em diversas campanhas de Júlio Cesar. O pouco que se sabe sobre sua biografia, relaciona-se diretamente ao tratado *De Architectura*, obra dedicada ao Imperador (possivelmente Otávio Augusto) que escreveu por volta dos anos 25 a 20 a. C. Único tratado sobre arquitetura da Antiguidade recuperado pelo Renascimento – especialmente por Alberti e Serlio no século XVI – compõe-se de dez livros onde são demonstradas características diversas de variados gêneros arquitetônicos e preceitos clássicos associados à construção na Roma Antiga. Escrito em uma linguagem prosaica, ressalta também os fundamentos da profissão do arquiteto e princípios de conduta profissional. Dados biográficos disponíveis na Introdução de M. Justino Maciel da edição em português do Tratado *De Architectura*, traduzido também pelo autor diretamente do texto latino. Ver VITRÚVIO, 2007 [27 a. C. (?)], p. 29-49.

³⁰³ VITRÚVIO, 2007 [27 a. C. (?)], p. 61.

construção³⁰⁴, presentes no Império Romano, por outro, Vitrúvio estrutura a atividade do arquiteto como relacionada essencialmente ao seu próprio trabalho, às resultantes experimentais da pesquisa metodológica das formas e/ou construções que propõe à sociedade associada à sua capacidade de demonstrá-las racionalmente. Associada à capacidade de atender eficientemente esse duplo campo de atuação é o próprio conceito de *sollertia-métis*, que habilita o arquiteto em sua produção arquitetônica, o projeto. Na linguagem de hoje, habilita-o a construção teórica do processo de projeto, que detém em si como virtude a **prudência**.

Eis o dilema exposto: o que é preciso, afinal, para se conseguir uma arquitetura prudente?

POR UMA PRUDÊNCIA CONTEMPORÂNEA

A urbanização recente da humanidade e a modificação dos meios de produção, processo que se desenvolveu na história desde os séculos XVIII e XIX, adquirindo nova ênfase a partir de meados no século XX, demandou o aumento gradual do consumo energético do planeta para satisfação das demandas pelo conforto e pelo bem-estar urbano. Num plano de aparente inesgotabilidade dos recursos naturais, permitiu-se o desenvolvimento no século passado de uma forma de construir e de habitar as cidades que permitisse a satisfação plena de determinados grupos sociais. Tem sido característica contemporânea, contudo, verificar a insustentabilidade dessas práticas em longo prazo.

Nos últimos anos, por meio de um movimento de modificação dos padrões de consumo, é lugar comum apontar para o século XXI um cenário de necessária compreensão da contingência dos recursos disponíveis. Se por um lado este paradigma tem adquirido visibilidade em diversas mídias – de pesquisas acadêmicas a meios de comunicação de massa –, gerando aos poucos um processo de conscientização coletiva, por outro, as demandas constantemente reintroduzidas neste debate, sobre a qualidade de vida urbana de grupos que recentemente têm adquirido um novo *status* econômico, ainda estão longe de serem satisfeitas plenamente. Isto porque os agentes desse novo paradigma não são os mesmos que estão requerendo, pela primeira vez, seu espaço na cadeia energética do planeta³⁰⁵.

Nesse sentido, o ambiente das cidades, por excelência, tornou-se o cenário de solicitações em dois níveis principais, por vezes antagônicos: o primeiro, dizendo respeito à necessidade de revisão do consumo global dos recursos do planeta e o segundo, referindo-se à exigência do cumprimento de vários anseios sociais ainda vigentes que fazem parte das exigências de grupos que apenas nos últimos anos adquiriram voz nas

³⁰⁴ D'AGOSTINO, 2010, p. 68.

³⁰⁵ Cf. ROSLING, 2010, comunicação oral.

discussões sobre os rumos da sociedade³⁰⁶.

A arquitetura, como produto social, e os arquitetos, como agentes responsáveis por essa produção, têm respondido a esse impasse no âmbito do desenvolvimento e adoção gradual de certos mecanismos instrumentais – tecnológicos e/ou legais ou institucionais – que possam implicar a renovação dos processos de produção arquitetônica e inclusão de garantias de uso eficiente dos bens do planeta em associação à promoção da qualidade de vida urbana.

Por esse motivo, a arquitetura produzida hoje tem suscitado constantes revisões em relação àquela construída no passado recente, adotando gradualmente posturas éticas que gravitam em torno do conceito de desenvolvimento sustentável³⁰⁷ para sugerir a garantia de princípios mínimos para a sobrevivência das gerações futuras no planeta.

Assim, enquanto fundamental etapa de síntese³⁰⁸, tem sido no projeto arquitetônico o local onde se catalisam por excelência esses novos conceitos e métodos propostos nas cidades contemporâneas. Ao ser impactado lentamente por estudos que convalidam demandas recentes, muitas vezes elaborados indiretamente em disciplinas que qualificam e oferecem instrumentos básicos à formação e à prática profissional do arquiteto, o projeto arquitetônico, elemento básico fundamental da arquitetura, transforma-se. O crescimento e a regulamentação de instrumentos de apoio a procedimentos de projeto nas áreas do conforto no edifício, da gestão da qualidade das construções ou da manutenção e recuperação das estruturas urbanas, entre outros exemplos, são expressões claras de um processo gradual de renovação da produção arquitetônica.

Como consequência, a ênfase recente do tema em pesquisas acadêmicas e na promoção de políticas públicas possibilitou a criação de posturas normatizadas que têm ampliado essa renovação – seja natural ou compulsoriamente –, resultando na popularização do assunto da “sustentabilidade” em diversas esferas da sociedade. Embora com diversos problemas inerentes a uma compreensão parcial do assunto, com reducionismos intrínsecos a qualquer popularização de um complexo conceito

³⁰⁶ Em nível macroeconômico, a importância recente das economias emergentes – entre elas o Brasil, a China e a Índia – na participação dos rumos das políticas internacionais exemplificam essa questão. Ao mesmo tempo, internamente no Brasil, a formação de uma recentemente classificada “nova classe média”, originada pelas políticas de incentivo à diminuição da pobreza extrema no país, são o exemplo microeconômico desse mesmo raciocínio, onde, de fato originam as pressões pela continuidade do consumo irrestrito nas cidades, seja do ponto de vista do mercado de bens e serviços, seja do ponto de vista da infraestrutura do ambiente urbano.

³⁰⁷ Ver UNITED NATIONS, 1991 [1987]. Também conhecido como *Relatório Brundland*, trata-se do Relatório da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, que expressa as primeiras considerações a respeito da necessidade das nações em reverterem um processo generalizado de consumo de recursos naturais e refletirem sobre o crescimento urbano através do conceito de desenvolvimento sustentável, entendido como o processo de garantia das necessidades do presente “sem comprometer a capacidade de as gerações futuras atenderem também às suas” (Id., p. 9).

³⁰⁸ ALMEIDA, 1997, p. 23.

acadêmico, evidencia-se hoje que o assunto deixou de ser finalmente proposta de especialistas para integrar efetivamente o cotidiano da produção da arquitetura e da administração das cidades, com consequências específicas: hoje é impossível pensar em um edifício sem prever as exigências de conforto ambiental e eficiência energética que garantam sua economia e qualidade³⁰⁹; do mesmo modo, um edifício, se construído para um público amplo, deve sempre ser pensado em torno da adequabilidade de ambientes que contemplem a acessibilidade e demais exigências de variados grupos de pessoas de modo a garantir seu uso universal³¹⁰.

Embora aos poucos a preservação da arquitetura seja também objeto deste movimento contemporâneo para se fazer valer ideologicamente no cenário urbano, ela tem um longo caminho anterior. Em especial, no Brasil, está ligada à conceituação aos estudos relativos à história da arquitetura brasileira e mais recentemente à memória, cujo foco de atenção situa-se constantemente referenciado às ciências humanas ou às pesquisas relativas ao patrimônio cultural brasileiro, o que determina um eixo diferente de análise das demandas urbanas. Já no exterior, a preservação é amplamente desenvolvida na Itália, no qual as disciplinas que hoje constituem sua base, a conservação e a restauração, compreendem campos que contemplam toda uma gama de estudos que oferecem instrumentos para a intervenção nas cidades de modo integrado a princípios fundamentais preconizados por diversos teóricos ou examinados pela prática tradicional do canteiro.

Nesse sentido, embora a associação entre novas metodologias de projeto arquitetônico seja desejada (e parte de um mesmo anseio), a dicotomia está, contudo, nos meios de qualificar as variadas formas de intervenção arquitetônica que hoje tem sido comuns para dotar o projeto de sua necessária componente sustentável. Dificilmente elas são combinadas de forma coerente.

Como falamos, enquanto princípio operativo nos projetos arquitetônicos

³⁰⁹ Cabe mencionar que tais temas já são objeto de políticas públicas recentes, com a promulgação da Lei Federal n. 12.187/2009 que trata da Política Nacional sobre Mudança do Clima e do Decreto 55.947/2010, regulamentando a Lei n. 13.798/2009, que orienta a Política Estadual de Mudanças Climáticas. Em ambas as esferas de governo são instituídos princípios básicos a serem adotados em diversos setores produtivos para o controle e mitigação dos processos nocivos ao ambiente natural, como o lançamento de gases na atmosfera e gerenciamento de resíduos. No entanto, é pela Lei Municipal de São Paulo n. 14.933/2009 que se pode observar com maior clareza esse impacto no âmbito da arquitetura e da construção civil, na medida em que institui para construções novas e em reformas, respectivamente, o obedecimento a *“critérios de eficiência energética, sustentabilidade ambiental, qualidade e eficiência de materiais, conforme definição em regulamentos específicos”* e *“critérios de eficiência energética, arquitetura sustentável e sustentabilidade de materiais, conforme definições em regulamentos específicos.”*. Cf. SÃO PAULO, 2009, art. 14 et seq.

³¹⁰ A adoção expressa nos projetos arquitetônicos dos parâmetros da NBR-9050, implicando a qualificação de procedimentos mínimos de projeto para possibilitar a inclusão de pessoas com mobilidade reduzida a partir de 2004 é o exemplo transformador mais evidente recentemente. Cf. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 2004.

contemporâneos o problema da sustentabilidade calca-se numa urgência que essencialmente se apoia no combate ao desperdício, na economia urbana e em anseios sociais pela melhoria da qualidade de vida. Visando observar estes parâmetros, termos como *readequação*, *reabilitação*, *retrofit*, entre outros, são comuns na mídia não-especializada e nos textos acadêmicos recentes³¹¹, buscando associar-se a estas demandas e colocando-se como preceitos para a definição de instrumentos para estas operações de recuperação funcional. Contudo, vistas estritamente em sua operacionalidade técnica e projetual, por vezes colocam-se à parte de visões mais amplas relacionadas aos bens culturais, parte integrante destes anseios. É o que demonstra Paolo Torsello:

(...) a teoria da “recuperação” privilegia a categoria do conforto, da função, da duração e de um complexo de “vocações/prestações” com o qual se move para reinserir o bem no circuito da fruição e do mercado. Delineia-se uma atenção à manufatura antiga enquanto mercadoria, em uma versão que teoriza somente o reuso e a reprojeção. As características artísticas e históricas são entendidas como impedimentos à totalidade da recuperação, e a disciplina procura retalhar-se num espaço operativo (e profissional) independente, que pretende distinguir-se da nova edificação, mas também daquele da área tradicional da restauração. A “recuperação” deseja assim sustentar uma idéia de intervenção sobre o antigo – mas também uma idéia de projeção – fundada primordialmente sobre a eficiência técnica e funcional.³¹²

Vistos dessa maneira, estes novos termos – porque difusos – mostram-se também falhos e incompletos por se constituírem em ameaça à compreensão de sentidos mais amplos relacionados a características históricas e artísticas do ambiente construído. De modo contrário, a adoção destes termos resulta na incompreensão dos valores suportados pela restauração enquanto disciplina para intervenção nos bens culturais.

Se indicamos, portanto, a forma contraditória de se pontuar o debate patrimonial no Brasil, sobretudo ao rever um aspecto historiográfico de análise que tende a dissimular a fragilidade de organização do campo enfrentada atualmente pelos organismos de preservação, por outro, mantém-se a ineficiência das normativas existentes que buscam qualificar a teoria da Restauração em um balanço retrospectivo de reversão contemporânea, embora já seja premente nos últimos anos a orientação para estudos técnico-metodológicos. Desse modo, é premissa nessa dissertação buscar reavaliar os instrumentos técnicos que auxiliam a conservação dos bens arquitetônicos em sua **possível**

³¹¹ JESUS; BARROS, 2011, p. 59 e seg.

³¹² “La teoria del “recupero” privilegia le categorie del comfort, della funzione, della durevolezza e di un complesso di ‘vocazioni/prestazioni’ da cui muovere per reinserire il bene nel circuito delle fruizioni e del mercato. Si delinea un’attenzione al manufatto antico in quanto merce, in una visione che ne teorizza appunto il ri-uso e la ri-progettazione. I caratteri artistici e storici sono intesi come limiti e impedimenti alla completezza del recupero, e la disciplina cerca di ritagliarsi uno spazio operativo (e professionale indipendente), che vorrebbe distinguersi da quello della nuova edificazione, ma anche da quello delle aree tradizionali del restauro. Il “recupero” verrebbe così a sostenere un’idea dell’intervento sull’antico – ma anche un’idea della progettazione – fondata prevalentemente sull’efficienza tecnica e funzionale.” TORSELLO, 2005. p. 12.

aplicabilidade do projeto arquitetônico contemporâneo, como aponta Marco Dezzi Bardeschi:

Hoje o “restauro”, feita a sua necessária, impiedosa quanto radical autocrítica disciplinar, deve operar (e ser ajuizado) sobre um duplo registro “falante”, isto é, bem legíveis diante da obra: aquele dos sempre mais avançados resultados experimentais alcançáveis em instâncias disciplinares de conhecimento (estudo histórico, levantamento, anamnese e diagnóstico) e de intervenção a favor da conservação do patrimônio existente, e aquele da legitimidade de sua valorização compatível diante da *cultura do projeto* contemporâneo.³¹³

Enquanto principal elo de ligação na “cultura do projeto”, do contemporâneo ao Renascimento, o **desenho arquitetônico nos parece a chave para o exame destas questões**. É o **vínculo** que expressa de que modo **a apropriação de conceitos ocorre**, se são efetivos e, portanto, **se permitem validar as diversas demandas que a restauração hoje postula em suas recomendações disciplinares**.

BUSCANDO AS NUANCES EXPLORÁVEIS DO DESENHO ARQUITETÔNICO À RESTAURAÇÃO

Ora, das muitas acepções que o desenho adquiriu enquanto atividade linguística de múltiplas adjetivações possíveis – desenho artístico, desenho urbano, desenho geométrico, desenho industrial, desenho técnico, entre outros –, transformou-se profissionalmente em algo de difícil definição: em muitas ocasiões o ato de desenhar confunde-se com seu próprio signo comunicativo.

No Brasil, os muitos sinônimos a que lhe foram consignados somente pela tradição da arquitetura moderna como **ato de criação** (ou seja, de intenções definidas) – **croqui**³¹⁴,

³¹³ “Oggi il ‘restauro’, fatta la sua necessaria, impietosa quanto radicale autocrítica disciplinare, deve operare (ed essere giudicato) su un doppio registro ‘parlante’, cioè ben leggibile in fronte nell’opera: quello dei sempre più avanzati risultati sperimentali ottenibili sul fronte disciplinare della conoscenza (studio storico, rilievo, anamnesi e diagnostica) e dell’intervento a favore della conservazione del patrimonio esistente, e quello della legittimità della sua valorizzazione compatibile sul fronte della cultura del progetto contemporaneo.” BARDESCHI, 2005, p. 40, grifo do autor.

³¹⁴ **Croqui.** “fr. croquis (1752) ‘id.’, der. da aq. (1680) ‘apreender traços característicos de um objeto a golpes de grafite, pincel ou instrumento de corte, fazer rápido esboço de uma figura’, do v. fr. croquer (c1392) lit. ‘partir ou quebrar com ruído ou estalido’, de orig. onomat.; f. hist. 1899 croquis”. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa; “é em Pintura um desenho menos definido que aqueles que se fazem ordinariamente. Diz-se eu fiz um croqui desta idéia, ou seja, eu joguei sobre o papel um primeiro pensamento sobre esta composição.”; do francês, “est en Peiture une esquisse moins finie qu’elles n’ele font ordinairement. On dit j’ai fait un croquis de cette idée, c’est-à-dire j’ai jetté sur le papier une première pensée de cette composition.” Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par Denis Diderot et Jean Le Rond d’Alembert, Tome Quatrième. Na prática profissional contemporânea, *croqui* transformou-se genericamente em qualquer desenho rápido realizado com instrumentos simples para expressão de uma idéia. Em seu conjunto, ou seja, de vários *croquis*, também passou a representar por excelência a expressão artística do arquiteto no ato de concepção da arquitetura, registro e principal valor enquanto documento do ato de investigação espacial. “De um modo genérico, pode ser definido enquanto **desenho**, expressão artística individual geralmente adquirida, no caso do arquiteto, após um longo percurso discente-profissional. De modo mais específico, como **croqui**, instrumental de

risco³¹⁵, **desígnio**³¹⁶, **produção**³¹⁷ – depreendem suas também múltiplas características que variaram consoante a forma de comunicação da mensagem que se quis transmitir. O **desenho** é, portanto, algo que hoje compreende a própria definição do seu conjunto de sinais, caracterizada por um vocabulário que muitas vezes não contém padrões definidos. É na *polissemia do desenho* que se constitui um “lugar sem lugar” que, na compreensão de Ana Leonor Rodrigues torna difícil de situá-lo dentro de um mesmo universo estético:

(...) o carácter intimista que lhe é próprio e a dificuldade resultante dessa situação indefinida de precisar a sua finalidade em termos práticos ou em termos plásticos (particularmente na arquitectura o desenho é sobretudo um meio para atingir um fim, e por isso voltado muitas vezes a um desrespeito amigável) aproximam-no e afastam-no sucessivamente de uma definição estética clara.³¹⁸

No âmbito prático, e assim retomamos o carácter e função metodológica ao projeto arquitetônico que os italianos atribuíam à formação disciplinar do campo da Restauração, diferentemente das habituais formas de compreensão (e defesa) do desenho arquitetônico, para se *restaurar*, o desenho atua numa relação **preventiva**. É parte de um processo fundamentalmente analítico e não prevê, de imediato, a criação, que obviamente contempla, mas **participa da transmissão e interpretação do conhecimento enquanto processo prospectivo da substância dos edifícios**. Assim, orienta obviamente o processo de projeto mas também, em longo prazo, a própria organização da obra e da intervenção, processo que pareceria natural para a produção arquitetônica, mas que, desde muito tempo não parece ser ponto pacífico.

Como Piero Sanpaolesi observou:

Mas como se deve colocar o arquiteto diante do problema da conservação das nossas cidades e das singulares obras de arte e documentos da civilização que essas constituem e que ainda hoje são objeto de discussões e mesmo de polêmica? Enquanto isso, deve-se solicitar ao arquiteto que se prepara a este trabalho um aprofundado exame das condições gerais e das posições conceituais do problema da qual se extrai uma direção operativa **caso a caso. Parece, e é, óbvio, mas frequentemente, muito frequentemente, isso não se faz**. Deve-se solicitar-lhes então de não obedecer a considerações contingentes, mas de interrogar-se a fundo para dar aquela resposta que uma ponderada convicção lhe permitirá defender;

compreensão, análise, intervenção ou idealização do espaço. (...) É instrumento de comunicação do arquiteto com ele próprio". Cf. GOUVEIA, 1998, p. 11.

³¹⁵ **Risco**. “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o ‘design’ (...) Risco é desenho não só quando quer compreender ou significar, mas ‘fazer’, construir.” Cf. COSTA, 2008 [1942].

³¹⁶ **Desígnio**. “(...) se de um lado é risco, traçado, mediação para a expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta de espírito”. Cf. ARTIGAS, 2004 [1967], p. 112.

³¹⁷ **Produção**. “(...) o desenho de arquitetura é caminho obrigatório para a extração de mais-valia e não pode ser separado de qualquer outro desenho para a produção.” Cf. FERRO, 2006 [1976], p. 108.

³¹⁸ RODRIGUES, 2000, p. 60.

deve-se pois solicitar-lhes e principalmente **ser e fazer de tudo para se tornar um bom arquiteto, consciente de seus limites, das suas verdadeiras possibilidades, dos seus meios morais e intelectuais.**³¹⁹

Quando pensamos o “desenho para o restauro” entendeu-se como necessário caracterizar essa dicotomia que marca a produção arquitetônica contemporânea em relação ao que vem a ser o desenho enquanto processo de projeto. **Quais as funções que assume a partir das solicitações que lhe são colocadas? São efetivas?** Na perspectiva do ato de desenhar em projeto, entende-se **de fato** as tratativas documentais preconizadas pelo desenvolvimento do patrimônio cultural em sentido objetivo e tangível – ou seja, *em sua materialidade* – ou se reproduz uma forma de projetar na cultura brasileira que **valoriza de forma substancial o ato criativo em detrimento da arquitetura existente?** Portanto, retomando a discussão normativa anterior, *o que se entende por levantamento e/ou cadastro?* **Quais simplificações se estendem a essas importantes etapas de execução do projeto e da obra na cultura arquitetônica brasileira?**

Substancialmente, além de demonstrar posturas que se referem à importância da técnica enquanto *instrumento*, é necessário caracterizar nesta dissertação a atuação do profissional em sentido que compreenda os entendimentos imanentes do desenho enquanto processo criativo e suas vertentes mais esquecidas, mas não menos importantes, **a da observação do existente, de documentação.** Se evidenciadas essas noções enquanto funções operativas no projeto arquitetônico será possível compreender de que forma atuam face à *arquitetura construída* e, obviamente à *memória*. Procuraremos refletir, portanto, de que modo deve-se registrar qualitativamente, pelas demandas preservacionistas o **texto em seu contexto**, entendido não apenas em sua vertente “ambiental”, mas, enquanto tal, definida pela relação que se estabelece de **integração (ou não)** à cronologia da matéria do objeto existente, cujo entendimento implica ao arquiteto necessariamente executar um exercício de análise anterior à projeção de um novo edifício ou uma nova intervenção e lhe garanta eficiência técnica diante das chamadas “pré-existências”.

Dessa acepção, alinhamo-nos ao que orienta Vittorio Gregotti:

O passado não é amigo nem inimigo: é a condição do novo, o terreno sobre o qual se constrói sua necessidade. Para quem se lança ao projeto, a folha não é somente branca, mas sempre preenchida, onde o novo projeto

³¹⁹ “Ma come si dovrebbe porre l’architetto di fronte al problema della conservazione delle nostre città e delle singole opere d’arte e di documenti di civiltà che esse costituiscono e che ancora oggi è oggetto di discussione e spesso di polemica? Bisogna chiedere intanto all’architetto che si accinge a questo lavoro un’approfondito esame delle condizioni generali e delle posizioni concettuali del problema da cui estrarre un’indirizzo operativo caso per caso. Sembra, è ovvio, ma spesso, troppo spesso questo non si fa. Bisogna chiederli poi di non obbedire a considerazioni contingenti, ma di interrogarsi a fondo per dare quella risposta che una ponderata convinzione gli permetterà poi di difendere; bisogna chiederli e principalmente di essere e far di tutto per diventarlo, un buon architetto conscio dei suoi limiti, delle sue vere possibilità, dei suoi mezzi morali ed intellettuali.” SANPAOLESI, 1977 [1965], p. 228, grifos meus.

deve ser colocado. **A qualidade da nova arquitetura é a qualidade e medida da descrição da distância crítica daquilo que está construído.**³²⁰

É algo que nos parece fundamental para a prática arquitetônica hoje. São princípios que fogem dos paradigmas entre passado e presente, existente ou *ex novo*. Afirmam, na verdade uma postura de **responsabilidade diante da arquitetura**, das cidades, e fundamentalmente, perante a sociedade, para demonstrar que, em suma, **todos os projetos têm, de algum modo, o reconhecimento da história construída, estratificada em nossas cidades.**

Que **compromissos**, afinal, desenhá-las previamente representam? Fundamentalmente, fazê-lo ou **deixar de fazê-lo** demonstram quais vinculações que o nosso presente tem assumido face à **história**?

³²⁰ *“Il passato non è amico né nemico: è la condizione del nuovo, il terreno su cui si costruisce la sua necessità. Per chi si accinge al progetto, il foglio non è mai bianco, ma sempre affollato e il nuovo progetto deve farsi posto. La qualità della nuova architettura è qualità e misura della descrizione della distanza critica da ciò che è consolidato.”* GREGOTTI, 1997, p. 18, grifo meu.

PARTE 2
**desenhar
(ainda) é preciso**

Porque o desenho é, por natureza, um fato aberto.

Mário de Andrade,
“Do Desenho”, 1930

3. OS BENEFÍCIOS DO DO DESENHO

Eu prefiro o desenho à palavra. O desenho é mais rápido e deixa menos espaço à mentira.

Le Corbusier³²¹

Na fundamentação de seu principal axioma³²² sobre a restauração, publicado pela primeira vez nos anos 1960, Cesare Brandi buscou refletir sobre os critérios de eleição que selecionam os objetos artísticos de sua esfera comum, o conjunto de bens do “produto da atividade humana”. A Restauração, na definição brandiana, opera como ato crítico que busca restituir eficiência a estes produtos. Em seus procedimentos, privilegia como atividade o reconhecimento da substância física da obra de arte³²³, representante e evocativa dos valores intrínsecos que devem ser preservados e transmitidos sem ambiguidades às gerações futuras.

Em ressonância a essas diretrizes preconizadas até hoje, **a teoria da Restauração contemporânea tem afirmado o reconhecimento da matéria dos edifícios como preceito fundamental para o desenvolvimento do projeto de intervenção.** Este reconhecimento é base tanto do ato crítico de restauro em si do bem arquitetônico, como no âmbito dos procedimentos de conservação da matéria arquitetônica aos pósteros. Porque transliterados estes princípios nas importantes cartas e recomendações internacionais de que já acenamos, que consolidaram a existência do campo disciplinar autônomo, este procedimento deve refletir a base de qualquer projeto em nível preservacionista. Contudo, **do ponto de vista operativo, este reconhecimento é atividade complexa, que envolve capacidades cognitivas específicas, ligadas aos referenciais de quem interpreta a arquitetura existente.** Da mesma forma que um objeto pode conter em si e ser atribuído de valores diferentes, muitas vezes sobrepostos, um arquiteto que se ocupa em “recuperá-lo em sua eficiência” será ditado, ainda que inconscientemente, por valores intrínsecos à sua formação, sendo o mesmo válido para historiadores, sociólogos, antropólogos, engenheiros, entre outros. Por este sentido, toda a restauração e/ou conservação reclama,

³²¹ “I prefer drawing to talking. Drawing is faster and leaves less space to lies.” Frase proferida a estudantes da Universidade de Columbia publicada em reportagem de 05.05.1961 na Revista *Time Magazine*. Time Magazine Archive.

³²² “A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à transmissão para o futuro.” BRANDI, 2005, p. 30.

³²³ “Restaura-se somente a matéria da obra de arte.” BRANDI, 2005, p. 31.

e deve ser, conscientemente **multidisciplinar**, de forma a atingir essa possível amplitude de valores do objeto – entre históricos e artísticos, mas também arquitetônicos, arqueológicos, paisagísticos, entre outros –, em todos os campos do saber.

Nas palavras de Torsello,

*reconhecer implica a ação da memória que se refere a algo já conhecido, mas também à capacidade crítica de distinguir-identificando, uma presença ativa, porque comporta exatamente ações de orientação e separação*³²⁴.

Assim, apesar da existência dos enunciados brandianos, do ponto de vista prático, um mesmo edifício pode ser lido de diferentes maneiras, levando também a possibilidades de projeto independentes (ou contraditórias), que variam, desde o estudo da matéria do ponto de vista estritamente arqueológico a sugestões arquitetônicas de recuperação ou transformação espacial e funcional. Reconhecer a matéria arquitetônica, porque atividade **subjetiva**, refere-se às necessidades cognitivas da memória do intérprete, que resulta, enquanto processo, na seleção histórica dos edifícios.

Por analogia à dialética do binômio documento/monumento explicada por Jacques Le Goff³²⁵, **ocupar-se da preservação dos edifícios é uma atividade que se orienta por valores e saberes em relação ao objeto que se dispõe à seleção (ou não)**, num debate que engloba o *arcabouço teórico* e o *conhecimento técnico* de diferentes profissionais que atuam na preservação dos bens culturais³²⁶.

Portanto, diante das questões que analisamos nos capítulos anteriores, fundamentado na ampliação do conceito de patrimônio nos últimos anos, que torna esta situação, pela natureza prática, ainda mais inevitável – ou seja, é impossível tudo preservar –, cabe a questão no plano dos instrumentos: de que forma, com que métodos e técnicas, deve ser imprescindível ao “ato crítico” emanado pela teoria para torná-lo o mais amplo possível, que considere, ao menos em sua maior parte, todo o universo de saberes que potencialmente estão presentes de forma difusa nos bens culturais? **Será que isso é possível?**

³²⁴ “Il riconoscere implica l’azione della memoria che rinvia ad un già conosciuto, ma anche la capacità critica di distinguere-identificando, che è una presenza attiva, perché comporta appunto azione di orientamento e di separazione.” TORSSELLO, 1988, p. 59.

³²⁵ LE GOFF, 1990 [1988], p. 545.

³²⁶ Aspectos similares podem ser verificados nas políticas de inventário e tombamento de bens culturais e indicam a responsabilidade do papel do profissional da preservação enquanto mediadores simbólicos de um importante processo de seleção histórica. Cf. FONSECA, 2009 [1997], p. 22.

Conhecer é filtrar.

Umberto Eco³²⁷

O desenho é um recurso utilizado em todas as disciplinas. Está na base da produção arquitetônica e da arte pictórica, mas também possibilita inúmeras formas de expressão como linguagem. Enquanto tal, assume um texto e, por extensão, revela as formas de produção de um autor e os níveis de recepção de um intérprete. Sendo veículo informativo, portanto, o desenho é forma de **comunicação e conhecimento** e possibilita a compreensão, além do dado que representa por meio dos seus signos, as características implícitas da época que o produziu.

UMA TÉCNICA ANTIGA DE INVESTIGAÇÃO DA ARQUITETURA

Enquanto característica do seu tempo, pode-se dizer que é no Renascimento quando podemos situar o *uso sistemático* do desenho enquanto forma de análise dos objetos do passado. Este é um dos aspectos, certamente, da imensa cultura que aflorou desde o século XIII até meados do século XVI no mundo ocidental europeu.

Sob a senda dos humanismos, o homem do Renascimento viu diante de si a possibilidade de alcançar, por si próprio, o conhecimento que antes estava restrito ao temor à divindade. Na Itália, é o tempo do despertar das artes, da economia e das cidades, num longo processo de afastamento dos princípios e modos de vida medievais. Combinada à permissão, no plano filosófico, a que os homens se colocassem em equilíbrio com o divino, e na arquitetura, ao gradual reconhecimento da qualidade artística dos vestígios clássicos, consagrou-se a evolução dos saberes técnicos, da ciência e dos instrumentos que levavam paulatinamente a uma renovada compreensão do espaço e da concepção arquitetônica. Explica Bruno Zevi:

(...) pela primeira vez, já não é o edifício que possui o homem, mas este que, aprendendo a lei simples do espaço, possui o segredo do edifício (...) que raciocina segundo métodos e processos humanos que não ocultam mistérios, antes estão **presentes com calma e precisão de evidência universal**. (...) A grande conquista italiana do século XV é levar o mesmo sentido que vive no templo grego para o campo dos espaços interiores, e

³²⁷ ECO, 2012, p. 48.

mais precisamente traduzir em termos de espaço a **métrica** que no período românico e gótico fora eminentemente planimétrica.³²⁸

Pode-se dizer que foi pela “métrica” da Antigüidade, revisitada pelos artistas, que se redefiniu, em sentido prático, os meios de realização e representação arquitetônica. Se, antes, no período medieval, a arquitetura como construção já se relacionava ao risco do canteiro, no saber geométrico das corporações de ofício, dos mestres e da formação dos artesãos, conferindo-lhes um saber próprio e coerente³²⁹, no Renascimento, estes meios foram aperfeiçoados, e receberam o auxílio do artifício “abstrato” de uma nova ordem simbólica do real, a **perspectiva**. Muitas vezes recuperada pelas teorias modernas do século XX para justificar o que entendemos hoje por “projeto” enquanto método, a perspectiva é o resultado de um longo processo de amadurecimento visual e filosófico³³⁰. Como já dissemos no capítulo 1, originou-se também na busca sistemática pela compreensão do passado submerso pelos objetos imbuídos da serenidade e acuidade do conhecimento do passado – para que fosse possível igualar-se às suas **razões**.

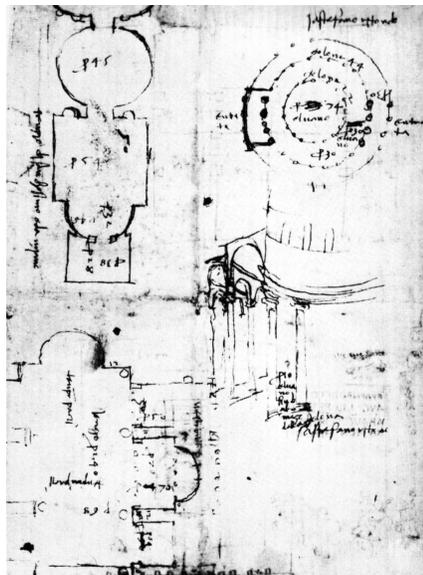
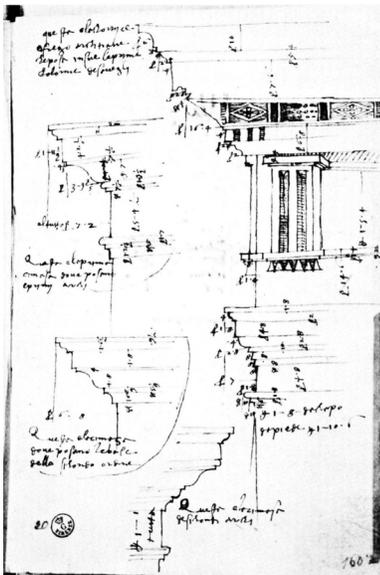


FIGURA 89: Particulares arquitetônicos do Teatro de Marcello, [s. d.]. Antonio da Sangallo, o Velho. Gabinetto delle Stampe degli Uffizi. DOCCI; MAESTRI, 1989, p. 72.

FIGURA 90: Particulares arquitetônicos de Santo Stefano Rotondo, Tempio della Pace e SS. Cosma e Damiano, [s. d.]. Francesco di Giorgio Martino. Gabinetto delle Stampe degli Uffizi. DOCCI; MAESTRI, 1989, p. 68.

A forma emblemática com que Raffaello Sanzio³³¹ coloca este modo de exercício de

³²⁸ ZEVİ, 2000 [1984], p. 97 et seq. Grifo meu.

³²⁹ BORGES FILHO, 2005.

³³⁰ D'AGOSTINO, 2005, p. 38.

³³¹ **Raffaello Sanzio**, dito **Rafael** em português, (1483-1520), pintor e arquiteto italiano. Nascido em Urbino, filho do pintor Giovanni Santi. Aprendeu as artes da pintura e do afresco com Pietro Perugino em Perugia, artista de quem derivam os primeiros trabalhos e que o levou a considerável notoriedade pela acuidade imitativa. Em 1504 transfere-se a Siena, onde trabalha com Pintoricchio e então a Florença, onde conhece as obras de Leonardo da Vinci e Michelangelo para o Palazzo della Signoria. É desse período, entre diversos autores a transição em suas obras de um estilo firme para outro, de traços mais leves mas ainda muito

compreensão dos preceitos da Antigüidade romana está expressa na “Carta a Leão X Sobre as Ruínas de Roma”, texto que acompanha o trabalho de levantamento dos principais edifícios no estado em que se encontravam no início do século XVI:

(...) sendo eu muito estudioso dessas antigüidades, e **tendo não pequeno cuidado em pesquisá-las minuciosamente e medi-las com diligência, lendo os bons autores, e comparando as obras com os textos escritos**, penso ter conseguido algum conhecimento da arquitetura antiga. Isso, ao mesmo tempo, me dá grandíssima satisfação, por me inteirar de coisa de tamanha excelência, e grandíssima dor, vendo quase o cadáver daquela nobre pátria, que foi rainha do mundo, tão miseravelmente dilacerado.³³²

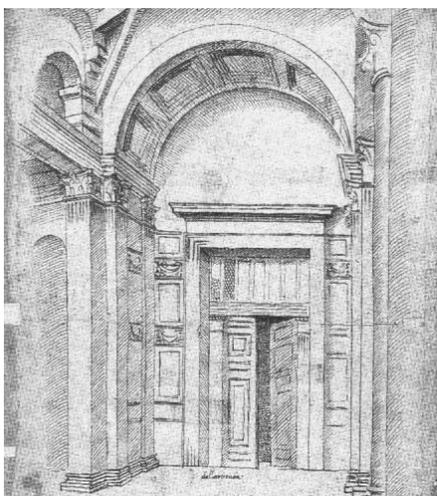


FIGURA 91: Desenho do interior do Pantheon, c. 1510. Raffaello Sanzio. Galleria degli Uffizzi. BERTELLI et al., 1986, p. 91.

FIGURA 92: Arquitetos desenhando o interior do Coliseu, c. 1510. Jacopo Ripanda (atribuído). Ashmolean Museum, Oxford. BERTELLI et al., 1986, p. 91.

Durante muito tempo, *grosso modo*, esta foi a principal forma de entrar em contato com os saberes da Antigüidade e, assim, reproduzi-la, entendê-la e simulá-la pela interpretação do que se mostrava à vista. Por essa razão, ao mesmo tempo, viajar para Roma para estudar as ruínas era sinônimo de prestígio, na medida em que possibilitava ao artista um conhecimento considerado universal – mas que só ali se podia obter – e dotava o postulante a um mestre do **disegno**, “a técnica singular na qual era – e ainda é – uma prática definida pela qual o arquiteto legitima e defende seu contrato simbólico com a cultura geral”³³³.

precisos. 1508, por sugestão de Bramante (que também o conhecia de Urbino), é convidado pelo Papa Júlio II para a decoração dos apartamentos do Vaticano, onde elabora o famoso afresco “Escola de Atenas”. Em 1514, Leão X, papa originário da família Medici desde 1513, torna Rafael arquiteto do Templo de São Pedro, completando diversos trabalhos inacabados de Bramante. Escreve, nesse período, a “Carta a Leão X”, onde demonstra o trabalho de levantamentos das ruínas romanas. Morre em 1520 aos 37 anos. Dados biográficos em VASARI, 1987 [1568], p. 284-324.

³³² RAFAEL, 2011 [151?], p.45, parágrafo I, grifo meu.

³³³ “(...) the singular technique that was—and still is—the defining practice through which the architect legitimizes and defends his/her symbolic contract with the general culture.” SCHNEIDER, 2007, p. 19.

O desenho arquitetônico, portanto, segundo a tradição, não só demonstra conhecimento, **mas também o caráter e a capacidade de síntese – simbólica e efetiva – daquele que desenha.**

A TRADIÇÃO DO “RILIEVO”

Uma das formas mais precisas do desenho como conhecimento é a noção italiana de **rilievo**.

Rilievare, de acordo com uma primeira e mais comum interpretação na etimologia refere-se ao latim *laevare*, que significa **polir**. Polir um objeto é tornar sua superfície uniforme e, portanto, indistinta. A partícula *re* tornaria essa ação um efeito inverso, sugerindo que *re-laevare* compreende a ação de **extrair, pôr em evidência**: “*realçar, colocar ao alto, para fora*”³³⁴, ou seja, em oposição, evidenciar num objeto suas diferenças formais intrínsecas. *Rilievare* uma fachada, em analogia à construção, é identificar suas características específicas ao mesmo tempo em que se determina na folha a representação do objeto desenhado.

A segunda interpretação é um conceito complementar a esta acepção: um outro possível radical de origem da palavra, *levare*, significando **recolher, escolher**, junto da partícula *re* de efeito repetitivo, assumiria em *relevar*, ato de “**selecionar de modo contínuo**”³³⁵. *Rilievare* uma fachada assume, enquanto processo, para além do desenho de observação em si, **uma forma de seleção crítica da matéria arquitetônica**, o que, para António Almagro Gorbea, configurou uma postura importante em todas as escolas italianas:

Na Itália, o *rilievo* tem sido uma disciplina amplamente desenvolvida tanto na atividade profissional como docente, pois faz parte do programa de todas as escolas de arquitetura e engenharia civil (...). Precisamente na Itália, o conceito de *rilievo* foi se ampliando até abarcar tudo o que se supõe de conhecimento e compreensão global do edifício.³³⁶

Embora pareça em sua primeira interpretação à palavra “relevo” em português – que o uso mais comum na geografia apela à primeira definição etimológica em relação à topografia –, *rilievo* enquanto **processo de seleção** não tem tradução recíproca em âmbito metodológico no projeto de restauração arquitetônica contemporâneo. Das muitas possíveis relações da palavra em outras línguas, *relevé* em francês, *survey* em inglês e

³³⁴ “*rialzare, sporgere in alto, in fuori*” Cf. Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani, 1907, p. 1143.

³³⁵ DE RUBERTIS, 2006, p.1

³³⁶ “*En Italia, el rilievo ha sido una disciplina ampliamente desarrollada tanto en la actividad profesional como en su faceta docente, pues forma parte del programa de todas las escuelas de arquitectura y de ingeniería civil (...). Precisamente en Italia, el concepto de rilievo se ha ido ampliando hasta abarcar todo lo que supone el conocimiento y la comprensión global del edificio.*” GORBEA, 2004, p. 19.

bauforschung em alemão – esta última, aliás, a única que se refere de forma explícita ao ato na construção, *bau* – os possíveis vocábulos que se tornaram traduções aplicáveis – *levantamento* ou *cadastro*³³⁷ – perderam essa noção implícita de **pesquisa**³³⁸ e **análise**, também no projeto arquitetônico de forma geral. Embora seja fundamental, **levantar**, em âmbito profissional, parece ainda ser atividade desvalorizada no cômputo geral do projeto, cujo produto, **a reconstrução espacial da arquitetura em signos inteligíveis**, não revela ainda, seja para o cliente, seja para o próprio arquiteto, uma proposta efetiva de intervenção.

Hoje, para a Restauração como disciplina, o desenho de levantamento – enquanto *rilievo* – é **campo do saber que contribui para o rigor metodológico às operações de restauro ou, mais propriamente desejada hoje, conservação dos bens culturais**. Como **veículo**, serve, portanto, para uma dúplice relação, ou seja, tanto *provendo instrumentos para a prática profissional* quanto *estabelecendo formas desejadas de controle crítico*³³⁹, associando-se às formas de ver, descrever e compreender a matéria arquitetônica. Aparentemente trivial, é condição implícita da necessidade de **registro documental** dos bens, permitindo estabelecer um plano comum de atuação em várias frentes, e assim, no escopo de sua produção, possibilitar a investigação de todos os aspectos morfológicos, históricos e tecnológicos da estrutura arquitetônica.

Segundo Piero Sanpaolesi,

Cada intervenção conservativa só pode fundar-se sobre o conhecimento formal, histórico e crítico além de prático e preventivo do monumento ou do edifício em geral, até o máximo aprofundamento das pesquisas, seja em sentido histórico, seja tecnológico como estrutural. Tais pesquisas servem para empreender e completar toda a fase preparatória ou de estudo do restauro, porque deve fornecer, repito, os dados necessários à escolha e formulação de um programa operativo e na maior parte dos casos serve também para chegar à necessária redação de uma estimativa de despesas.³⁴⁰

Segundo essas premissas, portanto, o desenho configura-se em uma das formas mais importantes de registro da arquitetura, não somente ao definir relações métricas, mas por possibilitar relações precisas entre sua materialidade e a virtualidade da representação. Quando relacionado aos objetos culturais, o desenho coloca-se como **instrumento fundamental**, posto que, se realizado com procedimentos histórico-críticos, torna-se **a**

³³⁷ Adotada por OLIVEIRA, 2004, p. 9.

³³⁸ *Survey* e *forschung* têm exatamente este sentido em alemão e inglês.

³³⁹ CAMPI, 2008, v. 4, p. 21.

³⁴⁰ “Ogni intervento conservativo non può che fondarsi dunque sulla conoscenza formale, storica e critica oltreché pratica e preventiva del monumento o dell’edificio in genere, spinta fino al massimo approfondimento delle ricerche sia in senso storico, sia tecnologico, sia strutturale. Tali ricerche sono da intraprendere e da completare tutte nella fase preparatoria o di studio del restauro, perché deve fornire, ripeto, i dati necessari alla scelta e formulazione di un programma operativo e nella maggior parte dei casi servono infine per giungere anche alla necessaria redazione di un preventivo di spesa.” Cf. SANPAOLESI, 1980 [1973], p. 27 et. seg.

síntese geométrica da análise de um objeto no transcurso do tempo, dimensão que escapa à fotografia.

O **desenho de levantamento** assim se diferencia do **desenho de projeto**, pelas finalidades operativas e pelas metodologias que lhes são inerentes, embora se baseiem nas mesmas regras geométricas.

No campo da preservação dos bens culturais, o desenho de levantamento tem como objetivo maior propiciar o **pleno reconhecimento** de uma obra arquitetônica, por meio da recomposição de um modelo fiel às suas particularidades no ato da medição. Tendo a perspectiva da documentação histórica, contempla e representa a morfologia, características formais e construtivas peculiares dos objetos e também as alterações que sofreu ao longo do tempo. Propõe-se, portanto, à **representação analítica externa e interna das obras, considerando suas técnicas construtivas, estruturas, ornamentações, cores, estado de conservação**, que, por sua vez, costumam ser devidamente representadas a partir de convenções gráficas regulamentadas, concernentes à disciplina da restauração.

Já vimos, no capítulo anterior, um caso bastante indicativo de como a ausência dessas premissas impossibilita uma intervenção coerente. No entanto, já vimos que também, este reconhecimento é dúbio e pode levar também a contradições.

Desse modo, como este “rigor” se reverte plenamente em nossas práticas de levantamentos?

DESENHO E COGNIÇÃO

No dizer de Massimiliano Campi,

Os processos envolvidos na compreensão de todas as etapas que constituem um levantamento são fundados sobre uma seqüência racional de seleções e reduções esquemáticas. A dinâmica baseada em sucessivas reduções é necessária visto que o objetivo de conhecimento não é uma reformulação do real, mas sobretudo buscando uma síntese que seja caracterizada pela descrição individual dos componentes, a fim de compreender as relações que ocorrem entre as mais simples unidades.³⁴¹

Consideramos que o registro da arquitetura e dos bens remetem necessariamente a um problema da **interpretação**, na medida em que o registro arquitetônico, expresso pelo desenho arquitetônico, é sobretudo uma **construção mental**, que se expressa, portanto, na

³⁴¹ “I processi di comprensione che intervengono in tutte le fasi che costituiscono un rilievo sono fondati su una successione ragionata di selezioni e riduzioni schematiche. La dinamica basata su successive riduzioni si propone quale necessaria, in quanto l’obiettivo di conoscenza proposto non avviene inseguendo una riproposizione della complessità del reale, ma piuttosto ricercando una sintesi che sia caratterizzata dalla discretizzazione delle singole componenti, al fine di comprendere i rapporti di relazione che intervengono tra più semplici unità identificative.” CAMPI, 2008, v. 5, p. 1.

capacidade de síntese. Um colorido “mapa de danos”, representando inúmeras patologias de materiais diversos (em uma mesma superfície!) sem uma efetiva interpretação de causa e efeito dos processos de degradação global do sistema construtivo – aliado a levantamentos sem cotas precisas – tem pouca ou nenhuma serventia operacional e documental à conservação dos bens culturais.

A questão é enfatizada por Luigi Marino:

É óbvio que não se trata exclusivamente de um problema de dimensões, já que as classes de informações que se podem extrair de um edifício são muitas e compreendem um amplo horizonte de disciplinas. (...) Cada edifício é um caso em si, os métodos de pesquisa são, no final das contas, os mesmos (...) O levantamento [*rilievo*] que compreende então várias e articuladas operações de verificação, deve contribuir a eliminar dúvidas e equívocos sobre as características do objeto, a estabelecer uma completa e inequívoca distinção **entre a forma aparente, aquela que nos parece e que desejamos ver e aquela real.**³⁴²

Nesses termos, o que define um projeto de restauro é a leitura de uma obra arquitetônica como um sistema complexo. Não somente: **ver, questionar e perceber** indicam que nossa percepção também pode ser complexa e multifacetada. Essas práticas possibilitam o exame crítico, do ponto de vista retrospectivo, interessando a arquitetos e a uma ampla gama de profissionais, tais como historiadores, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, entre outros, posto que determinadas medidas e imagens podem suscitar reflexões ou subsidiar formas comuns de pesquisa acerca de um mesmo bem cultural. É por meio do conceito de *rilievo* no ato de desenhar um objeto que a representação gráfica dos bens culturais acede à categoria de “documento”, realçando e ratificando sua **função multidisciplinar**.

O DESENHO DE LEVANTAMENTO EM PERSPECTIVA MULTIDISCIPLINAR

Os procedimentos e parâmetros adequados aos desenhos de levantamento arquitetônico, para que a síntese gráfica se realize e expresse de modo eficiente o artefato – e o tempo nele transcorrido –, continuam sendo objeto de discussão e revisão. Entre os documentos recentes com esta finalidade menciona-se a *Carta del Rilievo Architettonico*, apresentada durante o Seminário Internacional de Estudo “*Gli Strumenti di Conoscenza del Progetto di Restauro*”, ocorrido na Universidade de Roma “La Sapienza” em 1999, retificada pela Convenção de Roma, em 2000.

³⁴² “È ovvio che non si tratta esclusivamente di un problema di dimensioni, poiché le classi di informazione che si possono trarre da un edificio sono molteplici e coinvolgono un ampio orizzonte di discipline. (...) Ogni edificio è un caso a sé, i metodi di indagine sono, in fin dei conti, gli stessi (...) Il rilievo, che comprende allora varie ed articolate operazioni di accertamento, deve contribuire a eliminare dubbi ed equivoci sulle caratteristiche dell'oggetto, a stabilire una ferma e inequivocabile distinzione tra le forme apparente, quella che ci pare di vedere e che vogliamo vedere, e quella reale.” MARINO, 1997, p. 11.

Na *Carta Del Rilievo Architettonico* busca-se rediscutir os fundamentos tradicionais do desenho e afirmar o binômio indivisível entre caracterizar e conhecer, da relação entre “representação e conteúdo” que se manifesta numa “*operazione composta para qual se attribui un significato preciso*”³⁴³, visando ainda a iniciativas didáticas de **formação** profissional:

O levantamento deve ser confiável seja sob o aspecto da leitura e da interpretação do organismo arquitetônico, seja sob o aspecto da mensuração e da representação. (...) sua execução deve ser direta, os resultados verificáveis (nos procedimentos e conteúdo)³⁴⁴

Como exposto anteriormente, se o desenho de levantamento é o fundamento de um processo de documentação à preservação dos objetos históricos, se claro e expressivo, ele é, também, **um instrumento de grande utilidade para o equilíbrio das linguagens entre profissionais distintos**, agentes peculiares de uma atividade de intervenção visando a conservação material do bem cultural que permite a difusão de seu significado.

Para tanto, é fundamental que o profissional encarregado dessa função de desenhar tenha um bom conhecimento do seu ofício. Deve, além de saber representar com códigos claros e ter uma boa informação sobre as novidades tecnológicas sobre a disciplina, ser capaz de considerar e conciliar em sua atividade os procedimentos metodológicos do profissional com que pretende trabalhar, o conservador e o restaurador de bens culturais.

Contudo, esta especialidade, característica dos arquitetos em sua grande maioria, **tem sido pouco explorada** do ponto de vista da elaboração de protocolos disciplinares que possam guiar a atividade prática. Ora, o que essa gama de conceitos nos indica sobre a **formação dos arquitetos e a orientação prática destas capacidades cognitivas?** Sobretudo, como esta capacidade de elaborar “um controle crítico” está sendo, de fato, efetiva?

ALGUNS PROBLEMAS SOBRE A AUSÊNCIA DE PROTOCOLOS DE RECONHECIMENTO

No Brasil, existe uma tendência a associar o registro da arquitetura à atividade do arquiteto. Com sua prática, seus métodos e recursos, o levantamento – visto como mero ato no projeto de registrar a arquitetura – é normalmente uma representação do espaço da intervenção que pretende executar. Neste momento, pela sua observação fixa na composição do espaço, ou pela busca métrica do conjunto, em geral, detém-se em elementos secundários de forma subjetiva. Uma tomada elétrica ou a esquadria de uma porta, por exemplo, embora sejam características essenciais para o planejamento de um layout, que fogem e interferem no espaço delimitado pelas paredes, são corriqueiramente

³⁴³ “*operazione composita cui va attribuito un significato preciso*” ALMAGRO et al., 2000, p. 1.

³⁴⁴ “*Il rilievo deve essere affidabile sia sotto l'aspetto della lettura e della interpretazione dell'organismo architettonico, sia sotto l'aspetto della misurazione, sia sotto l'aspetto della rappresentazione. (...) sua esecuzione dovrà essere diretta, i risultati verificati (sia nei procedimenti che nei contenuti).*” Id., p. 3.

representados sob forma de convenções preestabelecidas, em que sua posição real no espaço, não corresponde exatamente à sua localização. Estes elementos normalmente são classificados de forma tipológica e temática, em um detalhamento posterior (FIGURA 93).

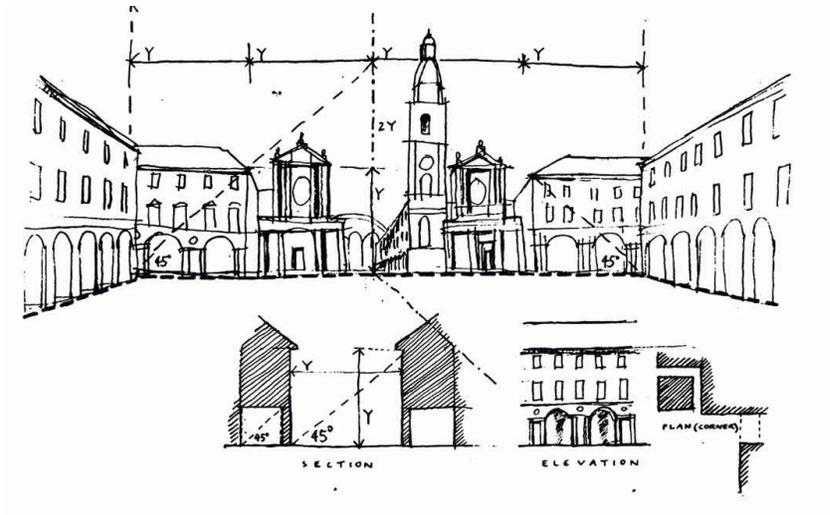


FIGURA 93: Piazza San Carlo, Turim: Sistema típico de representação esquemática tipológica arquitetônica do ambiente, em que a informação mais importante a documentar é a relação entre os elementos, não sua materialidade. EDWARDS, 2008, p. 66.

Em oposição, um arqueólogo, por conceber toda a resultante material de um sítio ou estrutura como fator condicionante de sua pesquisa, detém-se de forma exaustiva e cuidadosa em cada unidade física que pretende documentar, na arquitetura ou no terreno. Na concepção de um arqueólogo, pela resultante de sua formação, a representação do espaço está totalmente condicionada pela fidelidade material do objeto que representa. A posição de um osso numa câmara funerária, ou a composição estratigráfica de uma pintura parietal, ou das camadas do solo ou das técnicas construtivas aplicadas, pode levá-lo a conclusões paradigmáticas importantes, ainda que nem sempre condicionadas pela percepção espacial do conjunto que possa orientá-lo em suas conjecturas (FIGURA 94).

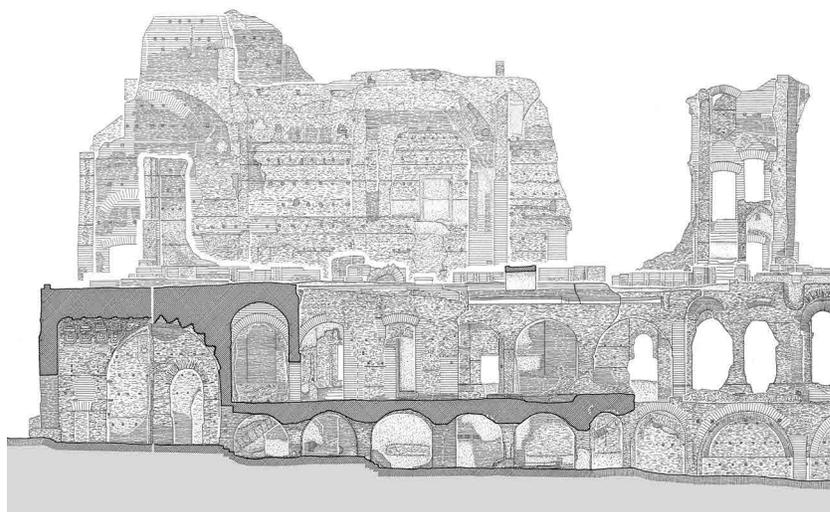


FIGURA 94: Domus Aurea, Roma: Sistema típico de representação arqueológica do edifício, no qual a informação mais importante a documentar é a constituinte material do conjunto, em cada um de seus elementos. BURWITZ, 2011, p. 30.

Em projetos de conservação e/ou restauração, este conflito é evidente. Na medida em que componentes espaciais e associações materiais revelam-se paulatinamente processos de evidência histórica e/ou de sistemas e técnicas de construção tradicionais alteradas ou intactas, a percepção destes elementos depende de uma complexa operação interativa entre variados campos do saber. Mesmo que a restauração, para ser efetiva, requeira das instâncias da função e do uso como garantias de preservação do edifício – que evidentemente relacionam o projeto a uma base arquitetônica –, **a representação deficiente de um objeto pode não suscitar a evidência de processos de degradação material e levar a um reconhecimento global inadequado do bem cultural.**

Destaca Daniela Manacorda, portanto, que resume o seguinte dilema em âmbito profissional:

Entre arqueólogos e arquitetos – que trabalham num canteiro de escavação urbana e de restauração de edifícios históricos – está em curso há tempos um debate que traz em princípio uma reconhecida distinção de papéis, mas exprime a convicção da necessidade de restabelecer uma cultura comum na abordagem dos aspectos materiais dos sítios urbanos. É um problema real de formação arqueológica dos arquitetos e um problema de educação dos arqueólogos à cultura da projeção³⁴⁵.

Retomando a discussão do item anterior, entende-se que, diante dessa reconhecida necessidade, em um projeto de restauração ou conservação, uma “cultura comum”, ao menos inicialmente, se faz pelo **desenho arquitetônico**, que se coloca metodologicamente como princípio de estudo preventivo essencial³⁴⁶ e é requerido de forma ampla por profissionais de diversas formações enquanto equilíbrio de linguagens, dirigindo-se, sobretudo, em um **problema de síntese escalar** fundamental. Como vimos, o levantamento, atividade que precede qualquer ato sobre a arquitetura, é procedimento basilar não apenas em âmbito instrumental, mas é aquele elemento essencial no processo de projeto de conservação e/ou de restauração que subsiste o reconhecimento material à sua fidúcia técnica, verificação e compreensão em uma síntese crítica, em diversos aspectos que confluem de modo preciso nos bens que se registra³⁴⁷.

Conforme aponta Giovanni Carbonara,

Não será supérfluo recordar como a própria análise direta, executada à vista e com um só instrumento de desenho, pode dar resultados imprevisíveis e de grande satisfação; essa será tanto mais eficaz quanto mais o operador for bem adestrado e capaz de padronizar os métodos de

³⁴⁵ “Tra archeologi e architetti – che operano nei cantieri di scavo urbano e di restauro dell’edilizia storica – è in corso da tempo un dibattito, che trae spunto da una riconosciuta distinzione di ruoli, ma esprime la convinzione che occorra ristabilire una cultura comune nell’approccio agli aspetti materiali degli insediamenti urbani. C’è un problema reale di formazione archeologica degli architetti e un problema di educazione degli archeologi alla cultura della progettazione.” MANACORDA, 2009, p. 113-114.

³⁴⁶ SANPAOLESI, 1980, p. 61.

³⁴⁷ ECKSTEIN, 1999, p. 11.

representação, em conjunto com a história da arquitetura, as técnicas diagnósticas, a teoria e a prática do restauro³⁴⁸.

Assim, em acordo com a disciplina da Restauração contemporânea, o ato de levantar, cadastrar, medir reafirma-se como prática imprescindível ao registro dos valores históricos plenos de uma dada obra que, ao se tornarem documentos – derivação do latim *docere*, que significa ensinar, demonstrar – em diversos suportes descritivos como croquis, elevações, plantas e perspectivas, em escalas adequadas e coerentes à representação exata do objeto de estudo, permitem a difusão do conteúdo histórico e estético dos bens, numa dimensão tão mais abrangente quanto possível e que interessa à crítica arquitetônica, à projeção atual e à pesquisa em diversas áreas do conhecimento correlatas.

A essas possibilidades soma-se ainda o desenvolvimento do campo da representação gráfica, que hoje conta com o auxílio de diversos meios computacionais e vem sugerindo novos suportes de gestão e manipulação da informação à área da preservação. Estes podem hoje

(...) constituir-se em uma instância qualificada de análise dos objetos do passado, desde que adequadamente balizados por documentos escritos e formas que os constituem e caracterizam. Sua concepção legitima-se quando apoiada em pesquisas multidisciplinares e em avaliações críticas da qualidade dos conteúdos históricos expressos nos e pelos bens culturais que se quer representar³⁴⁹.

³⁴⁸ *“Non sarà superfluo rammentare come proprio l’analisi diretta, eseguita a vista e con il solo strumento del disegno, possa dare risultati imprevedibili e di grande soddisfazione; essa sarà tanto più efficace quanto più l’operatore risulterà ben addestrato e capace di padroneggiare i metodi della rappresentazione, insieme con la storia dell’architettura, le tecniche diagnostiche, la teoria e la pratica del restauro.”* CARBONARA, 1989, p. 85.

³⁴⁹ TIRELLO, 2008, p. 2.

3. 2

VALORES COGNITIVOS DO OBJETO HISTÓRICO PELO DESENHO EM QUATRO ESTUDOS DE CASO

*Só os espíritos superficiais desligam a teoria da prática,
não olhando a que a teoria não é senão uma teoria da
prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria.*

Fernando Pessoa³⁵⁰

As premissas elaboradas anteriormente são o resultado das reflexões teóricas empreendidas para a resolução dos problemas que relacionamos na parte 1 desta dissertação. Estas, em oposição, também foram fruto da simbiose entre diversas atividades conservativas realizadas ao longo dos últimos anos em equipes multidisciplinares, responsáveis pela adoção de critérios operativos adequados de restauração.

Nesse sentido, pela natureza do campo de filiação desta dissertação, a metodologia adotada para verificação teórica das ideias apresentadas no item anterior refletem o uso de procedimentos científicos relativos ao Estudo de Caso³⁵¹, técnica que se coloca em congruência à pesquisa fenomenológica até então defendida e aplicada à Restauração. O planejamento das etapas de trabalho guiou-se a partir do uso de procedimentos de análise de *caso único de caráter integrado*³⁵², no qual cada prática específica constituiu uma *unidade integrada de análise* das questões formuladas e publicadas em diferentes trabalhos completos de anais de eventos ou revistas científicas³⁵³, constituindo um corpo útil de validação dos protocolos iniciais adotados.

³⁵⁰ Arquivo Pessoa. "Palavras iniciais", 1926. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/2412>>. .

³⁵¹ YIN, 2010 [2009], p. 56.

³⁵² Id., p. 70.

³⁵³ São eles: FREITAS, P. M. G., TIRELLO, R. A. *A síntese gráfica no processo de projeto de restauração arquitetônica*. In: ARQ.DOC 2010 - DOCUMENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COM O USO DE TECNOLOGIAS DIGITAIS, 2010, Salvador. **ARQ.DOC 2010 - Documentação do Patrimônio Arquitetônico com o Uso de Tecnologias Digitais**. Salvador: LCAD; FAUFBA, 2010. v. 1. p. 1-12; FREITAS, P. M. G.; TIRELLO, R. A. *Restauro? Reforma? Repristinção? 'Retrofit'? O caso da adequação do Palácio da Agricultura no Ibirapuera, SP*. In: XIV SEMINÁRIO DE ARQUITETURA LATINO-AMERICANA, 2011, Campinas. **Anais do XIV Seminário de Arquitetura Latino-americana**. Campinas: IA-Unicamp, 2011. p. 1-15.; FREITAS, Pedro Murilo Gonçalves de ; TIRELLO, Regina Andrade. *A documentação arquitetônica como instrumento de estudo cognitivo para o projeto de restauração*. In: 2º SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO ARQUITETURA E DOCUMENTAÇÃO, 2011, Belo Horizonte. **Anais do 2º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação. Belo Horizonte**. UFMG; MACPS; IEDS, 2011. v. 1. p. 1-10.; TIRELLO, R. A. ; FREITAS, P. M. G. *Computer Graphics for Building Archaeology: An interdisciplinary approach for conservation of Brazilian cultural assets*. In: 18TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON VIRTUAL SYSTEMS AND MULTIMEDIA (VSMM 2012), 2012, Milão. **Proceedings of 18th International Conference on Virtual Systems and Multimedia (VSMM), 2-5 September 2012**. Milão: IEEE; VSMM; Politecnico di Milano, 2012. v.

A seguir, serão explicitadas experiências profissionais de documentação em dois casos realizados na Universidade de São Paulo: a **Casa de Dona Yayá**, sede do Centro de Preservação Cultural, e a **Réplica do Sarcófago do Rei Ahiem de Byblos** do Museu de Arqueologia e Etnologia, exemplos que vincularam conceitos quanto à importância do desenho enquanto procedimento cognitivo para o projeto de restauração. Neles são tratadas as questões referentes à reversão prática de avaliações sistematizadas pelo campo da “arqueologia da arquitetura” que enfatizam a relação do levantamento como instrumento de pesquisa intrínseca dos materiais aplicados no tempo de modo a propiciar diversas apreensões do patrimônio cultural.

Com base nas conclusões destes casos, em seguida, será dada ênfase a novo estudo conduzido em workshop internacional durante as atividades de conservação da **Capela Panagia Vlaherna**, de meados do século XIX, em Zakynthos, Grécia, que tivemos a oportunidade de participar em 2011. Buscou-se extrair, neste caso, dada a ênfase observada do ponto de vista teórico à multidisciplinaridade, a comparação de diferentes técnicas de levantamento e representação disponíveis a projetos de conservação para discutir a aplicabilidade destes instrumentos em uma visão mais ampla de profissionais interessados na preservação dos edifícios.

Por fim, no último caso trabalhado veicula-se proposta de documentação da **Tulha da Chácara Paraíso das Campinas Velhas**, em Campinas. Neste trabalho ponderou-se a partir dos resultados do estudo de caso anterior sobre os limites de aplicação de uma “tradição” documental (que se reverte em intervenção concreta e coerente à substância do edifício) em respeito de adequados métodos de representação e documentação a serem submetidos os objetos históricos anteriormente a qualquer intervenção física conservativa. O objeto de estudo foi escolhido devido aos problemas relativos à conservação do edifício em taipa de pilão e a crise decorrente de variadas informações a respeito dos valores do

1. p. 525-528. FREITAS, P. M. G. *Memória e levantamento em projetos de conservação e restauração: A produção do registro arquitetônico*. In: VII SEMINÁRIO NACIONAL DO CENTRO DE MEMÓRIA, 2012, Campinas. Memória, Cidade e Educação das Sensibilidades. **Anais do VII Seminário Nacional do Centro de Memória**. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 2012. p. 1-10; FREITAS, P. M. G. *Comparação Crítica entre Demandas e Técnicas de Levantamento: O Papel da Memória em Projetos de Conservação e Restauração Arquitetônica*. **Resgate (UNICAMP)**, v. XX, 23, p. 120-130, 2012.; Encontram-se ainda no prelo os seguintes artigos: FREITAS, P. M. G.; TIRELLO, R. A. *Problemas de gestão ou de conceito? Reflexões sobre a recuperação do Palácio da Agricultura, de Oscar Niemeyer, em São Paulo*. In: XIV ENCONTRO NACIONAL DE TECNOLOGIA DO AMBIENTE CONSTRUÍDO, 2012, Juiz de Fora. **Anais do XIV Encontro Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído** (No prelo); FREITAS, P. M. G.; TIRELLO, R. A. *Recuperação do Palácio da Agricultura de Oscar Niemeyer, em São Paulo: uma obra entre os previstos “imprevistos” do patrimônio moderno*. **Oculum (PUCCAMP)**. (No prelo); FREITAS, P. M. G.; TIRELLO, R. A. *Método de registro arqueológico de paredes de taipa de pilão com tecnologias digitais de baixo custo: a tulha da antiga Chácara Paraíso em Campinas, São Paulo, um estudo de caso*. In: ARQ.DOC 2012 - DOCUMENTAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO COM O USO DE TECNOLOGIAS DIGITAIS, 2012, Belém. **ARQ.DOC 2012 - Documentação do Patrimônio Arquitetônico com o Uso de Tecnologias Digitais**. (No prelo).

bem para o seu tombamento em nível federal. Buscou-se discutir uma sistematização de proposta de documentação arquitetônica prototípica de uma parede do edifício da Tulha que possibilitasse, efetivamente, a verificação do estado de conservação das estruturas arquitetônicas a vários campos do saber, evocando, enquanto tema da problemática, questões específicas de manutenção das intervenções “autorais” da construção ao longo do tempo.

3.2.1 A CASA DE DONA YAYÁ:

DOCUMENTAÇÃO E RECONHECIMENTO HISTÓRICO

A Casa de Dona Yayá configura-se como caso para essa dissertação por meio de uma experiência de documentação arquitetônica ligada às demandas específicas de restauração do edifício vinculado ao “*Programa de Conservação e Restauração da Arquitetura e Bens Integrados*” da Universidade de São Paulo, programa ativo de pesquisa, documentação e restauração da arquitetura e de pinturas murais de grande duração entre 1989 e 2009. Integrando pesquisas de natureza arqueométrica³⁵⁴, o trabalho realizado concentrou-se numa demanda entre os anos de 2005 e 2007³⁵⁵, para a elaboração de sínteses gráficas dos ambientes e ciclos ornamentais e organização, por meio da adoção de “indicadores temporais” da cronologia do edifício que viabilizasse a difusão de grande acervo de dados construído desde as primeiras intervenções do edifício.

Nesse sentido, o trabalho buscou elaborar uma **sistematização topológica**³⁵⁶ em base de dados geométrica das informações obtidas por diversos estudos desenvolvidos por equipes multidisciplinares neste antigo edifício paulista. A construção, com mais de 100 anos de estratificação material, no bairro do Bexiga, em São Paulo, é conhecida pelo seu núcleo primitivo, do qual restavam visíveis apenas fundações e cimalkas (FIGURAS 95 A 97). Para identificar seu perímetro, localização e dimensão das envasaduras do núcleo originário da construção sem remover rebocos decorados com pinturas murais que recobriam as paredes correspondentes a sua ampliação, adotaram-se sistemas de identificação concernentes à **arqueologia da arquitetura**³⁵⁷.

Com o objetivo de constituir nexos de informações de medidas não visíveis de diversas fases de recuperação parietal documentadas através de procedimentos tradicionais, o trabalho também se organizou segundo as premissas metodológicas de conservação. Tratava-se, muito mais que estabelecer uma reconstrução digital do edifício

³⁵⁴ TIRELLO, 2006, p. 145.

³⁵⁵ Período em que participamos do Programa sob orientação da Profa. Dra. Regina Tirello.

³⁵⁶ CATTANI; FIORINI, 2004, p. 1

³⁵⁷ TIRELLO, 2008, p. 8

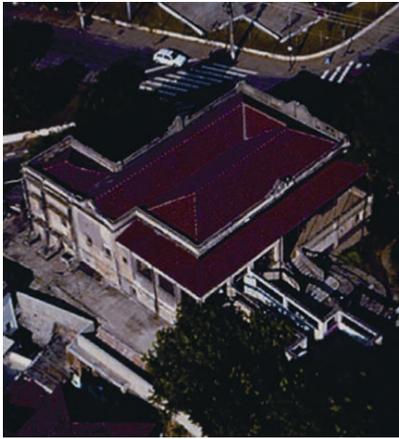


FIGURA 95: Casa de Dona Yayá, São Paulo. Foto: Arquivo CPC-USP. TIRELLO, 2008, p. 3.

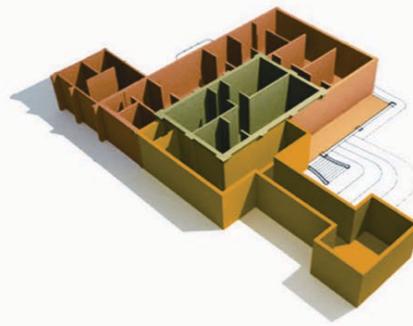


FIGURA 96: Casa de Dona Yayá: planta de cronologia construtiva.. Desenho do autor, Arquivo CPC-USP, 2005. TIRELLO, 2008, p. 3. Realizada após estudos tradicionais. Em verde, o antigo chalé de tijolos, a construção primitiva.



FIGURA 97: Casa de Dona Yayá: documentação tradicional de controle conservativo. Desenho do autor, Arquivo CPC-USP, 2005-2008. TIRELLO, 2008, p. 3.

a partir do rico banco de dados constituído ao longo de anos de estudo sobre a casuística do artefato arquitetônico, mas sobretudo de **criar um instrumento de suporte analítico para o reconhecimento objetivo dos espaços.**

Em um modelo geométrico, construído em Lightwave 3D, foram combinadas fotografias retificadas do aspecto textural e estrutural das alvenarias de tijolos da edificação, (FIGURAS 98 E 99) tratadas com o programa Adobe Photoshop. A informação contemporaneamente obtida *in situ*, quando justapostas às fotografias documentais de estudo analítico das particularidades do assentamento das peças cerâmicas em seus locais de tomada, possibilitou a constituição de um arquivo tridimensional que permitiu a identificação de alterações entre cores, massas, tipo de assentamento e suporte.

A exatidão requerida pela conformação do modelo geométrico digital, além de confirmar diversos aspectos já estudados da cronologia construtiva da edificação, possibilitou a elaboração de novas questões no âmbito da caracterização material e compreensão técnica do artefato histórico. Foram, por exemplo, constatadas, através da geometria dos tijolos assentados, a remoção de pilares em reformas antigas e a evidência de sistemas de revestimentos de rejunte dos tijolos aparentes da edificação primitiva. Estes novos elementos, condicionados por um procedimento analítico de estudo cognitivo, fundamentaram a construção de uma imagem virtual de um dos possíveis aspectos

morfológicos da construção num dado momento no tempo (FIGURAS 100 E 101).

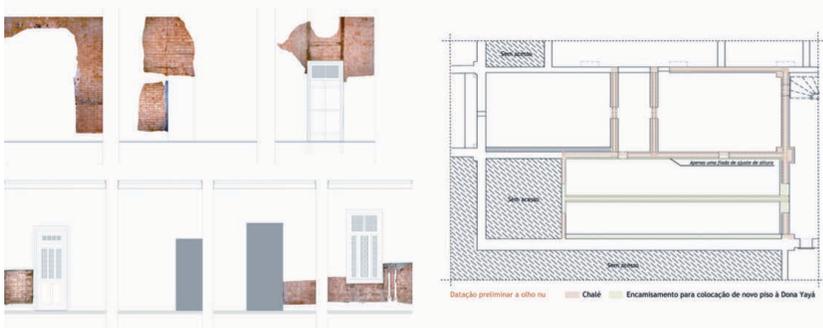


FIGURA 98: Casa de Dona Yayá: identificação parietal com base arqueológica. Desenhos do autor, Arquivo CPC-USP, 2007-2008. Define-se pela construção de mosaico fotográfico da estrutura de alvenaria de tijolos e plantas obtidas a partir do estudo do perímetro do núcleo primitivo.



FIGURA 99: Casa de Dona Yayá: Identificação de alterações morfológicas. Desenho do autor, Arquivo CPC-USP, 2007. Foram expostas por trabalhos de conservação e tipologia de assentamento dos rejuntas



FIGURA 100: Casa de Dona Yayá: base de dados geométrica. Desenhos do autor, Arquivo CPC-USP, 2007. Construída com ortofotografias



FIGURA 101: Casa de Dona Yayá: síntese gráfica de um dos possíveis aspectos do edifício primitivo para difusão. Desenho do autor, Arquivo CPC-USP, 2007.. Desenho do autor, Arquivo CPC-USP, 2007. TIRELLO, 2008, p. 9.

Este caso confirmou que o desenho, se bem realizado, **fundamenta produtos de múltipla utilização**, o qual, para a Restauração, possibilita a ampliação da caracterização do objeto arquitetônico, útil para a compreensão morfológica da cronologia do edifício e das interações materiais a um público especializado ou não com as práticas de restauração arquitetônica³⁵⁸. Sobretudo, este caso indicou a **efetiva relação entre desenho e cognição para a eficácia de projetos de restauração**.

3.2.2 A RÉPLICA DO SARCÓFAGO DO REI AHIRAM DE BYBLOS:

DESENHO E PROCESSO DE PROJETO

Por meio destas análises, o segundo estudo de caso tratou de compreender como este valor cognitivo percebido na relação documental empreendida nos bens culturais poderia ser **útil ao processo de projeto de restauro**, assumindo-se, enquanto instrumento de tomada de decisão, aos diversos agentes que se relacionam nas práticas cotidianas. Nesse sentido, a questão que se colocava tinha como premissa a necessidade de verificar **o uso do desenho como “equilíbrio de linguagens” de protocolos de intervenção a adotar**.

O caso constituiu-se assim na organização documental de um artefato arqueológico³⁵⁹, o sarcófago do Rei Ahiiram de Byblos, cuja réplica integra o acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Por se tratar de um objeto construído em uma amálgama de camadas de gesso pigmentado sobre uma estrutura de madeira, a demanda dos conservadores orientou-se no sentido de procurar organizar graficamente o conhecimento adquirido durante o processo, possibilitando a visualização de suas características formais e alterações.

Ainda que o recurso da representação tridimensional da peça tivesse um forte apelo imagético, sobretudo para possibilitar a visualização dos diversos lados do artefato – posto em ambiente estreito – a demanda dos restauradores concentrou-se na formação de uma base gráfica bidimensional, até então inexistente, para possibilitar o andamento dos trabalhos de recuperação do objeto. O desenho bidimensional colocava-se efetivamente como possibilitador das operações de conservação, para as quais o desenho tridimensional teria pouca utilidade.

Com esta evidente demanda por uma base de dados inicial de registro científico, criou-se um procedimento de tomadas fotográficas para a documentação das nuances

³⁵⁸ TIRELLO, 2007, p. 374.

³⁵⁹ Trabalho coordenado pela Profa. Dra. Regina Andrade Tirello e sob orientação local da conservadora Sílvia Cunha Lima, do MAE-USP em 2008.

cromáticas e alterações difusas da peça. Foram criadas, com fio de prumo, quadrículas de 40 x 40 cm para orientação de detalhes macroscópicos de discontinuidades superficiais, cores e texturas. Em seguida, as imagens geradas foram retificadas utilizando o Adobe Photoshop e organizadas para a constituição de um mosaico ortofotográfico, construído em Adobe Illustrator, que serviu de apoio instrumental para suporte das informações geradas no prosseguimento dos trabalhos (FIGURAS 102 A 105).



FIGURA 102: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiiram de Byblos. Foto Wagner Souza, Arquivo MAE-USP, 2008.

FIGURA 103: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiiram de Byblos: mosaico ortofotográfico. Desenho do autor, Arquivo MAE-USP, 2008.

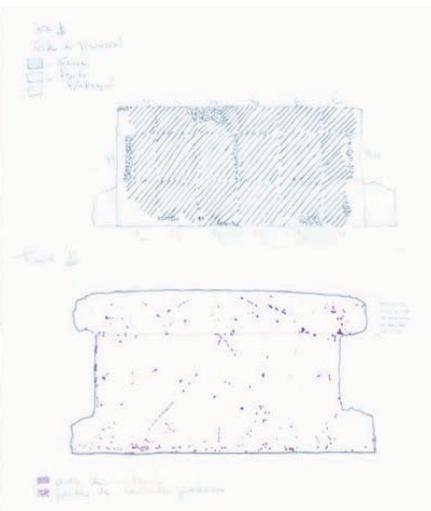


FIGURA 104: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiiram de Byblos: processo de registro das análises in situ. Foto Luciane Caetano. Arquivo MAE-USP, 2008.

FIGURA 105: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiiram de Byblos: Produtos gráficos com convenções de levantamentos específicos realizados pelos restauradores. Arquivo MAE-USP, 2008.

A alimentação de banco de dados em camadas sobrepostas, utilizando a gráfica e a simbologia com a qual estes profissionais estão habituados, possibilitou a compreensão da constituição material do artefato, consolidando tecnicamente a decisão pela melhor combinação de procedimentos para recuperação da peça, gerando documentos que permitem o monitoramento das futuras alterações e formas de propiciar sua difusão ao público geral (FIGURAS 106 A 108).

Após a síntese gráfica que permitiu a cognição dos sistemas estruturais e morfológicos, optou-se por utilizar o recurso tridimensional para evidenciar as análises científicas em uma amostra para divulgar os aspectos característicos que tornavam a réplica única em sua construtibilidade, documentando as diversas camadas de gesso pigmentado sobre a estrutura de madeira, areia e juta (FIGURAS 109 A 111).

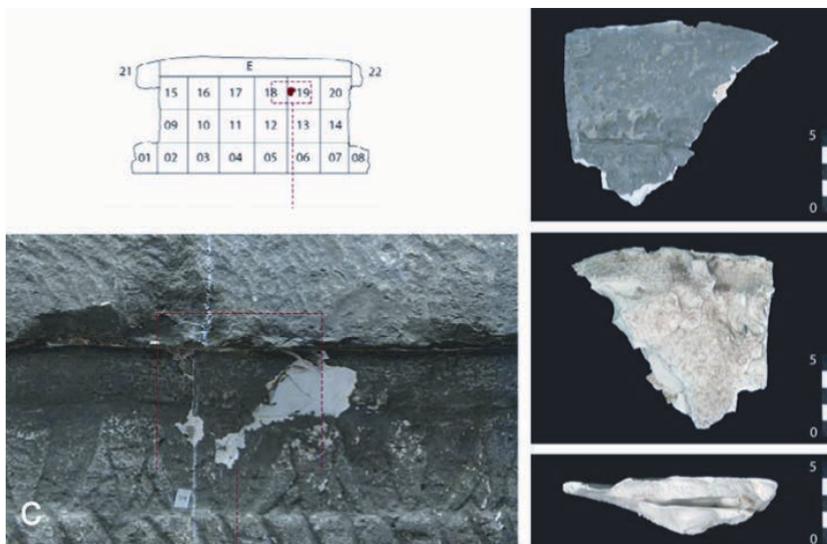


FIGURA 106: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiham de Byblos: Organização gráfica de amostra selecionada para estudo. Desenho do autor, Fotos Sílvia Cunha Lima, Arquivo MAE-USP, 2008.

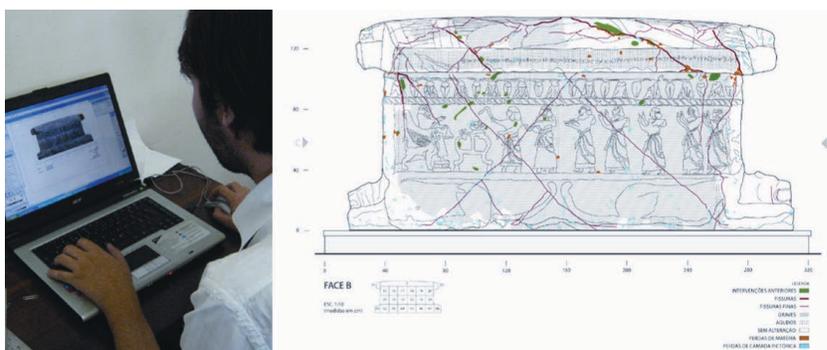


FIGURA 107: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiham de Byblos: registro e gestão dos dados. Foto Luciane Caetano, Arquivo MAE-USP, 2008.

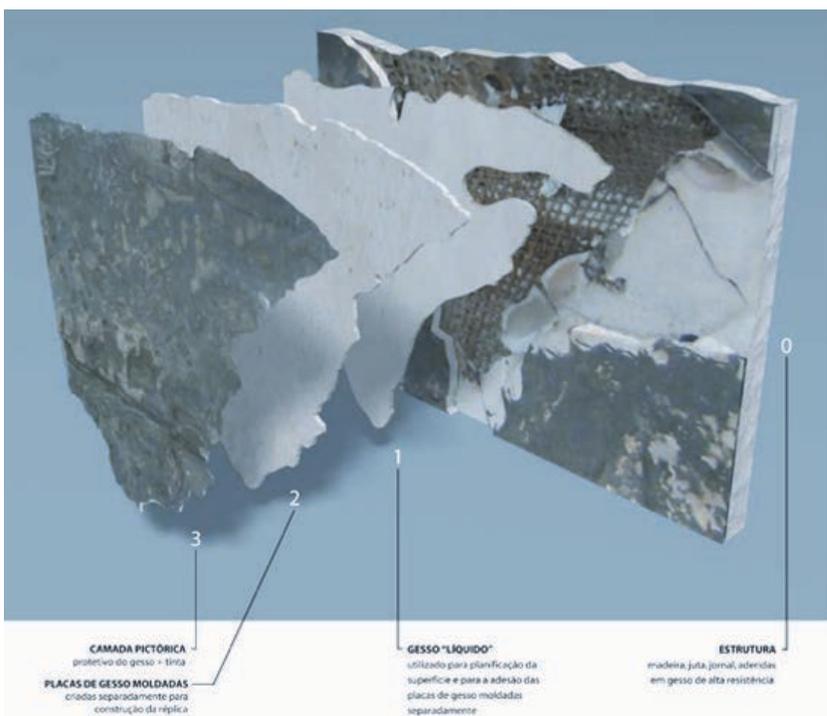


FIGURA 109: Réplica do Sarcófago do Rei Ahiham de Byblos: Síntese gráfica do sistema construtivo do objeto. Desenho do autor, Arquivo MAE-USP, 2008.

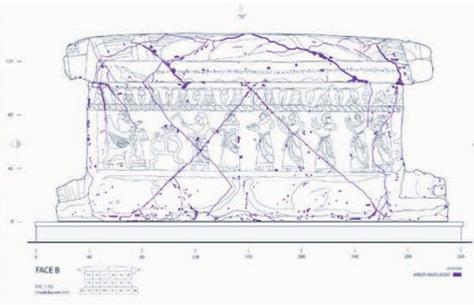


FIGURA 110: Réplica do Sarcófago do Rei Ahirom de Byblos: processo de intervenção para consolidação do suporte. Foto Silvia Cunha Lima, Arquivo MAE-USP, 2008.

FIGURA 111: Réplica do Sarcófago do Rei Ahirom de Byblos: registro das intervenções realizadas para controle conservativo. Desenho do autor, Arquivo MAE-USP, 2008. No caso, nivelamento pictórico.

O objetivo deste caso foi relacionar a metodologia utilizada para a representação gráfica no patrimônio e difundir os procedimentos técnicos adequados às exigências do campo disciplinar da restauração combinada ao uso da gráfica digital. Nos estudos apresentados, o esforço foi sistematizar um “passo-a-passo” útil para equipes heterogêneas, que caracterizam os grupos que trabalham com preservação de bens culturais.

As experiências relatadas, seja na Casa de Dona Yayá como na Réplica do Sarcófago do Rei Ahirom de Byblos, **confirmaram a importância da correlação entre gráfica e especialistas**, cuja atividade caracteriza-se por uma necessidade de clara comunicação para a tomada de decisões projetuais ou com o intuito de propiciar a plena documentação e difusão da categoria de intervenção adotada – exigência do campo disciplinar.

Tais procedimentos, além de se beneficiarem da consideração da busca por uma linguagem comum, cuja premissa é adquirida com a devida formação sensível no campo do patrimônio cultural pelos arquitetos, revelam que **qualquer modelagem geométrica de bens culturais deve ser um produto da discussão de todos esses profissionais** que, nos dois casos expostos, obtiveram da gráfica digital o serviço que requisitavam.

Por conseguinte, pôde-se compreender ainda neste caso que a modelagem geométrica dos bens culturais, *sob a ótica da autenticidade*, só será cientificamente válida se compreendida numa **síntese crítica multidisciplinar**, fundamentada e subordinada à metodologia do campo da preservação, compreendida por estudos cognitivos voltados aos seus fins.

3.2.3 A CAPELA PANAGIA VLAHERNA:

DEMANDAS MULTIDISCIPLINARES E TÉCNICAS DISPONÍVEIS

No caso anterior ficou claro como o desenho **ampliou a visão e reconhecimento dos objetos, possibilitou agregar valor** e, de fato, **conhecer** a obra ou o artefato. Enquanto

instrumento que postula uma lógica do objeto para o futuro – ou seja, porque auxilia, documenta, orienta e define criticamente procedimentos de preservação – ficou comprovada a importância da documentação em todas as fases da intervenção.

No entanto, a questão que se passou a considerar após a sistematização dos casos anteriores estavam na consideração combinada a instâncias mais amplas de sua eficácia multidisciplinar. Ora, entre conservadores, uma formação específica na área possibilita de antemão a consideração interativa dos objetos pelo seu *locus* de atuação e saber. Portanto, para validar essa questão era preciso **testar essas premissas entre diferentes profissionais**, característica efetiva de muitas equipes de restauro.

Assim, este caso buscou colocar em discussão problemas conduzidos em *workshop* internacional durante as atividades de conservação de uma capela familiar denominada Panagia Vlaherna, próxima à localidade de Romiri, na cidade de Zakynthos, situada na ilha de Zante, Grécia (FIGURAS 112 E 113). Com base nesses princípios, visou-se comparar diferentes técnicas de levantamento e representação disponíveis a projetos de conservação para discutir a aplicabilidade destes instrumentos em uma visão mais ampla de profissionais interessados na preservação dos edifícios.

O *workshop*, denominado Project Romiri³⁶⁰, teve o objetivo de reunir uma equipe



FIGURA 112: Capela Panagia Vlaherna: antes dos trabalhos de conservação, 2011. Foto do autor. Arquivo Diadrasis.

³⁶⁰ Evento organizado pela Diadrasis Interdisciplinary Research on Archaeological & Architectural Conservation, com apoio da Universidade de York, Reino Unido, do International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM, Itália) e do Ministério da Cultura da Grécia, com chamada internacional de inscrição a arquitetos, engenheiros civis, arqueólogos, historiadores e conservadores. Cf. DIADRASIS INTERDISCIPLINARY RESEARCH ON ARCHAEOLOGICAL & ARCHITECTURAL CONSERVATION, 2011.

FIGURA 113: Capela Panagia Vlaherna: durante os trabalhos de conservação, 2011. Foto do autor. Arquivo Diadrasis.



de jovens especialistas, entre arquitetos, historiadores da arte, conservadores e arqueólogos, para discussão de conceitos teóricos e metodológicos da conservação aplicados em bens culturais gregos. A importância do evento residiu nas dimensões reduzidas da edificação, o que permitiu a organização de seminários temáticos em cinco semanas – **contexto, levantamento, diagnóstico, intervenção e disseminação** –, em que foram trabalhadas todas as etapas necessárias para a conservação do bem, garantia de uma visão completa dos procedimentos de projeto e intervenção.

A metodologia de trabalho do evento relacionava estudos que implicavam um gradual reconhecimento da matéria construída, de atividades antecedidas por palestras convidadas que, em seguida, direcionavam sua aplicação à solução de problemas relacionados ao objeto de trabalho. Esta combinação, por assim dizer “focada” no edifício, permitiu o enfrentamento direto de posturas teóricas face a procedimentos práticos, deixando evidente, a partir de uma associação que emana exclusivamente do **canteiro**, a necessária verificação de determinados construtos teóricos em casos específicos, nem sempre aplicáveis enquanto princípios, para ampliar o leque de abordagens existentes e possíveis sobre o objeto histórico entre esses diferentes profissionais.

Os aspectos abordados neste caso são referentes à segunda semana de atividades, relacionada à prática de levantamentos métricos e coleta de dados da arquitetura existente. Para esse fim, utilizou-se três diferentes métodos diretos ou indiretos comumente aplicados a projetos de conservação e/ou restauração – **desenho à mão, em imagem retificada e escaneamento tridimensional** – para discuti-los em sua *aplicabilidade, vantagens e limites operativos*.

O desenho à mão, embora aparentemente trivial e tradicionalmente relacionado à dimensão artística, é atividade que requer especialização e controle científico para os fins a que se destina no projeto de conservação. Ao representar a matéria para fins documentais, é uma atividade que passa necessariamente pelo crivo e competência artística do desenhista, seu intérprete, mas que requer planejamento e uma condução racional relativa ao objeto para que assuma o valor científico de que se solicita³⁶¹.

Sob uma retícula previamente estabelecida nas fachadas do edifício, com fios de prumo a distâncias equivalentes, estabeleceram-se os planos e pontos referenciais de suporte ao processo de documentação da arquitetura, sejam horizontais, relacionados à elaboração das plantas do edifício, sejam verticais, em relação às elevações exteriores e interiores. Os instrumentos utilizados para a elaboração do registro arquitetônico foram simples e tradicionais: uma prancha rígida suportou um papel vegetal, selecionada por conter distorções métricas por dilatação; nele, registrou-se com uma lapiseira grafite profissional a informação primária da matéria arquitetônica obtida por triangulação (principalmente das plantas) ou retangulação (elevações) em relação a estes pontos e planos no desenho. A partir do momento em que determinadas quadrículas tinham a informação finalizada, referindo-se ao posicionamento de pontos marcantes à evidência de cortes e formatos característicos das pedras aparentes, o desenho era completado por proporção visual direta (FIGURA 114).

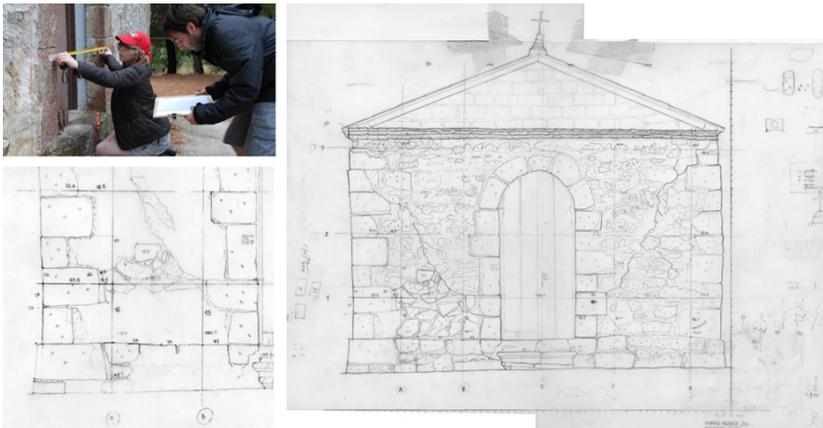


FIGURA 114: Capela Panagia Vlaherna: processo de levantamento métrico direto com registro à mão livre, 2011. Foto: Lucía Gómez-Robles; Desenhos do autor. Arquivo Diadrisis.

As vantagens do desenho à mão estão essencialmente relacionadas à sua fenomenologia cognitiva, facilidade e flexibilidade de produção e baixo custo material. O contato direto com o objeto permitiu rever medidas de controle inconsistentes, confrontar informações intrincadas e, essencialmente, conhecer e documentar a fundo a matéria arquitetônica, exaurida ao máximo possível. Por este motivo, do ponto de vista da

³⁶¹ DOCCI; MAESTRI, 2009, p. 67.

conservação, também porque tradicionalmente associado (e em congruência) a premissas arqueológicas, *desenhar* estabelecia no intérprete da matéria construída uma essencial conexão com o objeto, tornando-o tangível em muitos aspectos, desde formais como também relativos a processos de compreensão histórico-crítica³⁶². Desse modo, é uma atividade que, pela natureza, remove a subjetividade na representação documental do edifício construído e permite análises mais profundas e coerentes.

No entanto, o tempo – ao fim considerado reduzido para a atividade no workshop – refletiu as limitações do uso prático do desenho à mão, cujo trabalho em uma semana resultou em poucos produtos. A eficiência de uma morosa atividade exige, em contrapartida ao baixo custo material, um alto custo humano. Como experimento, todavia, implicou um conhecimento do objeto fundamental para as atividades posteriores previstas na preservação do edifício.

DESENHO COM IMAGEM RETIFICADA

A imagem retificada ou ortofoto tem ampliado seus usos a levantamentos métricos-arquitetônicos pela difusão de novos programas de computador que possibilitam a rápida edição fotográfica antes associada a instrumentos complexos³⁶³. Seu uso tem permeado o campo da preservação por garantir rápida documentação técnica dos bens e, como procedimento facilitador, permitir estabelecer uma referência gráfica com uma grande quantidade de informações não documentadas à primeira vista, ou de difícil interpretação e representação, como cores e texturas. A fotografia, nesse sentido, retificada novamente em sua grandeza topológica, complementa e permite confluir desde estudos de natureza construtiva (entre patologias e interações materiais) a cadastros somente morfológicos sobre o objeto arquitetônico.

Na capela, com base nos planos de referência já criados, procedeu-se à tomada de fotografias das fachadas, buscando-se a maior ocupação possível do objeto no quadro da imagem, de modo a evitar perdas de resolução. Em desenho de apoio, anotou-se a posição dos alvos fixos a determinados elementos arquitetônicos para estabelecer o posicionamento em verdadeira grandeza desses pontos em um sistema de coordenadas

³⁶² CARBONARA, 1989, p. 92.

³⁶³ Os programas disponíveis para a retificação de imagens estão em constante mutação, característica do mercado e da pesquisa recente em tecnologia da informação; comuns no campo da geomática, contudo, pode-se dizer que os atuais programas de baixo custo baseiam-se essencialmente em procedimentos tradicionais de fotogrametria, executados por algoritmos de correção geométrica da informação obtida em um mapa de pixels (a imagem). Atuam na correção das distorções da tomada fotográfica – seja pela lente da câmera, seja pela perspectiva – a sistemas referenciados por pontos pré-estabelecidos, podendo ser em somente um plano (ortofoto), como em comandos simples de edição (crop: perspective) oferecidos pelo Adobe Photoshop ou o plugin Photoplan para AutoCAD, ou em vários planos simultaneamente (estereoscopia), como o PhotoModeler, entre outros.



FIGURA 116: Capela Panagia Vlaherna: fotografia da fachada retificada, 2011. Foto: Lucía Gómez-Robles; Desenhos do autor. Arquivo Diadrasis.

CAD. A orientação da tomada das fotografias, para máxima eficiência exigida pelo projeto, teve ainda base referencial cromática e compreendeu discussões sobre a resolução esperada para impressão escalada, sobretudo como produto final útil ao workshop em andamento. Após a inserção dos dados para calibragem da câmera, a retificação foi, assim, conduzida por um processo de verificação do erro entre os pontos selecionados, devendo que fossem ao máximo coplanares e distribuídos pelo objeto, caso contrário este erro seria calculado e oferecido ao operador para refazer o processo, oferecer mais pontos de suporte ou aceitar o erro gerado pela operação. A partir da

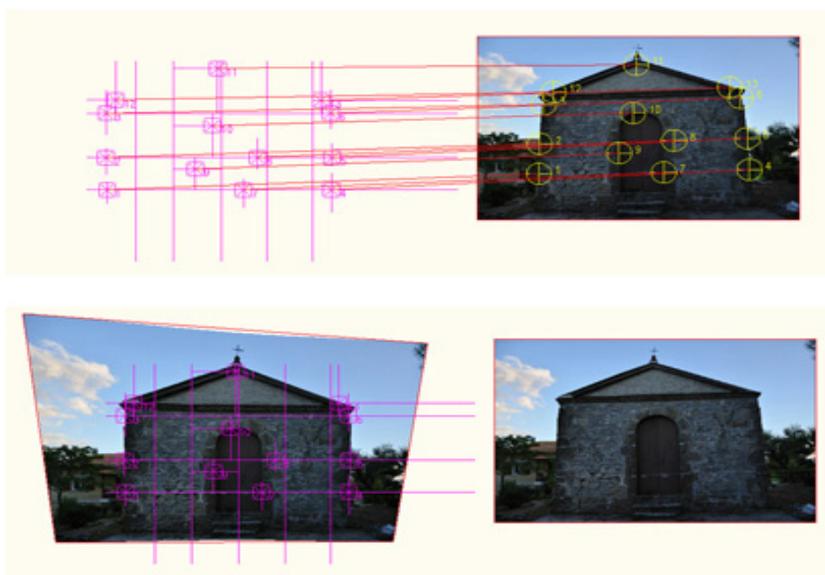


FIGURA 115: Capela Panagia Vlaherna: processo de retificação fotográfica com uso de sistemas computacionais simples, 2011. Fotos e desenhos do autor. Arquivo Diadrasis. no caso, plugin PhotoPlan para AutoCAD.

imagem retificada em um plano ortogonal, foi possível elaborar o desenho vetorial da edificação com o auxílio de programas CAD (FIGURAS 115 E 116).

Do ponto de vista operacional, as vantagens da retificação fotográfica são muitas e isso explica sua popularidade atual, especialmente na produção de mosaicos

ortofotográficos, que remetem às tradicionais documentações fotográficas por montagem panorâmica em projetos de conservação. Além da redução de tempo na documentação do objeto, podem ser aplicadas em casos de emergência ou de tempo reduzido. Ainda, quando combinada ao desenho à mão *in situ*, realizado em adequada representação escalar, **tornam-se fontes complementares de suporte ao projeto de conservação, e assumem, pela natureza do registro fotográfico, um importante significado expressivo**³⁶⁴.

A transferência do dado fotográfico é, contudo, geralmente realizada numa locação remota, independente do objeto. Desnecessário dizer que medições diretas prévias são necessárias, sendo que a técnica limita-se a produtos verticais (fachadas) e planos lisos, mas que ainda pode ser utilizada em objetos complexos, desde que seja realizado um criterioso planejamento e controle de erros. Assim, embora seja registrada uma imagem em alta resolução, **a informação oferecida ainda precisa ser interpretada de forma eficiente para que os dados relevantes sejam dela extraídos**, já que o processo de retificação bidimensional não corrige automaticamente distorções de materiais não coplanares à referência preestabelecida. Tais distorções demonstram, muitas vezes quando acontecem, a pouca relação deste método de documentação entre a matéria da arquitetura e o operador.

DESENHO COM ESCANEAMENTO A LASER

Da mesma forma que as ortofotos, o escaneamento a laser (ou digitalização 3D) tem sido uma alternativa compatível a projetos de conservação e/ou restauração. Por produzirem imagens em alta resolução e quantidade de dados combinados em uma “nuvem de pontos” tridimensional, relacionam o objeto à sua representação de modo intrínseco, sendo que o produto obtido por esse método compõe um modelo reduzido do objeto, passível de inúmeras aplicações analíticas e/ou documentais (FIGURAS 117 E 118).

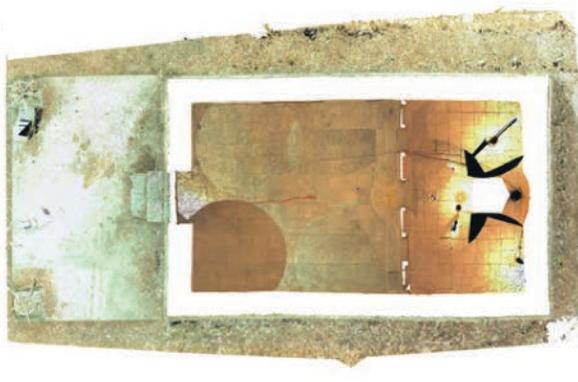


FIGURA 117: Capela Panagia Vlaherna: escâner em ação, 2011. Foto: Lucía Gómez-Robles. Arquivo Diadrisis.

FIGURA 118: Capela Panagia Vlaherna: planta, com secção a 1m do solo, 2011. Desenho Katie Simon. Arquivo Diadrisis.

³⁶⁴ SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 66.

O escaneamento a laser da capela realizado no workshop foi simultaneamente aplicado aos dois métodos anteriores para comparação de sua efetividade enquanto parte do projeto em andamento. Para criação do modelo tridimensional, foi utilizado escâner de médio alcance em seis principais pontos ao redor do objeto e cinco pontos no seu interior, determinando-se previamente a divergência do feixe de lasers de acordo com a resolução solicitada e o ângulo de abertura vertical e horizontal do campo visual (*field-of-view*). Após o registro automatizado, gerou-se a nuvem de pontos que foi trabalhada de forma a eliminar ruídos ambientais indesejados, como vegetação aparente, movimentação e sombras por projeção em programas de manipulação específicos. Em seguida, de posse do modelo, foram realizadas imagens em épura simples e cortes horizontais a diversas alturas, para continuidade dos trabalhos do evento (FIGURA 119).



FIGURA 119: Capela Panagia Vlaherna: elevação, após edição da nuvem de pontos obtida, 2011. Desenho Katie Simon. Arquivo Diadrisis. No caso, no caso, estação Leica ScanStation C5 e edição realizada em programas da linha Leica, CloudWorx e Cyclone

Por utilizar ferramentas de alta precisão, este método tem entre suas principais vantagens a acuidade do dado material, obtida em pouco tempo. No planejamento geral do levantamento, permite que sejam dimensionadas de forma precisa os recursos utilizados para se obter os produtos solicitados, que podem ser obtidos também em casos emergenciais e serem realizadas as operações de coleta quantas vezes forem necessárias. **É ainda uma tecnologia cuja total aplicação em projetos de conservação e restauração ainda está por ser testada completamente.**

Por essa razão, aí residem suas principais desvantagens, além do alto custo de aquisição e manutenção, tanto do equipamento quanto dos programas de computador utilizados. Como processo que utiliza um feixe de lasers rebatidos sobre objetos opacos dentro do campo de visão determinado, o equipamento registra a completa condição da cena, gerando uma enorme quantidade de informação, por vezes irrelevantes. Embora a

aquisição do dado material seja veloz, **o processamento dessa informação é bastante lento e dependente da interação do operador**, gerando produtos que são, no âmbito da conservação, por vezes facilmente obtidos com outros métodos alternativos, mais simples e menos custosos, além de colocar dúvidas sobre a acessibilidade e preservação do dado digital após um longo período de tempo.

COMPARATIVO ENTRE DEMANDAS E TECNOLOGIAS DISPONÍVEIS

Na aplicação dos três processos, realizada individualmente durante o workshop Project Romiri, um comparativo dos métodos de registro foi realizado (TABELA 1).

	Desenho à mão	Desenho em imagem retificada	Desenho com escaneamento a laser
Natureza do registro	Arqueológica	Arquitetônica	Arqueológica e/ou Arquitetônica
Automação	Inexistente	Baixa	Alta
Acuidade	Subjetiva	Subjetiva	Objetiva
Controle de erros	Focada no objeto	Em local remoto	Em local remoto
Consumo de recursos humanos			
<i>na aquisição de dados</i>	Alto	Médio	Baixo
<i>no processamento de dados</i>	Alto	Alto	Alto
Consumo de recursos materiais³⁶⁵			
<i>Na aquisição de dados</i>	Baixo	Médio	Alto
<i>No processamento de dados</i>	Baixo	Alto	Alto
Reprodutibilidade do documento	Limitada	Alta	Alta

TABELA 1: Capela Panagia Vlaherna: quadro comparativo de técnicas de registro aplicadas.

Diante da busca por essas “vantagens” e “desvantagens” entre a equipe multidisciplinar, ficou evidente que há uma necessidade intrínseca nesses métodos – aplicáveis em etapas distintas em cada um deles – de caracterizar (pela noção de distorção ou controle do erro) a interação direta do usuário com o instrumento utilizado para extrair do objeto levantado uma efetiva e relevante informação, independente do processo. Desse modo, torna-se óbvio que os processos automatizados, ainda que qualificados recentemente pela capacidade de economizar tempo nos procedimentos e possibilitar reproduções digitais do documento, ainda não podem substituir a interação do usuário do instrumento com a matéria da arquitetura, substância inegável do bem cultural.

³⁶⁵ Entende-se por consumo de recursos materiais, não somente o gasto de material no processo de levantamento, mas também o consumo indireto relacionado à manutenção do equipamento de campo e/ou aquisição de programas de computador.

Nesse sentido, embora a verificação das técnicas disponíveis, a consciência do contexto do levantamento enquanto processo cognitivo determinou que, ao final dos testes elaborados, **fosse revisto o protocolo de análise em relação ao tipo de reconhecimento da matéria solicitado**. Concluiu-se que o maior ganho desse estudo de caso não foi identificar as técnicas, mas sim comparar, através do referencial teórico e profissional de cada um, as demandas esperadas em relação aos resultados efetivamente obtidos. A equipe de trabalho, suas especialidades, formas de controle crítico e tipos de solicitações gráficas foram reagrupadas na seguinte tabela (TABELA 2):

	Historiadores da Arte	Arquitetos	Conservadores	Arqueólogos
Participantes	1	4	2	1
Especialidades	Catálogo de acervo	Conservação e Restauro; Planejamento Urbano; Análise Estrutural	Materiais Pétreos	Arqueologia da Arquitetura
Controle Crítico	Fontes indiretas	Fontes diretas e indiretas	Fontes diretas e indiretas	Fontes diretas
Solicitação	Tipológica	Espacial	Interativa	Material

TABELA 2: Capela Panagia Vlaherna: demandas de registro.

Chegou-se à conclusão que, enquanto historiadores da arte dependem de uma associação tipológica e fontes indiretas para conseguirem identificar precisamente em seu campo de trabalho o objeto com o qual irão lidar, arqueológicos têm em si uma intrínseca necessidade de trabalhar exclusivamente com a matéria dos edifícios e fontes diretas, ou seja, exclusivamente a construção, para poderem chegar a conclusões cientificamente válidas. No meio do caminho entre esses pólos, situam-se arquitetos e conservadores, que embora possam gravitar entre formas de controle crítico relacionado a documentos sobre o objeto (fonte indireta) ou à própria matéria (fonte direta), tendem a divergirem no tipo de resultante gráfica necessária para o entendimento do bem cultural, seus principais problemas e formas de abordagem para a elaboração do projeto (espacial ou interativa). Uma forma de resolver essa questão entre todos, foi, sem dúvida, o **diálogo**.

Em conclusão, em sua possível aplicação em projetos de conservação e restauração, ou seja, sobre levantar com o auxílio destas técnicas, pode-se afirmar que cada uma delas, cada tecnologia, pode ser aplicada para produzir resultados efetivos. No entanto, devido ao papel da memória no reconhecimento da arquitetura existente, tais ações só serão válidas e eficazes desde que o usuário saiba extrair a partir de sua experiência objetiva a informação do dado coletado em acordo com fins preservacionistas previamente estabelecidos multidisciplinarmente.

PARADIGMAS CONFIRMADOS

O produto das atividades realizadas foi redigido em relatório específico publicado no final do evento de autoria de todos os participantes³⁶⁶. Esta atividade, para o mestrado em andamento, configurou-se numa importante inflexão, não apenas em relação às práticas de levantamento – nosso foco especial de interesse –, mas de procedimentos clássicos de conservação como um todo, conciliando profissionais com metodologias e formações distintas em um todo, conciliando profissionais com metodologias e formações distintas em colaboração à realização dos seguintes estudos aplicados ao edifício que se visou preservar:

- a. **pesquisa histórica:** realização de levantamento de arquivo e material de pesquisa documental sobre a capela.
- b. **identificação morfológica do bem:** levantamento arquitetônico do edifício, conjugando metodologias distintas como desenho à mão (de tradição arqueológica), fotorretificação e digitalização tridimensional.
- c. **análises estruturais:** verificação dos danos estrutura e do solo, especialmente relacionados à atividade sísmica da ilha em que se situa o bem;
- d. **análises da degradação dos materiais pétreos:** documentação do estado de conservação e realização de exames e testes referentes à granulometria e salinidade aparente da superfície das pedras calcárias para verificação de influências interativas à degradação da estrutura do edifício, especialmente ligadas também ao exame das intervenções anteriores com natas de cimento no passado.
- e. **decisão sobre a intervenção física a realizar:** considerando a ponderação dos itens anteriores, optou-se pela substituição dos rejuntas de cimento por argamassa de terra, cal, areia e pozzolana, com traços testados previamente.
- f. **intervenção:** trabalho de substituição dos rejuntas de cimento, com elaboração de documentação sucessiva durante a obra e das dificuldades encontradas.
- g. **disseminação:** elaboração de meios de divulgação dos resultados obtidos para o público de interesse (proprietários e moradores da região).

Pôde-se examinar que todo o processo de intervenção conservativa da arquitetura

³⁶⁶ CHATTERJEE et alli., 2011.

só foi possível através do exame do objeto intermediado pela prática necessária do desenho para o estabelecimento de uma coerente linguagem comum. O perfil diferenciado dos participantes – historiadores da arte, arquitetos, arqueólogos e conservadores – provindos de sete países diferentes – Brasil, Chipre, Espanha, Índia, Irlanda, Reino Unido e República Dominicana – permitiu o contato com diferentes realidades fundamentais na reflexão sobre a variedade de formas de compreensão e amplitude dos princípios para atuação no patrimônio construído. Além disso, de forma específica, foi possível perceber que o ambiente grego, **carregado de uma cultura arqueológica muito evidente, condiciona (e estrutura legalmente) formas de agir sobre o patrimônio construído.** Estas condicionantes puderam ser verificados na prática, em todas as fases do *workshop*, tanto nas formas de levantar a matéria construída – sempre do ponto de vista documental arqueológico – como nas propostas de recuperação física do edifício executado coordenadamente com a utilização de materiais tradicionais locais.

Assim, embora com o mesmo objetivo – conservar o edifício em sua integridade material –, o exercício de síntese era evidente para tornar profícua a comunicação entre os profissionais, confirmou os aspectos defendidos no capítulo anterior – que observa, de modo específico, o desenho de levantamento aplicado à restauração – e ampliando outros, em especial, a comparação entre diferentes modos de compreender o objeto arquitetônico entre arqueólogos, arquitetos e conservadores.

Isso permitiu compreensão da desmitificação de determinados processos tecnológicos e estudos nacionais na área. Parece-nos agora correto afirmar, em síntese, que **não há grandes novidades no campo de estudos e a prática do canteiro é o fundamento de toda a teoria.**

3.2.4 A TULHA DA ANTIGA CHÁCARA PARAÍSO DAS CAMPINAS VELHAS:

PERCEBER VALORES

No retorno ao Brasil, buscou-se discutir as questões levantadas em respeito à documentação arquitetônica salientadas e destacadas no item anterior à documentação da Tulha da Chácara Paraíso das Campinas Velhas, em Campinas, edifício do século XVIII ligado à fundação de Campinas e tombado pelo município, estado e federação. No final do século XX, o bem foi preservado pelo seu antigo proprietário, o arquiteto e ex-prefeito Antonio da Costa Santos, que, em variadas intervenções conservativas não documentadas, atribuiu-lhe seu atual valor arquitetônico³⁶⁷.

Em orientação a procedimentos e princípios ligados ao campo disciplinar da

³⁶⁷ BRASIL, 2011, p. 16.

arqueologia da arquitetura e suas práticas aplicativas, buscamos, neste trabalho, sistematizar proposta de documentação que possibilitasse a verificação do estado de conservação das estruturas arquitetônicas combinada à orientação de hipóteses relacionadas à manutenção “autoral” da construção ao longo do tempo. Enquanto protótipo de estudo, este caso colocou-se como meio de verificar princípios e metodologia reconhecida no âmbito da dissertação. Buscou-se contemporaneamente difundir meios concretos de registro da arquitetura de taipa de pilão em São Paulo que propiciem perscrutar e, o objetivo maior, difundir, formas de documentação coerentes às demandas preservacionistas contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES NECESSÁRIAS SOBRE O OBJETO: VALORES SOBREPOSTOS

A taipa de pilão é uma das mais conhecidas técnicas construtivas tradicionais, utilizada em larga escala no Estado de São Paulo em edifícios urbanos e rurais entre os séculos XVI e XIX. Fortemente associada ao patrimônio cultural da região, esta técnica constituiu-se em ponto nodal da historiografia da arquitetura do Estado. Por sua simplicidade e solidez estrutural, mas paulatina destruição no tempo, foi-lhe atribuída importância histórica no século XX, tornando-se objeto de diversos trabalhos visando ao conhecimento e tutela dessas arquiteturas de terra.

Como vimos no capítulo 2, tais estudos datam em especial do período entre as décadas de 1950 e 1990, quando se buscou compreender sua difusão regional em sínteses de aspectos sociológicos, tipológicos e construtivos³⁶⁸, por vezes conciliados a iniciativas de recuperação física experimentais, essas práticas associaram-se à atuação do SPHAN no Estado durante a já comentada fase heroica.

Em decorrência das novas posturas que apontamos na ocasião, tem-se solicitado especial atenção à documentação precisa da constituição físico-material e características perimetrais desses exemplares, de modo a viabilizar seu adequado reconhecimento histórico. Mais especificamente, estudos de “cronologia construtiva”, por meio dos quais se pode aceder, no plano conservativo, ao reconhecimento e diagnóstico dos processos de interação de diferentes materiais em uma mesma superfície³⁶⁹ e, no plano formal-arquitetônico, entender o que foi adicionado, subtraído ou modificado no tempo³⁷⁰.

Assim, os edifícios remanescentes da Chácara Paraíso das Campinas Velhas, no interior do atual Jardim Proença, são importante patrimônio histórico da cidade de Campinas. Construídos em taipa de pilão, possivelmente entre meados do século XVIII e XIX, é conjunto tombado pelo estado e município pelo valor histórico das edificações,

³⁶⁸ LEMOS, 1978, p. 22.

³⁶⁹ TIRELLO, 2006, p. 148.

³⁷⁰ GONZÁLEZ-MORO; ZOREDA, 1995, p. 9.

associadas à principal rota de passagem para o interior do Estado de São Paulo, o caminho das Minas dos Goyazes.

Recentemente, tem-se atribuído ao conjunto **novos valores**, reconhecidos publicamente desde 2011, com seu tombamento federal³⁷¹. Os denominados edifícios da Casa Grande e Tulha foram recentemente identificados como patrimônio nacional devido ao valor arquitetônico associado à memória da atividade social, política, profissional e acadêmica do seu último proprietário, o arquiteto e ex-prefeito Antonio da Costa Santos, que dedicou à propriedade grandes esforços em prol de sua valorização e conservação. Sobretudo, conferiu-lhes um especial caso de restauração arquitetônica, realizada ao longo de quase 20 anos de manutenção contínua ainda não plenamente documentada das edificações³⁷².

Como objeto de sua tese de doutorado, Santos utilizou a propriedade para comprovar a hipótese de que a região esteve vinculada aos primórdios da economia açucareira e às lógicas de expansão e ocupação estratégica do interior do território paulista³⁷³. O conjunto edificado (FIGURAS 120 A 122), enquanto pouso, constituiu sede de importante chácara cujo aspecto fundiário antecedeu a própria freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas³⁷⁴, marco fundacional da cidade atual. Por meio de uma sólida avaliação histórica, arquivística, iconográfica e cartográfica, estimulada pela busca da reconstituição da propriedade original em relação ao exíguo lote urbano resultante³⁷⁵, o **valor urbano** das edificações foi reconstruído pelo autor, restabelecendo nexos considerados perdidos entre a matéria edificada e sua importância regional.



FIGURA 120: Chácara Paraíso das Campinas Velhas: eixo antigo de acesso, 2012. Foto do autor. Notas a Casa Grande à esquerda e Tulha à direita.

³⁷¹ BRASIL, 2011, p. 16.

³⁷² BITTENCOURT, 2009, p. 37.

³⁷³ SANTOS, 1998, p. 20.

³⁷⁴ SANTOS, 1998, p. 68.

³⁷⁵ Id., p. 132.



FIGURA 121: Chácara Paraíso das Campinas Velhas: vista da Tulha a partir da Avenida Arlindo Joaquim de Lemos, Jardim Proença, Campinas, 2012. Foto do autor.

FIGURA 122: Chácara Paraíso das Campinas Velhas: acesso público, 2012. Foto do autor.

Ao pioneirismo da iniciativa para a história de Campinas deve ser acrescentado o valor social que gradualmente foi integrado pelo arquiteto ao conjunto enquanto espaço de discussão pública – em especial à Tulha. Tida por muitos como o cerne das demandas por práticas de preservação monumental no município, o arquiteto buscou associar ao reconhecimento de valor urbano do conjunto edificado uma crítica às lógicas de produção urbana estritamente econômicas para a constituição dos espaços e traçados da cidade³⁷⁶.

Assim, por meio de intervenções que viabilizassem este programa, também para transformação da Casa Grande em residência do arquiteto, os edifícios receberam sua específica linguagem projetual, visando evidenciar princípios de reconhecimento histórico e intervenção adequados, dignos à coletividade. Assim, durante quase duas décadas, as propostas espaciais, a qualidade e raciocínio do uso dos materiais novos e o desenho compositivo das formas de consolidação estrutural do conjunto integraram pesquisa empírica e obra de fundamento memorial, filológico, arqueológico e estético, associada a esta concepção política preservacionista, materialmente evidente (FIGURAS 123 A 126). Nas palavras de Luiz Claudio Bittencourt,

A escolha do que fica ou sai, e o que se acrescenta é mínima e qualitativa, procura a valorização formal do conjunto (...) rebocos estranhos e em péssima condição são removidos, preenchimentos precários onde a taipa de pilão foi corroída pela água são removidos, assim revela e registra a ação da natureza e as intervenções estranhas. O objetivo é destacar a terra e a madeira trabalhadas, desde que não coloque em risco a estabilidade estrutural, revelando a beleza e as características de cada técnica sob a mão dos construtores no momento da edificação.³⁷⁷

Enquanto um exame das bases teóricas do arquiteto ainda está por ser feito, o restauro da Casa Grande e Tulha, pela intervenção conservativa nas condições em que foi realizada, é uma obra que extrapola as sínteses corriqueiras sobre as práticas arquitetônicas preservacionistas no Brasil nestes edifícios. Se hoje demonstra, devido ao falecimento precoce de seu autor, também um valor memorial, é obra que se encontra num intrincado dilema sobre meios de operacionalizar procedimentos técnicos que

³⁷⁶ Id., p. 180.

³⁷⁷ BITTENCOURT, 2009, p. 39.



FIGURA 123: Tulha: detalhes de incisões na argamassa, 2012. Foto do autor.

FIGURA 124: Tulha: suportes de concreto aplicados à taipa, 2012. Foto do autor.

FIGURA 125: Tulha: travamentos em aço, 2012. Fotos do autor. Desenhadas em função da estabilização ou consolidação da estrutura. Foto do autor.



FIGURA 126: Tulha: interior, 2012. Foto do autor. Destaque para escavações visíveis para identificação de fundações.

garantam a preservação coerente do conjunto diante do seu reconhecido valor arquitetônico. Em suma, **como garantir uma tutela adequada em respeito à memória e às práticas ainda não documentadas do arquiteto ao longo do tempo?**

PROBLEMAS METODOLÓGICOS: DOS “VALORES EXCEPCIONAIS” À AUTENTICIDADE

A conservação do patrimônio cultural, em todas as suas formas e períodos históricos, está enraizada nos valores atribuídos ao patrimônio. Como vimos, nossa capacidade de entender estes valores depende, em parte, do grau a que as fontes de informação sobre esses valores podem ser compreendidas como críveis ou verdadeiras. O conhecimento e a compreensão dessas fontes de informação, em relação às características originais ou subsequentes do patrimônio cultural, e seu significado, é requisito base para avaliação de todos os aspectos da autenticidade³⁷⁸.

De acordo com o *Documento de Nara sobre a Autenticidade*, elaborado em 1995 revisando e ratificando as orientações disciplinares da Carta de Veneza, a conservação do

³⁷⁸ UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, 1995, art. 9, p. xxii.

patrimônio cultural exprime uma relação de dependência aos valores atribuídos a um bem cultural. Sobretudo, demonstra que esta dependência relaciona-se a uma necessidade objetiva: a fidelidade das informações em respeito à matéria, ao contexto e às fontes documentais disponíveis para uma correta salvaguarda ou intervenção.

Por esta razão, a preservação dos bens culturais é procedimento condicionado pelas capacidades culturais, técnicas e sociais no tempo em validar estas informações como autênticas³⁷⁹. Uma destas capacidades, das mais importantes à impositação de procedimentos técnico-metodológicos coerentes ao objeto que se pretende tutelar ou intervir, é a **percepção**. De acordo com José Coimbra,

Percepção é um substantivo que se aplica ao ato, ao processo de perceber, assim como o resultado dessas ações (...) Nesse sentido, perceber um fato, um fenômeno ou uma realidade, significa captá-los bem, dar-se conta deles com alguma profundidade, não apenas superficialmente (...) A percepção é o primeiro passo no processo de conhecimento. Dela dependem aspectos teóricos e aplicações práticas. Se esse primeiro passo falseia, o conhecimento não atingirá seu objetivo; e a inteligência (ou entendimento) pode seguir numa direção errada. Se a percepção é falha, os juízos e raciocínios chegarão a conclusões falsas ou equivocadas.³⁸⁰

Retomando nossas bases de avaliação desses bens a partir de uma lógica da “perda” apresentadas no capítulo 2, no passado, especialmente nas práticas nacionais pioneiras de proteção do patrimônio arquitetônico, a expressão “valor excepcional” era frequentemente utilizada para demonstrar a exemplaridade de um bem cultural à coletividade, num procedimento que buscava destacá-lo do universo dos objetos comuns. Ligada ao valor nacional, condicionou uma lógica operativa nos bens culturais, demonstrando frequentemente uma análise retórica da nacionalidade brasileira³⁸¹. Em outras palavras, tornar um bem como “excepcional”, enquanto procedimento de seleção prefigurada na existência da importância nacional, substituía a necessidade de maiores explicações críticas para esta valoração e nivelava, do ponto de vista da percepção coletiva, nuances e escolhas intrínsecas. Assim foram tombados, com a lógica do seu tempo, nos anos 1930, a cidade de Ouro Preto e o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, exemplificando como valores nacionais foram associados, num mesmo discurso, a bens formalmente tão distintos. Em São Paulo, edifícios em taipa não fugiram a esta prática legítima do ponto de vista simbólico – à constituição da “identidade da arquitetura paulista”.

Mais recentemente, por meio da adoção contínua e crítica de exemplares que requalificassem de forma alargada a representatividade da “nação” face às práticas

³⁷⁹ Id., art. 11, p. xxiii.

³⁸⁰ COIMBRA, 2004, p. 539 et seq.

³⁸¹ GONÇALVES, 1988, p. 268

pioneiras nas últimas décadas, o modelo do “valor excepcional” esvaziou-se de sentido. Isto porque se tem solicitado, há tempos, uma desejada multidisciplinaridade na identificação e tratamento dos bens culturais, exigência que também é afirmada pela disciplina da Restauração contemporânea³⁸². Especialmente, os valores de um bem cultural, por mais “evidentes” que possam ser, relacionam-se a demandas cognitivas específicas, de instâncias temporais intrínsecas, mas sobretudo, que compreende o arcabouço referencial do profissional que assinala (ou institui, ou registra) o valor do bem cultural³⁸³.

Nesse âmbito, para que critérios sejam adotados de forma coerente à variedade de valores assinaláveis hoje, documentar os bens culturais deve ser atividade a mais ampla possível e com critérios claros, ou seja, de maneira que a descrição e a resultante gráfica desses bens possa ser uma síntese multidisciplinarmente estabelecida. Isto para promover e difundir os nexos entre os significados e os valores atribuídos à substância material do bem, enquanto documento histórico de si mesmo e que diz respeito aos diversos atores sociais – especializados ou não – interessados na sua preservação.

O conceito de autenticidade, portanto, em oposição à simplificação retórica do “valor excepcional”, reclama por renovados suportes metodológicos para o estudo objetivo dos bens culturais, que ampliem sua fidedignidade documental e estimulem novos campos de análise correlatos à história da arquitetura e à conservação física da nossa herança cultural.

Ora, em quê a retomada dessas premissas interessam ao nosso caso de estudo?

A INSUFICIÊNCIA DAS DESCRIÇÕES HABITUAIS DOS PROCESSOS DE TOMBAMENTO

O processo de tombamento nacional dos edifícios da Chácara Paraíso é documentação pública disponível na sede do IPHAN em São Paulo que apresenta, em três volumes, os documentos referentes à discussão e valoração do conjunto de 1986, ano de solicitação do tombamento estadual, a 2011, ano de efetivação do tombamento federal³⁸⁴. Não caberia discorrer sobre todas as noções e discursos adotados para o tombamento e a sustentação do valor dos edifícios pelos vários personagens que nele atuaram na esfera patrimonial. No entanto, parece-nos importante apontar em alguns exemplos selecionados do processo administrativo como o registro desses valores foi dependente das variantes cognitivas dos seus agentes, determinando nele demandas e/ou práticas de documentação e preservação.

³⁸² TIRELLO, 2006, p. 150

³⁸³ MENESES, 1998, p. 95

³⁸⁴ Cf. BRASIL, 1999. Processo de Tombamento n. 1460-T-00, Processo Administrativo. n. 01450-013238/2008-25.

Em 1986, o CONDEPHAAT, órgão estadual, foi solicitado a tombar e oferecer parâmetros de preservação do conjunto da Casa Grande e Tulha pelo seu proprietário, que ofereceu texto explicativo e informativo, plantas e cortes preliminares sem grandes detalhamentos (FIGURAS 127 E 128) e fotografias de locação³⁸⁵. Diante do material

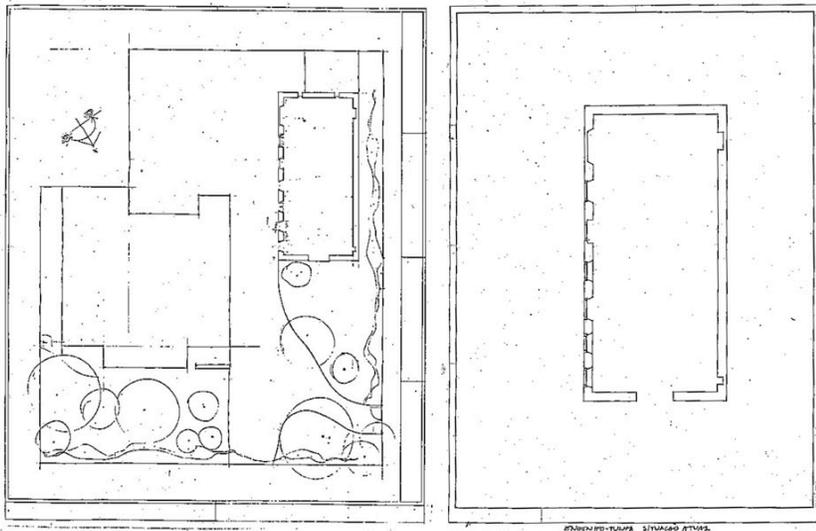


FIGURA 127: Casa grande e Tulha: implantação apresentada para análise do CONDEPHAAT, 1986. BRASIL, 1999, v. 1, 18. Desenho de Antonio da Costa Santos.

FIGURA 128: Tulha: planta apresentada para análise do CONDEPHAAT, 1986. BRASIL, 1999, v. 1, 24. Desenho de Antonio da Costa Santos.

encaminhado, o órgão confluiu suas análises em favor do tombamento em poucos meses. Na avaliação preliminar do primeiro relator, o sociólogo Irineu Ribeiro dos Santos, o tombamento era justificável pelo valor histórico da propriedade, seu atual estado “consolidado” e excepcionalidade da iniciativa, sem lhe exigir, contudo, informação técnica adicional³⁸⁶. Em seguida, o arquiteto Marcos Carrilho elaborou uma descrição mais pormenorizada do ponto de vista das intervenções no edifício que discordam em parte do primeiro relator, ensejando em seu texto a crítica ao empirismo das ações de consolidação já realizadas na Tulha e em andamento na Casa Grande. Contudo, o arquiteto finaliza sua argumentação pelo tombamento do conjunto também pela excepcionalidade da arquitetura e das iniciativas³⁸⁷.

Embora a documentação gráfica apresentada seja bastante preliminar, condizente a uma solicitação inicial³⁸⁸, em nenhum momento ela é questionada ou atualizada para fundamentar esses valores pelos relatores, inclusive do ponto de vista da síntese documental das ações conservativas verificadas por ambos como polêmicas.

Em 13 anos de distância – e com o tombamento municipal conseguido ex officio em 1992 – o material é reapresentado, solicitando tombamento do conjunto junto ao IPHAN. Santos acrescentou, para esse fim, trabalho atualizado de seu recente doutorado.

³⁸⁵ BRASIL, 1999, v. 1, p. 3-32.

³⁸⁶ Id., v. 1, p. 34-35.

³⁸⁷ Id., v. 1, p. 41-50.

³⁸⁸ Id., v. 1, p. 15-24.

Revalidados como suficientes ao processo pelo arquiteto José Saia Neto, da seccional paulista, este acrescenta somente um relatório de situação urbana atual da propriedade³⁸⁹. No entanto, os mesmos registros gráficos não eram suficientes para avaliação do referido “valor histórico” ao historiador Adler Homero Fonseca de Castro em 2001:

Apontamos que no processo no 24461/86, do CONDEPHAAT (...) há diversos croquis sobre o bem que podem ser considerados como válidos do ponto de vista da instrução do processo. Contudo, é necessário obter-se informações sobre qual das plantas (...) é a atual e se houve alterações mais recentes, além de se obter uma escala para os referidos croquis. (...) Apontamos que, além das fotos do entorno, encaminhadas junto com o parecer da 9ª. SR, o processo só contém fotos em xerox – e mesmo estas são desatualizadas, com aproximadamente quinze anos de idade. Isto é inaceitável para avaliação do assunto pelo Conselho Consultivo³⁹⁰.

Em pleno direito à compreensão histórica global do valor patrimonial do bem cultural, o historiador finaliza, solicitando mais informações tipológicas autênticas do bem em causa:

Lendo o texto do parecer do CONDEPHAAT, assim como encaminhado pela SR, ficamos com a impressão que os pareceristas encaram o valor do bem como sendo evidente, mas não foi esta a nossa impressão ao ler o material que consta nos autos. Como o apontado no documento do Arquiteto José Saia Neto é o valor do bem como exemplar para a história de São Paulo, cremos que maiores dados, inserindo a Casa Grande no universo das edificações paulistas de natureza semelhante, seriam de grande valor para subsidiar a avaliação que terá que ser feita pelo Conselho Consultivo³⁹¹.

Para responder à solicitação, a regional ofereceu uma nova reportagem sobre o conjunto edificado, incluindo plantas atualizadas da Casa Grande e uma perspectiva da Tulha (FIGURAS 129 E 130), mas ainda sem detalhes materiais ou mapeamento de seu estado de conservação. Embora ignorem, no “cadastro”, a solicitada cronologia construtiva da edificação ao longo do tempo, tais produtos foram considerados suficientes. O tombamento do conjunto, no entender do arquiteto Marcos Carrilho em 2003, vinculava-se à excepcionalidade urbana e memorial da propriedade:

Não creio que haja sentido em compará-lo com outras edificações paulistas da mesma espécie, o que aliás lhe seria muito desfavorável, dado que a região vizinha detém ainda notáveis exemplares de construções rurais (...) O que distingue e destaca este exemplar (...), é o fato de estar associado às origens da formação da cidade de Campinas e de se encontrar atualmente inteiramente integrada à malha urbana. Tal circunstância, aliada ao episódio da morte trágica de seu proprietário,

³⁸⁹ Id., v. 1, p. 43-71.

³⁹⁰ Id., v. 2, p. 72 et seq.

³⁹¹ Id., v. 2, p. 78.

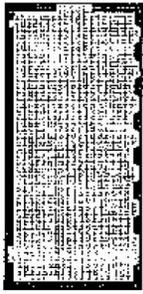


Figura 5 -- Planta Baixa Tulha
(sem escala)

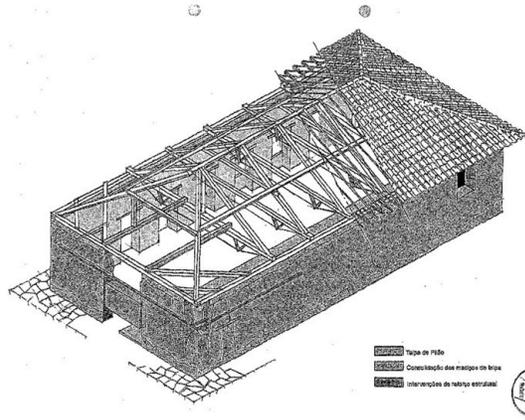


FIGURA 129: Tulha: atualização documental para análise do IPHAN, planta, 1986. BRASIL, 1999, v. 2, 82. Desenho de Felipe Pontes.

FIGURA 130: Tulha: atualização documental para análise do IPHAN, perspectiva, 1986. BRASIL, 1999, v. 2, 82. Desenho de Felipe Pontes. Note intenções de demonstrar a consolidação do imóvel pelo arquiteto, sem maiores referências, contudo, em planta.

conferem a este exemplar de construção rural uma condição excepcional, merecedora de proteção pelo IPHAN³⁹².

Nesta pequena digressão processual demonstra-se o quanto os valores atribuídos a um monumento são mutáveis e condicionam a produção documental. Quando esta não é vista sem o crivo multidisciplinar, o registro realizado não consegue estabelecer os valores supostos a um grupo mais amplo. Ou seja, do ponto de vista do conhecimento, uma mesma planta, embora possa validar um pensamento óbvio a um arquiteto integrado às práticas preservacionistas tradicionais da arquitetura, não expressa os mesmos valores a um historiador não integrado a essas práticas, que tem dificuldades em supô-los diante do seu referencial de interpretação.

Este exemplo torna evidente como ainda faltam às instituições de salvaguarda protocolos de registro da arquitetura desvinculados das instâncias de valor dos gabinetes. Se estas fossem assumidas efetivamente como variáveis – algo que a retórica do “excepcional” não permite – poder-se-ia aproximar, de fato, o patrimônio cultural à sua função social, no qual a fidúcia documental teria papel de garantir, multidisciplinarmente, um “cadastro” em prol de sua preservação efetiva, que permita agregar valor e conhecimento em campos afins.

Em suma, neste caso, trata-se de possibilitar também um registro gráfico que faculte a interpretação do monumento à intervenção autoral como um novo “estado de originalidade”, que estabeleceu uma nova lógica interativa entre as etapas construtivas do edifício. **De que modo isto está sendo contemplado nas resultantes gráficas de análise do processo de tombamento?** É-nos ainda claro, sobretudo, que as intervenções do arquiteto merecem um exame adequado para sua futura conservação no tempo, sob o risco de se perder nas condicionantes retóricas dos processos administrativos. E é um problema que toca diretamente às questões sustentadas até aqui. Ou seja, em última análise, trata-se de fazer jus, no âmbito do desenho, às práticas de interpretação da arquitetura existente tão

³⁹² Id., v. 2, p. 81.

reconhecidamente bem trabalhadas pelo arquiteto mas ainda pouco demonstráveis institucionalmente em acordo com as premissas da autenticidade contemporânea.

METODOLOGIA DE DOCUMENTAÇÃO ARQUEOLÓGICA DA ARQUITETURA EXISTENTE

Identificadas as premissas para a necessidade do registro integrado da cronologia construtiva do edifício, a metodologia desenvolvida para documentação da Tulha toma como princípio procedimentos conhecidos e ligados à prática da arqueologia da arquitetura, disciplina que permite, em orientação à autenticidade, a ampliação das práticas de documentação e análise da arquitetura existente, seja com vistas à difusão e salvaguarda dos bens arquitetônicos, seja com objetivo de fornecer parâmetros à impositação de projetos de conservação e restauração³⁹³. Escolheu-se a aplicação destes procedimentos na face interior da parede sul devido à facilidade de acesso, dimensões adequadas e alto grau de estratificação.

Combinando o uso de ferramentas digitais de baixo custo a procedimentos tradicionais de medição, o trabalho foi realizado nas seguintes etapas:

- **Planejamento** (4h, campo, 1 pessoa): a) análise ambiental e morfológica em respeito à situação ambiental do objeto de estudo; b) determinação dos materiais necessários³⁹⁴.
- **Referenciação** (8h, campo, 2 pessoas): c) estabelecimento de eixos de referência verticais y (FIGURA 131) a partir da análise da forma, com a aplicação de fios de prumo; d) estabelecimento de eixos de referência horizontais x a partir dos eixos verticais com ajuda de níveis (FIGURA 132) para orientação fotográfica, demarcação e nivelamento em projeção das irregularidades z das superficiais da parede (FIGURA 133); e) composição de quadrículas em um plano de referência (FIGURA 134)³⁹⁵.
- **Levantamento** (16h, campo, 2 pessoas): f) registro, no local, por meio de desenhos “eidotípicos”³⁹⁶, com tomada de medidas por retangulação dos limites do objeto em respeito às quadrículas de referência (FIGURA 135); g) fotografia das quadrículas com iluminação e distâncias focais controladas. h) medição espacial horizontal dos pontos $x_A y_n$ de uma linha-base para controle ambiental (FIGURA 136).

³⁹³ BOATO, 2008, p. 19

³⁹⁴ AMORIM, 2011, p. 3.

³⁹⁵ SCHULLER, 2002, p. 15.

³⁹⁶ DOCCI; MAESTRI, 2009, p. 12.



FIGURA 131: Proposta de documentação de parede da Tulha: constituição de eixos verticais y a distâncias de acordo com facilidade de medição arquitetônica direta, 2012. Foto Regina Tirello.

FIGURA 132: Proposta de documentação de parede da Tulha: constituição de eixos horizontais x a partir de referência definida, 2012. Foto Regina Tirello.

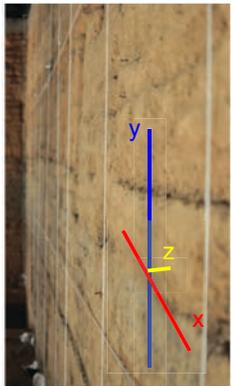


FIGURA 133: Proposta de documentação de parede da Tulha: detalhe do “plano do desenho”, 2012. Foto do autor.

FIGURA 134: Proposta de documentação de parede da Tulha: parede com os eixos horizontais e verticais, prontos para medição e tomada de fotografias referenciadas, 2012. Foto do autor.

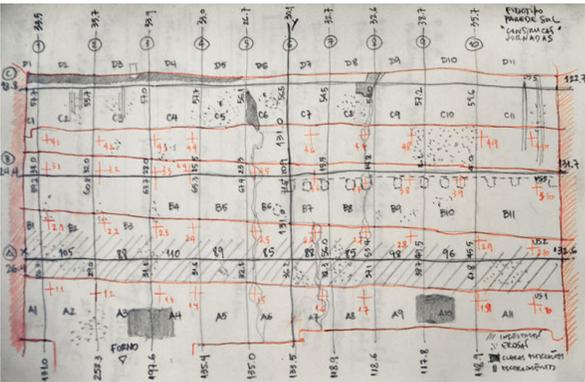


FIGURA 135: Proposta de documentação de parede da Tulha: desenho base de medição direta, 2012. Desenho do autor. Avaliou-se a apropriação dos limites a partir dos eixos x e y e análises formais preliminares; em vermelho, a partir dos eixos xA, xB e xC, buscou-se demarcar as jornadas da taipa associada aos vazios dos cabodás para síntese da construção.

FIGURA 136: Proposta de documentação de parede da Tulha: controle ambiental dos eixos y, 2012. Foto do autor.

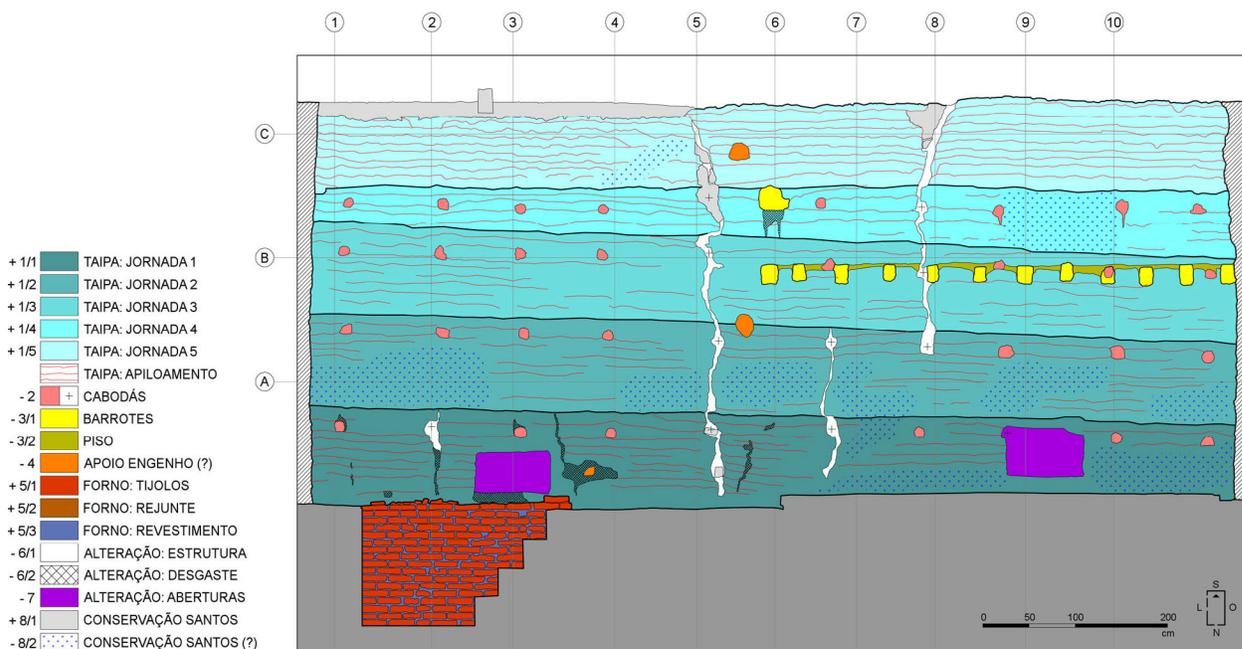
- **Recomposição gráfica** (24h, laboratório, 1 pessoa): i) correção dos erros angulares e perspécticos relativos a fotografias tomadas em cada quadrícula para composição de ortomosaico fotográfico utilizando programas de edição de imagem (FIGURA 137). j) avaliação crítica dos erros decorrentes entre a tomada fotográfica e o plano referencial em relação aos desníveis da matéria para obtenção de um erro máximo aceitável³⁹⁷.

³⁹⁷ Id., p. 28.

- **Mapeamento da cronologia construtiva** (40h, laboratório, 1 pessoa): k) digitalização do desenho com programas CAD para demarcação das hipóteses temporais das unidades estratigráficas positivas e negativas para formatação de um banco de dados de camadas sobrepostas (FIGURA 138)³⁹⁸;



FIGURA 137: Proposta de documentação de parede da Tulha: mosaico ortofotográfico, 2012. Fotos e desenho do autor.



A confirmação desta datação preliminar ainda depende do cruzamento combinado de patologias e demais fontes indiretas a realizar num estudo posterior.

FIGURA 138: Proposta de documentação de parede da Tulha: resultado preliminar do mapeamento das unidades estratigráficas, 2012. Desenho e análise do autor.

³⁹⁸ BOATO, 2008, p. 80.

- **Organização e revisão:** l) denominação, ajuste e avaliação crítica das unidades estratigráficas em respeito à morfologia; m) denominação, ajuste e avaliação crítica das unidades estratigráficas combinadas a exame de interação dos materiais aplicados e possíveis agentes patológicos.

RESULTADOS E DESDOBRAMENTOS FUTUROS

Neste caso, visou-se ponderar sobre os limites de uma “tradição” documental ligada à atribuição de valores culturais aos bens patrimoniais. Sobretudo, buscou-se apontar para a ausência de protocolos operativos multidisciplinares que satisfaçam questões contemporâneas decorrentes do princípio da autenticidade para a impositação de procedimentos conservativos.

Por um lado, a demonstração de metodologia arqueológica desenvolvida em parede da Tulha **teve o objetivo de testar sua aplicação e sintetizar trabalho realizado com vistas à continuidade de seu uso no restante do bem:** entende-se que a documentação do conjunto da Casa Grande e Tulha é um processo em andamento, no qual as premissas elencadas combinadas à atividade de campo fizeram parte de um protótipo de estudo que merece aperfeiçoamento e avaliação dos resultados preliminares em respeito às atividades futuras de reconhecimento histórico-material destes edifícios. Contudo, por outro, verifica-se a importância da aplicação dessas práticas em âmbito institucional de modo mais freqüente: quando confrontadas à realidade documental atual do bem, confirmou-se a insuficiência da reversão das instâncias de valor consagradas simbolicamente no conjunto à verificação da substância material do edifício. Estes valores poderiam ser mais amplos se saíssem das suas condicionantes retóricas ligadas ao tombamento e fossem, de fato, evidenciados com procedimentos de documentação contínua de maior acuidade material.

Em síntese, na Tulha, a variedade do material encontrado pelo aprofundamento da fidedignidade documental e a conseqüente gama possível de datação de suas intervenções no tempo em referência à sua história construtiva – ainda não descrita –, são incomparáveis aos registros disponíveis no órgão oficial. **Verifica-se assim o quão frágeis ainda são os instrumentos de preservação do patrimônio cultural no país** – seja no âmbito institucional, como no âmbito processual e técnico. Com vistas à necessidade de estabelecimento de critérios de conservação que compreendam esses valores atribuídos no tempo, entende-se que, do ponto de vista prático, as estruturas arquitetônicas paulistas em taipa de pilão ainda carecem de um desenho de registro adequado às suas instâncias temporais intrínsecas.

Afirma-se, portanto que, em suma, estes casos nos auxiliaram a verificar que **parece clara a necessidade de revisar, a partir de uma análise material mais aprofundada desses**

bens culturais – se possível autonomamente –, como se pode confluir institucionalmente para operacionalização documental do patrimônio construído em congruência às demandas preservacionistas contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que metro serve para medir-nos?

Carlos Drummond de Andrade³⁹⁹

Diferentemente das últimas décadas, as discussões e métodos de projeto arquitetônico de caráter preservacionista são hoje bastante usuais no Brasil. Ao longo dos anos, sobretudo, as demandas por valorização do patrimônio histórico criadas por diversos organismos internacionais tem popularizado várias categorias de operação na arquitetura existente, tornando acessível e possível a recuperação física de muitos bens culturais. Há uma positiva tendência a propiciar a preservação das cidades, no âmbito da reconhecida importância histórica e memorial do ambiente urbano ou natural às pessoas.

No Brasil, além do acervo preservado, soma-se a arquitetura moderna, rica de múltiplas abordagens metodológicas de criação projetual, com resultantes estéticas exemplares no último século. Mesmo qualificada por sua importância histórica devido ao caráter inovador de transformação social, tecnológica e artística, a associação da preservação da arquitetura moderna ainda provoca muitos dilemas. A sugestão muitas vezes infundada de um distanciamento histórico-memorial na concepção dessa arquitetura a seu tempo torna-lhe objeto de intervenções continuamente desatenciosas, incapazes de configurar projetos contemporâneos com justos diagnósticos de intervenção e refuncionalização.

Devido à esta dissociação observada entre o objeto e a compreensão de sua historicidade, a questão preliminar que posicionamos nesta dissertação direcionou-nos um recorte que permitisse a avaliação de supostas categorias de produção da arquitetura: uma que valoriza continuamente a *construção de novos objetos* – entre novos edifícios a novos volumes ou revestimentos –, de outra que *se apropria de modo intrínseco da arquitetura existente*, ligando-se particularmente (mas não exclusivamente) à Restauração como disciplina que congrega métodos específicos de qualificação dos bens culturais com vistas à preservação e conseqüente valorização da arquitetura construída.

Para perscrutar alguns eixos de investigação, procuramos adotar um percurso nesse trabalho que pudesse abordar aspectos comuns entre essas categorias de projeto elementares para o raciocínio dessa dissociação, situando um novo recorte no **desenho**

³⁹⁹ “Perguntas em forma de cavalo-marinho”. ANDRADE, 1995 [1951], p. 21.

arquitetônico e suas diversas potencialidades para a compreensão da arquitetura.

Ora, tendo em vista a existência de consolidadas cartas internacionais, elaboradas em acordo a demandas e preceitos preservacionistas vigentes, era preciso investigar os motivos que de fato ocasionam uma deficitária abrangência metodológica na preservação das cidades. Isso porque também constatávamos que, enquanto cada vez mais a Restauração tem se tornado um campo altamente cientificizado, reclamando sua autonomia e exigindo “especialistas”, seu impacto tem se mostrado continuamente incoerente, em especial quando estes profissionais enfrentam os novos paradigmas influenciados pela recém-reconhecida historicidade de novos lotes arquitetônicos, em especial, a arquitetura moderna. Tratava-se em suma de colocar uma importante questão *sobre os instrumentos de compreensão da Restauração como disciplina e posterior atuação projetual dos arquitetos.*

Em atenção a esse último recorte, buscamos ressaltar os benefícios do desenho quando aplicado de forma direta na **leitura material dos edifícios existentes**. Como afirma Paolo Torsello, a leitura material, *“como outra face de abordagem analítica para a arquitetura, é uma ação que desencadeia métodos muito diferentes da filologia literária, sobretudo se esse ‘texto’ deve ser entendido em sua mutabilidade física e formal”*⁴⁰⁰.

Nossos esforços em demonstrar que a prática do desenho arquitetônico é uma ação cognitiva essencial ao projeto e aos compromissos com a **história expressa pela materialidade da arquitetura** é justificada pela percepção ao longo deste trabalho de que a causa da dissociação expressa na problemática não está ligada à ausência de critérios – eles existem e são disponíveis –, mas sim à **ausência de coerentes instrumentos de documentação da arquitetura em benefício da conservação dos bens que se visa preservar.**

Os estudos teóricos e as avaliações de aplicações nos estudos de caso escolhidos contribuíram para afirmar que **as problemáticas práticas de restauração no país têm carecido de avaliações críticas renovadas sob a ótica do desenho**, procedimento extremamente simples, porém pleno de significado recíproco de cada uma das atitudes, conhecimento e reconhecimento pelos arquitetos diante da contemporânea necessidade de preservação das cidades e de sua arquitetura.

Por meio de sínteses mais aprofundadas das motivações preservacionistas de protagonistas “clássicos” do restauro arquitetônico como Piero Selvatico, Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, buscamos ressaltar de que modo **a leitura material vinculada a uma prática de síntese pelo desenho arquitetônico** influenciou decisivamente suas ações, a

⁴⁰⁰ *“la lettura del testo materiale, come altra faccia dell’approccio analitico all’architettura, è azione che innesca metodiche profondamente diverse dalla filologia letteraria, soprattutto se quel “testo” debba essere colto nella sua mutevolezza fisica e formale.”* TORSELLO, 1988, p. 115.

formulação de princípios preservacionistas e, principalmente, **a necessidade de formação dos arquitetos nessa importante categoria de análise crítica do existente.**

A motivação entre os séculos XIX e XX estava na **busca por uma “integração”** cuja *compreensão e síntese gráfica projetual de uma arquitetura própria de fulcro oitocentista* combinou-se à **capacitação cognitiva** oferecida pela *percepção da arte e da arquitetura do passado*. Ou seja, foi o profundo reconhecimento de ambas exigências por esses profissionais que se tornou possível a constituição de um campo de atuação projetual nas cidades estratificadas europeias, em resposta cultural a um momento de grandes transformações – físicas e ambientais. Existia de fato um “espírito de lugar” que se perpetuou na **adoção exata de critérios de intervenção** que qualificava o contexto, a arquitetura existente e a nova arquitetura integralmente, avaliando meios de preservação das cidades como **cultura plena**.

A título de comparação indispensável, buscamos fixar alguns eixos de discussão em torno de **como a restauração começou a ser compreendida e praticada no Brasil** e também das dificuldades dessa integração disciplinar nas experiências nacionais sob o **ponto de vista técnico**. Assim ponderamos sobre a existência ou não de instrumentos, normativas ou metodologias de produção da arquitetura adequadas às exigências preservacionistas.

Constatou-se que, combinada à inexistência de exame do campo sob a ótica do desenho arquitetônico de documentação ou de projeto, tem-se tornado evidente os confrontos entre as solicitações da prática profissional contemporânea em relação aos ajustes programáticos da arquitetura existente em propostas ambíguas de intervenção. Ao mesmo tempo, contra requeridas instâncias documentais intermediárias na concepção de um projeto, atuam subjetivas interpretações de que um projeto arquitetônico executa-se somente por uma eminente construtibilidade, sem ressalvas a propostas mais sutis, porém mais adequadas – e até mais difíceis de serem concebidas – que garantam a preservação dos bens culturais como **intenção primordial**. Observamos que tais confrontos deixam expostos, em última instância, **a incipiente formação histórica atual dos arquitetos, a crise dos modelos institucionais de salvaguarda** e a **subjetividade dos preconceitos atuando contra a objetividade dos conceitos**.

Em que medida nossos estudos em conservação e restauro nas universidades ou os difíceis e pouco repercutidos espaços de discussão ligados aos órgãos públicos (de preservação principalmente, mas não exclusivamente) têm sido capazes de reconhecer valores históricos e promover *tecnicamente* a preservação da arquitetura existente consciente de seus deveres sociais?

Da cientificidade excessiva ao pragmatismo exacerbado, ou seja, entre a polarização de *discussões sobre projetos acrílicos* e a *excentricidade de documentação e valorização do patrimônio cultural na produção da arquitetura contemporânea*, vislumbra-

se a exigência de compatibilização de fazeres antigos a práticas contemporâneas de projeto baseando-se no argumento de que devemos redirecionar as discussões para o problema da **efetividade operativa da preservação dos edifícios existentes**.

Nesse sentido, detectamos e ressaltamos as posturas pioneiras de Piero Sanpaolesi, arquiteto, historiador da arquitetura e restaurador. Apesar das contribuições de muitos manuais e teóricos contemporâneos, com efetiva importância metodológica recente, impressionou-nos seus princípios integrados pelas instâncias técnicas e documentais da arquitetura, direcionando-nos em várias ocasiões a adotá-lo como linha de apoio às análises realizadas nesta dissertação.

Em 1972, Sanpaolesi publicou um importante manual denominado *Discorso sulla Metodologia Generale del Restauro dei Monumenti*⁴⁰¹, sintetizando nele as experiências didáticas na cadeira “Restauro de Monumentos” ocupada pelo arquiteto na Faculdade de Arquitetura de Florença desde os anos 1950. Discordando em muitas ocasiões⁴⁰² da *Teoria del Restauro*⁴⁰³ de Cesare Brandi, a obra (e seu autor) tem sido trabalhados em ainda escassas referências recentes⁴⁰⁴.

Segundo Laura Gioeni, o aspecto quase antagonista do texto é muitas vezes presente devido à abordagem **didática do professor de projeto de arquitetura**, estimulado por uma “preocupação recorrente de que as decisões relativas à prática do restauro sejam concedidas mais a ‘letrados’ que aos arquitetos”⁴⁰⁵. Portanto, “contra essa tendência, Sanpaolesi muitas vezes reitera que, ao lado do conhecimento dos problemas da crítica arquitetônica, assume um papel prioritário a padronização de procedimentos tecnológicos, seja tradicionais como inovadores, expressa pela ‘*habilitade manual*’ [manualità]”⁴⁰⁶. Ora, Sanpaolesi refere-se aqui à tradição da maestria da **obra**, concebendo a técnica de conservação como componente do leque das **capacidades artísticas** dos arquitetos⁴⁰⁷.

⁴⁰¹ SANPAOLESI, 1980 [1972].

⁴⁰² GIOENI, 2006, p. 18.

⁴⁰³ BRANDI, 2005 [1963]. Ressalta-se que a obra de Brandi foi publicada 9 anos antes.

⁴⁰⁴ Para além de compilações comemorativas da *Università degli Studi di Firenze* e trabalhos acadêmicos de nomes como Francesco Gurrieri, Roberto Maestro e Marco Bini (cf. CORSANI e BINI, 2007; GURRIERI, 1977 [em especial no prefácio: p. 5-9]), cujos preceitos e percurso acadêmico são tidos como derivados da influência de Sanpaolesi no ensino da arquitetura em Florença, destacamos a tese de doutorado de Arianna Spinosa publicada recentemente em 2011 que busca restabelecer o papel do arquiteto no cenário italiano da Restauração entre os anos 1960 e 1970, com especial respeito às discussões sobre técnicas preventivas, avaliação e valoração combinada dos bens integrados à arquitetura e a internacionalização crescente dos instrumentos de preservação (Cf. SPINOSA, 2011).

⁴⁰⁵ “preoccupazione ricorrente che le decisioni relative alla pratica del restauro siano affidate ai ‘letterati’ piuttosto che agli architetti” GIOENI, 2006, p. 20.

⁴⁰⁶ “Contro questa tendenza Sanpaolesi più volte ribadisce che, accanto alla conoscenza dei problemi di critica architettonica, assume un ruolo di primo piano quella padronanza dei procedimenti tecnologici, sia tradizionali che innovativi, che viene riassunta nel termine ‘manualità’”. Ibid.

⁴⁰⁷ Tal concepção é visível também na forma como Sanpaolesi estrutura a terceira parte do *Discorso...* a partir da exposição e análise da degradação de materiais tradicionais de diversos tipos de revestimentos e

Assim, ao invés de condicionar a aplicação do restauro à recuperação de valores exclusivamente ditada *pela obra de arte* – que Brandi busca atingir em sua *Teoria* por meio de uma “*autorreferenciada construção*”⁴⁰⁸ –, Sanpaolesi coloca o problema da **operatividade** da manutenção da arquitetura em sua funcionalidade. Esse argumento exige a concepção de que *o arquiteto é por excelência de formação o profissional responsável por qualquer valoração objetiva numa potencial intervenção funcional e estética. Sanpaolesi, portanto, coloca os arquitetos – e a “maestria” que eles podem ou não possuir –, como óbvio fundamento metodológico de qualquer restauração arquitetônica.*

Logo nos capítulos introdutórios do *Discorso...*, Sanpaolesi assim defende esse princípio sintetizando que **todo restaurador é um operador**, posicionando-se sutilmente contra a “unidade metodológica” brandiana⁴⁰⁹. Em suas palavras, “*o monumento, ou melhor, o edifício de importante interesse artístico ou histórico como objeto cede lugar ao restaurador como sujeito, como operador. (...) Portanto, não há uma só razão precisa para começar a propor o restauro de um edifício, existem milhares.*”⁴¹⁰

Diante das múltiplas possibilidades de operação, o professor defende que o arquiteto deve ser **eficaz**, deve se **vincular ao edifício existente** na *prospecção de dados e informações temporais diretas ou indiretas, escondidas ou evidentes, que permitam melhor e mais apuradamente associar o objeto à importância deste à coletividade e o ambiente das cidades*. Portanto, em alinhamento aos princípios filológico-científicos preconizados por Boito e Giovannoni⁴¹¹, com vistas à exata cognição destes valores na matéria edificada

bens integrados: é somente a partir do conhecimento da maestria da obra que se pode concluir sobre suas causas de deterioração. Cf. SANPAOLESI, 1972 [1980], p. 77-162.

⁴⁰⁸ “*autoreferenziale costruzione*” GIOENI, 2006, p. 21.

⁴⁰⁹ “*Na orientação dada aos estudos e à preparação de pesquisas conceituais mais ativas para o restauro pensava-se que se devesse conceber o restaurador um instrumento científico infalível, que pudesse por isso valer-se de um certo automatismo de métodos e procedimentos*”. Do italiano: “*L’orientamento dato agli studi e alla preparazione per una più attiva opera di ricerca concettuale per il restauro, si pensava che avrebbero dovuto condurre a fare del restauratore uno strumento scientificamente infallibile che potesse perciò valersi di un certo automatismo di metodi*”. Ibid.

⁴¹⁰ “*Il monumento o meglio l’edificio di importante interesse artistico o storico come oggetto cede il posto al restauratore come soggetto, come operatore. (...) Quindi non c’è una sola precisa ragione per cominciare a proporre il restauro di un edificio, ma ce ne sono mille.*” SANPAOLESI, 1980 [1972] p. 24.

⁴¹¹ Embora visível no texto esta abordagem ambiental (SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 23), encontramos poucos trabalhos que vinculem de modo mais profundo os dois autores. Sobre algumas hipóteses de influência conceitual, recuperamos o fato já trabalhado no primeiro capítulo dessa dissertação de que Giovannoni já era figura bastante proeminente nos anos 1930, data em que a Faculdade de Arquitetura de Florença é fundada, enviando carta à escola pela iniciativa (GIOVANNONI, 1933, p. 199-201). O próprio Piero Sanpaolesi, numa coletânea de textos publicados pela Universidade de Florença escreveu ter feito parte dos jovens que “gravitavam” as idéias do professor da escola romana nos anos 1930, desenvolvendo, em seguida, conceitos e princípios teórico-metodológicos próprios (SANPAOLESI, 1978, p. 6). No entanto, para além destes contatos, difíceis de caracterizar e merecedores de uma prospecção historiográfica específica, destacamos que merece aprofundamento também o fato de Giovannoni ter organizado em 1936 o I Congresso de História da Arquitetura Italiana, sediado na cidade (VILLANI, 2005, p. 136), no qual Sanpaolesi apresentou pela primeira vez algumas hipóteses comparativas sobre a construção da cúpula de Santa Maria del Fiore no artigo “*Le cupole brunelleschiane in relazione all’antichità*” (SANPAOLESI, 1978, p. 15) que culminarão nas sínteses gráficas de grande reconhecimento à época e até hoje sempre vinculadas à contribuição histórica do autor neste tema (GIOENI, 2006, p. 23).

e em suas resultantes ambientais para elaboração de um **projeto**⁴¹², ou seja quando se atinge finalmente uma **diagnose**⁴¹³, Sanpaolesi ratifica o papel essencial do profissional como **operador “correto” dessas instâncias temporais ainda não descobertas**:

o restaurador deve **escolher um método**, deve se **orientar ‘corretamente’**, isto é, deve não destruir mais [a obra] que o tempo já não destruiu e se adiciona ou completa deve se organizar de modo **a ficar em harmonia com aquilo que encontrou**. Tudo que se relaciona com as inclinações iniciais, mas expresso em palavras, perde-se no tempo. Deseja-se, ao contrário, **colocar-se diante do edifício e tomar-lhe as decisões** que então, na execução, devem-se concretizar em intervenções **operativas**.⁴¹⁴

Ora, a principal crítica aqui realizada se manifesta num específico reposicionamento dos procedimentos de adoção de critérios de preservação que, focado no operador da intervenção, adquire um caráter orgânico e interativo com a obra arquitetônica. Pois bem, **o único espaço possível para essa interação é o canteiro**. Entendido como espaço *operativo* – ou seja, de concepção da *opera* – Sanpaolesi busca integrar, como lógica metodológica, prática e ensino, concebendo a *conservação também como integrada (e não dissociada) do ato criativo*.

Em suma, Sanpaolesi defendia que *“arquitetos trabalhando com restauração precisam das mesmas qualidades que qualquer outro arquiteto. Um arquiteto medíocre será um restaurador medíocre, que demanda uma consciência histórica e artística aliada à habilidade de aplicar fórmulas tecnológicas”*⁴¹⁵. Para ele, e para o que se punha em prática na chamada “escola florentina”, a prática do desenho documental é uma ação que tem por princípio aproximar, de modo mais efetivo, o projeto da obra, os valores da história aos valores emanados pelos materiais aplicados, tratando o canteiro como **espaço de pesquisa e laboratório de valorização contínua da arquitetura existente**.

Nesse espaço, *operação* e *diagnose* são assim atividades complementares cujo elo essencial de ligação é o **desenho documental**. O conceito tradicional de *rilievo* orienta-se em prol desse conjunto, na medida em que esta é sua finalidade: **trata-se de uma atividade de caráter cognitivo sem o qual não há operação ou diagnóstico possível**.

⁴¹² “o restaurador deve projetar o restauro, o que significa colocar praticamente em evidência uma série de operações de várias espécies que se concluem em dar-se uma determinada orientação”. Do italiano: “il architetto deve progettare il restauro, il che significa mettere praticamente in evidenza una serie di operazioni di varia specie che si concluderanno col darci un determinato orientamento.” SANPAOLESI, 1980 [1972], p. 27.

⁴¹³ Importante ressaltar sua etimologia: do grego *diá-*, “através” e *gignosko*, “conhecer”. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, verbete “diagnose”. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 15 out. 2012.

⁴¹⁴ “Il restauratore dev’essere un operatore (...) il restauratore deve scegliere un metodo, deve orientarsi ‘corretamente’, deve cioè non distruggere più di quanto il tempo non abbia già distrutto e se aggiunge o completa deve organizzarsi in modo da restare in armonia con quello che ha trovato. Tutto quanto ha attinezza con l’orientamento iniziale, però espresso a parole, lascia il tempo che trova. Bisogna invece collocarsi a fronte dell’edificio e prendere quelle decisioni che poi nell’esecuzione si dovranno concretare in interventi operativi.” Id., p. 27. Grifos meus.

⁴¹⁵ “Architects working on restoration need precisely the same qualities as any other architects. A mediocre architect will be mediocre at restoration, which demands an artistic and historic sense in addition to an ability to apply technological formulae.” SANPAOLESI, 1972, p. 50.

Nesses termos, como detentor dos instrumentos e protocolos de síntese gráfica, o arquiteto era (e ainda é) o profissional que pode se equilibrar – desde que também equilibradas sua formação *histórica* e *técnica* – nas muitas vezes problemática balança entre conservação e destruição nas escolhas projetuais em várias escalas, do edifício à cidade.

Em nosso trabalho, se a ausência de protocolos gráficos nacionais de síntese documental estimulou a busca por alternativas a serem pesquisadas na literatura internacional, a qual afirmamos na introdução, foi também o **exame direto da matéria** que orientou a busca por soluções criativas de registro documental e nos direcionou, caso a caso, ao encontro e adoção de posturas diversas dos modelos teóricos de análise comumente trabalhados pela produção acadêmica recente, mas **adequadas** às necessidades expostas pela síntese dos princípios necessários à preservação dos objetos de estudo.

Restaurar tem sido compreendida como uma atividade difícil a muitos profissionais atualmente porque, para transpor esse reconhecimento à constituição de uma intervenção, ou melhor, de um projeto, este “operador” não tem conseguido vincular sua prática e escolhas metodológicas ao *dignóstico* (se é que ele existe). Um mapa de danos ou um mapa de cronologias construtivas, por exemplo, deve ter o fulcro de constituir esse vínculo.

Assim, fica claro que o desenho constitui-se também como uma forma de demonstração das múltiplas capacidades do arquiteto em considerar e combinar os amplos campos da **história**, da **construção**, do **projeto como método de intervenção**. Sobretudo, o arquiteto pelo desenho da arquitetura interage com eles, vinculando-se de modo implícito às lógicas de transformação desses saberes científicos e profissionais (ou seja, sob o ponto de vista teórico-prático), dependendo constantemente de uma suficiente **integração de conhecimentos e metodologias precisas** para ser eficaz. A incompreensão geral do que significa *projetar em atenção à conservação da arquitetura*, da forma e da matéria, revela uma *crise de competências de variadas fontes*, especialmente afeitas **ao significado da história, da prática documental e do canteiro como fundamento – também criativo – de todo projeto arquitetônico**.

À GUIA DE CONCLUSÃO: VÁRIOS CAMPOS, UMA ARQUITETURA

Por meio desse mesmo paradigma, novos campos disciplinares têm sido abertos tais como a **arqueologia da arquitetura**, *com base no desenvolvimento crítico dos métodos e análises estratigráficos de estudo da arquitetura existente* ou a **história da construção**, *com base no estudo tecnológico da construção sob o ponto de vista social e cultural*. Esse estudo poderia se filiar a ambos com bastante facilidade, especialmente se quisermos aprofundar ainda mais os casos que tratamos no terceiro capítulo.

Retomando o objetivo desta conclusão, esta dissertação preferiu questionar em que medida uma metodologia internacionalmente reconhecida não tem sido suficiente para dirigir critérios operativos consistentes no projeto arquitetônico, ou seja, *em que ponto acontece uma referida dissociação*.

Em alinhamento ao que nos demonstra Sanpaolesi, o problema não está na disciplina da Restauração em si, mas **nos conceitos equivocados, ou dela mal apreendidos**, como falamos em muitas ocasiões, mas principalmente na **ausência de princípios e instrumentos cognitivos claros** que o *canteiro*, por excelência, permite associar ao **projeto**, *da taipa ao concreto*.

Assim, restaurar é de fato difícil? O que parece haver efetivamente é uma enorme cortina de fumaça entre a realidade do método e *a dificuldade, esta sim, a difícil, de mensurar a substância histórica dos edifícios*. Ponderar o desenho para essa função é recuperar um antigo **instrumento crítico** que se perdeu nas compreensões equivocadas do papel da história construída ao projeto arquitetônico.

Não nos ficou claro, contudo, se essa recuperação possa ser iniciada no âmbito dos próprios organismos públicos ou de defesa, já que uma revisão institucional anterior parece ser necessária: um primeiro passo seria **estimular e criar organismos específicos de documentação direta da arquitetura** – o que já tem acontecido em grupos de pesquisa acadêmicos brasileiros, mas é muito mais comum nos países com uma forte tradição arqueológica como é o caso da Itália, da Grécia, do Reino Unido, entre outros. Tal reforma em âmbito institucional permitiria revisar e consolidar a multiplicidade de valores que há muito tempo os “inventários de ‘patrimônios’ culturais” já deixaram de ser capazes de responder.

Como consequência, ressalta-se que tal ação também poderia promover a construção de novas apropriações do conhecimento histórico sobre a arquitetura brasileira. É com essa visão que Giovanni Klaus Koenig, historiador italiano e também professor na Faculdade de Arquitetura de Florença já afirmava sobre esse papel do *rilievo* em 1962:

um desenho de levantamento [*rilievo*] é uma mensagem que dá um certo número de informações sobre uma arquitetura já realizada. Evidentemente estas informações não devem ser dadas somente a organismos tutores, a colaboradores do arquiteto ou a executores; mas **àqueles que interessa aquela arquitetura e que por vários motivos não podem entrar em contato direto com a obra levantada** [*rilevata*]. O levantamento [*rilievo*] de monumentos é assim **um potente instrumento de auxílio aos historiadores da arquitetura**, que são também ávidos de bons levantamentos [*rilievi*].⁴¹⁶

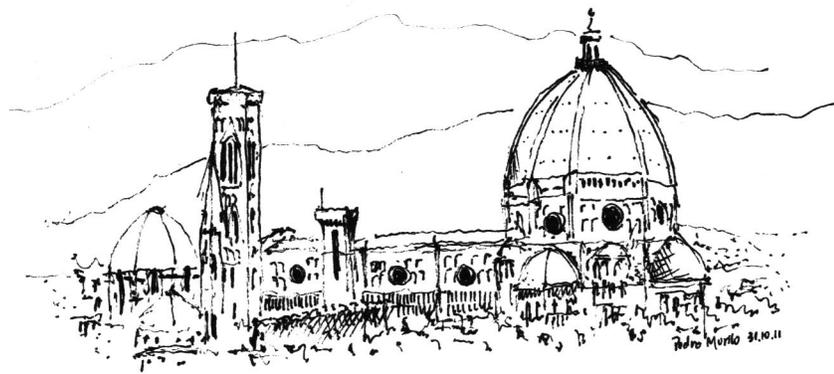
⁴¹⁶ *Un disegno di rilievo è un messaggio che dà un certo numero di informazioni su di una architettura già realizzata. Evidentemente queste informazioni non debbono essere date nè a organi tutori, nè a collaboratori dell'architetto, nè a esecutori; ma a coloro che per vari motivi non*

Espera-se, portanto, que esta dissertação contribua para a identificação dessas questões em sentido *lato*. A impressão que se têm da chamada busca pelo “campo autônomo” é de um afastamento das práticas arquitetônicas, que, repetida em várias ocasiões, pode ter como paradoxal resultado o afastamento efetivo da realidade profissional dos arquitetos **na identificação e tratamento da arquitetura existente**. O restauro da arquitetura moderna, por exemplo, explicita esse conflito, demonstrando o quanto o tema é ainda incapaz de resolver um abismo metodológico existente entre o campo, as normativas e legislações nacionais da prática profissional e a percepção coletiva da relação entre imagem e matéria dessas arquiteturas.

Quando prospectamos rapidamente no capítulo segundo o papel recente que as disciplinas de “Técnicas Retrospectivas” dos currículos de graduação e pós-graduação existentes têm tomado, compreendemos que resta sobre esta cadeira dos cursos de arquitetura uma tarefa quase impossível se não forem buscados o auxílio de **todas as disciplinas responsáveis pela formação do arquiteto em observar as crescentes demandas preservacionistas**.

Em suma, fica-nos claro que *restauro*, antes de ser mera obra, é **método**. Enquanto tal, explicita-se pela necessidade de um **projeto**. Há, nesse sentido, a necessidade de valorizar, com a paciência necessária de um bom desenho, com simplicidade, acuidade, clareza e saber, **um certo prestígio perdido** que parece ser, de fato, de competências mais gerais da **profissão**.

possono entrare in contatto diretto con l'opera rilevata. Il rilievo dei monumenti è quindi un potente strumento di ausilio per gli storici dell'architettura, che sono addirittura avidi di buoni rilievi. KOENIG, 2007 [1962], p. 86. Grifos meus.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴¹⁷

- ALMAGRO, Antonio et al. **Verso la "Carta del Rilievo Architettonico": testo di base per la definizione dei temi**. Roma: [s.n.], 2000. Disponível em: <http://www.progarch.unifi.it/upload/sub/dipartimento/personale/merlo-a/dispense/Carta_del_rilievo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2010.
- ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. A Formação do Arquiteto e a Universidade. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 78, n. 188/189/190, p. 22-56, 1997.
- AMORIM, Arivaldo de Leão. Methodological aspects of architectural documentation. In: CIPA SYMPOSIUM, 23., 2011, Prague. **Proceedings of...** Prague: CIPA, 2011. Disponível em: <<http://cipa.icomos.org>>. Acesso em 02 jun. 2012.
- ANELLI, Renato Luis Sobral. 1925 – Warchavchik e Levi – Dois manifestos pela arquitetura moderna no Brasil. **Revista RUA**, Salvador, v. 5, n. 1, p. 6-11, 1999.
- ANDRADE, Antonio Luis Dias de. **Um estado completo que pode jamais ter existido**. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995 [1951].
- ANDRADE, Mário de. **Cartas de trabalho: Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o Sphan**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Metamorfose arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- ARANTES, Antônio Augusto. **Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana 3: de Michelangelo ao Futurismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1968].
- _____. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995 [1988].
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. O desenho [1967]. In: _____. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 108-118.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR-13531: Elaboração de projetos de edificações – Atividades técnicas**. São Paulo: ABNT, 2004.
- _____. **NBR-9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. São Paulo: ABNT, 1995.
- ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA. Statuto. In: _____. **Annuario**, Roma, Anno I – MDCCCXCI, 1891, p. 9-18. Roma: Fratelli Centenari, 1891a.
- _____. Resoconto morale. Relator: Giovanni Battista Giovenale. In: _____. **Annuario**, Roma, Anno I – MDCCCXCI, 1891, p. 19-28. Roma: Fratelli Centenari, 1891b.
- _____. Il piano regolatore del centro di Roma. In: _____. **Annuario**, Roma, MCMVI – MCMVII, 1906-1907, p. 13-18. Roma: Società Editrice Laziale, 1908a.

⁴¹⁷ Apresenta-se a lista de referências, destacando ao lado do ano de publicação, em colchetes, o ano da primeira edição do livro publicado em sua língua original, quando for o caso.

_____. Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura. Relator: Gustavo Giovannoni. In: _____. **Annuario**, Roma, MCMVI – MCMVII, 1906-1907, p. 19-29. Roma: Società Editrice Laziale, 1908b.

_____. **Inventario dei monumenti di Roma**: Parte I, ciò che si vede percorrendo le vie e le piazze dei XV rioni. Roma: A.A.C.A.R., 1908c.

_____. Relazione sul piano regolatore di Roma. In: _____. **Annuario**, Roma, MCMVIII – MCMIX, 1908-1909, p. 19-35. Roma: G. Bertero & C., 1910.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. A restauração arquitetônica entre o passado e o presente. **Revista RUA**, Salvador, v. 6, n. 1, p. 18-23, 2003.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Antigos modernos: contribuição ao estudo das doutrinas arquitetônicas (séculos XVII e XVIII)**. Tese (Livre-Docência em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARDESCHI, Chiara Dezzi. **Archeologia e Conservazione: teorie, metodologie e pratiche di cantiere**. Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 1988.

BARDESCHI, Marco Dezzi. Marco Dezzi Bardeschi. In: TORSILLO, Benito Paolo (Org.). **Che cosa c'è Il restauro: nove studiosi a confronto**. Venezia: Marsilio, 2005. p. 37-40.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BELLI, Gianluca. Raffaello Brizzi: modelli e indirizzi della Scuola. In: CORSANI, Gabriele; BINI, Marco (Org.). **La Facoltà di Architettura di Firenze: Fra tradizione e cambiamento**. Atti del Convegno di Studi. Firenze, 29-30 aprile 2004. Firenze: Università degli Studi di Firenze; Firenze University Press, 2007. p. 37-51.

BELTRAMI, Luca; MORETTI, Gaetano. **Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al Castello di Milano col contributo della sottoscrizione cittadina**. Milano: Umberto Allegretti, 1898. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/resocontodeilar00moregoog>>. Acesso em: 24 jul. 2012.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1960].

BENTON, Tim. **The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a lecturer**. Basel: Birkhäuser, 2009.

BERNABEI, Franco. **Pietro Selvatico: nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento**. Vicenza: Neri Pozza, 1977.

BERTELLI, Carlo et al. **Storia dell'Arte Italiana**. Milano: Electra; Mondadori, 1986. (4 v.)

BETTAZZI, Maria Beatrice et al. Alle radici delle discipline: l'Architettura nelle Scuole di Applicazione fra Otto e Novecento. In: D'AGOSTINO, Salvatore (Org.). **Storia dell'Ingegneria**. Atti del Terzo Convegno Nazionale. Napoli: 19-20-21 aprile 2010. Napoli: Cuzzolin, 2010. p. 674-685. Disponível em: <<http://www.aising.it>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

BIELO, Marco Boscolo. **Crollo e ricostruzione del Campanile di San Marco**. Roma: Legislazione Tecnica, 2012.

BITTENCOURT, Luiz Claudio. Utopia: a dimensão urbanística de uma intervenção de restauro contemporânea. In: FONTES, Maria Solange Gurgel de Castro et. al. (Org.). **Arquitetura e urbanismo: Novos desafios para o século XXI**. Bauru: UNESP, 2009. pp. 35-54.

BOATO, Ana. **L'archeologia in architettura: misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro**. Venezia: Marsilio, 2008.

BOITO, Camillo. Progetto di restauro per la chiesa di S. Maria e Donato in Murano: lettera al Signor Marchese Raffaele Pareto. **Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo**, Milano, anno IX, p. 76-87. Milano: Saldini, 1861a. Disponível em: <http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoglia_volume.php?IDTestata=121&CodScheda=217&CodVolume=2665>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. Sulla necessità di un nuovo ordinamento di studi per gli architetti civili. **Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo**, Milano, anno IX, p. 724-748. Milano: Saldini, 1861b. Disponível em: <http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoglia_volume.php?IDTestata=121&CodScheda=217&CodVolume=2665>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. Revista delle Arti Belle. In: AMMINISTRAZIONE DEL POLITECNICO. **Il Politecnico. Studj Letterarj, Scientifici e Tecnici. Parte Letterario-Scientifica. Volume Primo.** Milano: Zanetti Franc, 1866. p. 98-114. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/ilpolitecnico01unkngoog>>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. I-II. **Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico**, Milano, anno XVI, p. 309-321. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1868a. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/giornaledellinge16cava>>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. III. **Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico**, Milano, anno XVI, p. 630-637. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1868b. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/giornaledellinge16cava>>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. IV-V. **Il Politecnico; Giornale dell'ingegnere-architetto civile ed industriale**, Milano, anno XVII, p. 37-50. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1869. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/giornaledellinge17cava>>. Acesso em: 02 maio 2012.

_____. **Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento.** Milano: Hoepli, 1893. Disponível em: <<http://catalog.bathitrust.org/Record/007904962>>. Acesso em: 05 jan. 2012.

_____. **I Principii del Disegno e gli Stili dell'Ornamento.** 5. ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1908 [1882].

_____. **Os Restauradores.** Cotia: Ateliê, 2002 [1884].

_____. Restoration in Architecture: First Dialogue. Translation of Cesare Birignani. **Future Anterior**, New York, v. 6, n. 1, p. 68-83, summer 2009 [1893].

BORIANI, Maurizio. Obsoleto prima ancora che storico. Conservare Il "moderno"? In: _____. (Org.). **La sfida del moderno: l'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione.** Milano: Unicopli, 2003. p. 6-17.

BORGES FILHO, Francisco. **O desenho e o canteiro no Renascimento Medieval (séculos XII e XIII): indicativos da formação dos arquitetos mestres construtores.** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2005 [1963].

BRASIL. Lei n. 8.666, de 21 de junho de 1993. **Diário Oficial da União**, Brasília, ano CXXXI, n. 116. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8666cons.htm>. Acesso em: 10 nov. 2011.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Edital. Tombamento da Casa Grande e Tulha da Antiga Chácara Paraíso das Campinas Velhas, Campinas, Estado de São Paulo. **Diário Oficial da União**, seção 3, 5 set. 2011, p. 16.

_____. **Processo de Tombamento 1460-T-00: Casa Grande e Tulha da Antiga Chácara Paraíso das Campinas Velhas.** 3. v. IPHAN, 1999.

BRASIL. Ministério da Cultura. Programa Monumenta. **Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural.** Brasília: MinC; Programa Monumenta, 2005. (Cadernos Técnicos, 1).

BRAWNE, Michael. **Architectural thought: the design process and the expectant eye.** Oxford: Architectural Press, 2003.

BURWITZ, Henning. **Introduction to geometry drawing.** Notas de aula. Project Romiri Workshop. Diadrasis, 2011.

CABRAL, Cláudia Costa. Duas perguntas sobre interdisciplinaridade, arquitetura e preservação do patrimônio moderno. DOCOMOMO BRASIL: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, 9., 2011. Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: DOCOMOMO, 2011, p. 1-10.

CALEBICH, Emma. Il restauro della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano e Il contributo di Camillo Boito. **Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico (PAU)**, Roma, v. VIII-IX, n. 16/18, p. 229-250, 1999.

CAMARGO, Monica Junqueira de. Sobre o projeto de Oscar Niemeyer para o entorno do Teatro no Parque Ibirapuera. **Minha Cidade**, São Paulo, v. 5, n. 56, mar. 2005.

_____. A contribuição da arquitetura ao patrimônio cultural. In: SEMANA DE VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL DA CIDADE DE SÃO PAULO, 8., 2011, São Paulo. (Comunicação oral).

CAMPI, Maurizio. **Rilievo dell'Architettura: Corso e-learning della Facoltà di Architettura: Università degli Studi di Napoli Federico II**. Napoli: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.federica.unina.it/corsi/rilievo-dellarchitettura>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

CAMPINAS. **Lei Complementar n. 9 de 23 de Dezembro de 2003**. Dispõe sobre o código de projetos e execuções de obras e edificações do Município de Campinas. Campinas: PMC, 2003. Disponível em: <<http://www.campinas.sp.gov.br/bibjuri/leicomp09.htm>>. Acesso em 15 jan. 2012.

CARBONARA, Giovanni. **Trattato di restauro architettonico: Vol. 1**. Torino: UTET, 2007.

_____. Giovanni Carbonara. In: TORSSELLO, Benito Paolo (Org.). **Che cosa c'è Il restauro: nove studiosi a confronto**. Venezia: Marsilio, 2005. p. 25.

_____. Disegnare per il restauro. **Disegnare idee imagini**, n. 0, Anno I, 1989. p. 85-94.

CATTANI Maurizio; FIORINI Andrea. Topologia: identificação, significado e valença nella ricerca archeologica. **Archeologia e Calcolatori**, n. 15, p. 317-340, 2004. Disponível em: <http://soi.cnr.it/archealc/indice/PDF15/19_Cattani.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010.

CECCHINI, Domenico. **Notas de aula do Curso de Urbanística II, Università degli Studi di Roma, ano acadêmico 2011-2012**. Disponível em: <<http://www.cittasostenibili.it>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

CENTOFANTI, Mario et al. **Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura; Casa dei Crescenzi, 1985.

CESCHI, Carlo. **Teoria e storia del restauro**. Roma: Bulzoni, 2003 [1970].

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001 [1992].

_____. **Le patrimoine en questions: anthologie pour un combat**. Paris: Seuil, 2009.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro (Org.). **A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Iphan, 1995.

COIMBRA, José de Ávila Aguiar. Linguagem e percepção ambiental. In: PHILIPPI JR., Arlindo et. al. (Org.). **Curso de gestão ambiental**. Barueri: Manole, 2004. p. 525-570.

COOK, Edward Tyas. **The life of John Ruskin**. 2 vol. London: Cambridge University Press, 2012 [1912].

COSTA, Lucio. Documentação necessária. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC; IPHAN, 2000. p. 185-193.

_____. Do Desenho [1942]. In XAVIER, A. (Org.). **Lucio Costa: sôbre arquitetura**. 2. ed. Porto Alegre: Uniritter, 2008.

_____. **Arquitetura**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010 [2002].

CRIPPA, Maria Antonietta (Org.). **Il nuovo e l'antico in architettura**. Milano: Jaca Books, 1989.

CRESTI, Carlo et al. **L'avventura della facciata: Il duomo di Firenze 1822-1887**. Firenze: Il Bossolo, 1987.

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. Os traços do visível: sobre o "problema da representação" na arquitetura. **Revista Pós**, São Paulo, v. 18, p. 34-47, 2005.

_____. **Geometrias simbólicas da arquitetura: Espaço e ordem visual do Renascimento às Luzes**. São Paulo: Hucitec, 2006.

- _____. **A beleza e o mármore: o tratado De Architettura de Vitrúvio e o Renascimento**. São Paulo: Annablume, 2010.
- DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Milão: Carabba Editore, 1947 [1651]. Disponível em <http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm>. Acesso em: 22 set. 2009.
- DEL BUFALO, Alessandro. **Gustavo Giovannoni**. Roma: Kappa, 1982.
- DELIZIA, Francesco. Dal riuso alla conoscenza dell'antico: archeologia e restauro nel XVII secolo. In: CASIELLO, Stella. (Org.). **Verso una storia del restauro**. Firenze: Alinea, 2008. p. XX-XX.
- DE RUBERTIS, Roberto. **Lezione introduttiva dell'anno accademico 2006/2007**. {S.n.}, [S.l.], 2006. Disponível em: <http://www.dica.unipg.it/DICA/common/pdf/il_rilievo_200910040118_6496.pdf>. Acesso em 10 jan. 2012.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **Métis: as astúcias da inteligência**. São Paulo: Odysseus, 2008.
- DIADRASIS INTERDISCIPLINARY RESEARCH ON ARCHAEOLOGICAL & ARCHITECTURAL CONSERVATION. The "Romiri Project" Workshop. Athens: Diadrasis, 2011. Disponível em: <<http://www.diadrasis.org/projects/romiri/>>. Acesso em: 05 jun. 2011.
- DI BIASE, Carolina. Camillo Boito. In: CASIELLO, Stella. (Org.). **La cultura del restauro: Teorie e Fondatori**. Venezia: Marsilio, 2009 [1996]. p. 159-181.
- DOCCI, Mario; MAESTRI, Diego. **Storia del rilevamento architettonico e urbano**. Roma: Laterza, 1993 [1984].
- _____. **Manuale di rilevamento architettonico e urbano**. 2. ed. amp. Roma: Laterza, 2009 [1982].
- DOCOMOMO BRASIL: O MODERNO JÁ PASSADO, O PASSADO NO MODERNO, 7., 2007, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario_7_Porto_Alegre_trabalhos.htm>. Acesso em: 10 jul. 2011.
- DOCOMOMO BRASIL: SÍNTESE E PARADOXO NAS ARTES, 8., 2009, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminarios_8_Rio_de_Janeiro_trabalhos.htm>. Acesso em: 10 jul. 2011.
- DOCOMOMO BRASIL: INTERDISCIPLINARIDADE E EXPERIÊNCIAS EM DOCUMENTAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO RECENTE, 9., 2011, Brasília. No prelo.
- DOURADO, Odete. Conservação ou invenção: notas sobre uma relação ambígua. In: CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes (Org.). **(Re)discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 139-146.
- ECKSTEIN, G. **Empfehlungen für Baudokumentationen**. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg: Konrad Theiss Verlag Stuttgart, 1999. (Arbeitsheft, 7)
- ECO, Umberto. Entrevista: informação demais faz mal. **Época**, São Paulo, n. 711, p. 46-49, 2 jan. 2012. (Depoimento).
- EDWARDS, Brian. **Understanding architecture through drawing**. New York: Taylor & Francis, 2008.
- FALBEL, Anat. Sobre utopia e exílios na América Latina. **Politheia: História e Sociedade**, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, p. 107-140, 2009.
- FARTHING, Stephen; CORK, Richard. (Org.). **Tudo sobre arte**. São Paulo: Sextante, 2011 [2010].
- FERRO, S. O canteiro e o desenho. [1976]. In: _____. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 103-200.
- FISCHER, Sílvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- FRASCARI, Marco. Sollertia. **Offramp**, Los Angeles, v. 1, n. 5, p. 51-54, 1992.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009 [1997].

FUMAROLI, Marc. Les abeilles et les araignés. In: LECOQ, Anne-Marie. (Org.). **La querelle des anciens et des modernes**. Paris: Galimard, 2001. p. 178-196.

GIACHERY, Emerico. Camillo Boito. In: MIANO, Giuseppe (Org.). **Dizionario biografico degli italiani: vol. 11**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969.

GIOENI, Laura. *Brandi e Sanpaolesi: Odos e methodos del restauro*. **ΑΝΑΓΚΗ**, Roma, nuova serie, maggio 2006, p. 18-33. Firenze: Alinea, 2006.

GIOVANNETTI, Francesco. L'influenza dell'Associazione Artística fra i Cultori di Architettura nel mutamento di concetti sulla trasformazione del centro cittadino. **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**, n. 36, p. 45-47, anno 1990.

GIOVANNONI, Gustavo. Per le minacciate demolizioni nel centro di Roma. **Nuova Antologia**, Roma, quinta serie, novembre-dicembre 1908, p. 317-319, v. CXXXVIII – della raccolta CCXXII. Roma: Nuova Antologia, 1908. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/nuovaantologia222romanojft>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

_____. Vecchie città ed edilizia nuova. **Nuova Antologia**, Roma, quinta serie, maggio-giugno 1913, p. 449-472, v. CLXV – della raccolta CCXLIX. Roma: Nuova Antologia, 1913a. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/nuovaantologia249romanojft>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

_____. Il "diradamento" edilizio dei vecchi centri: Il quartiere della rinascenza in Roma. **Nuova Antologia**, Roma, quinta serie, luglio-agosto 1913, p. 53-76, v. CLXVI – della raccolta CCL. Roma: Nuova Antologia, 1913b. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/nuovaantologia250romanojft>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

_____. Lettera del Direttore della Regia Scuola di Architettura di Roma Prof. Gustavo Giovannoni. In: REGIA SCUOLA SUPERIORE DI ARCHITETTURA DI FIRENZE. **Annuario**. Anni Accademici 1930-31 – 1931-32, 1932. Firenze: Tipografia Enrico Aiani, 1933. p. 199-201.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996 [1989].

_____. Autenticidade, memória e ideologia nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 264-275, 1988.

GONZAGA, Tomás Antonio. **Tomás Antônio Gonzaga**. (por Lúcia Helena). Agir: Rio de Janeiro, 2005. (Nossos clássicos).

GONZÁLEZ-MORO; Pablo Latorre; ZOREDA, Luiz Caballero. La importancia del análisis estratigráfico de las construcciones históricas en el debate sobre la restauración monumental. **Informes de la Construcción**, vol. 46, n. 435, p. 5-18, enero/febrero 1995.

GORBEA, Antonio Almagro. **Levantamiento arquitectónico**. Granada: Universidad de Granada, 2004.

GORDON, Susan Phelps et al. (Org.). **John Ruskin and the victorian eye**. New York: Harry Abrams, 1993.

GOUVEIA, Anna Paula Silva. **O croqui do arquiteto e o ensino do desenho**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GREGOTTI, Vittorio. Necessità del passato. In: PEDRETTI, B. (Org.). **Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura**. Venezia: Bruno Mondadori, 1997. p. 18-23.

_____. **Sulle orme di Palladio: ragioni e pratica dell'architettura**. Milano: Laterza, 2000.

GURRIERI, Francesco (Org.). **Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi**. Firenze: CLUSF, 1977.

GURRIERI, Francesco. **Nel primo centenario della "querelle" tra mono e tricuspidofili per la facciata di Santa Maria del Fiore**. Firenze: EDAM, 1971.

_____. Firenze: la tradizione del restauro. In: CORSANI, Gabriele; BINI, Marco (Org.). **La Facoltà di Architettura di Firenze: Fra tradizione e cambiamento**. Atti del Convegno di Studi. Firenze, 29-30 aprile 2004. Firenze: Università degli Studi di Firenze; Firenze University Press, 2007. p. 81-92.

HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1993].

HORTA, José Silvério Baia. A I Conferência Nacional de Educação ou de como monologar sobre educação na presença de educadores. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Capanema: O ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. p. 143-172.

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES. The Venice Charter: International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (1964). In: PETZET, Michael; ZIESEMER, John (Org.). **International Charters for Conservation and Restoration**. Paris: ICOMOS, 2004 [1964]. p. 37-38. Disponível em: <<http://openarchive.icomos.org/431>>. Acesso em: 10 out. 2009.

_____. The Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments (1931). In: PETZET, Michael; ZIESEMER, John (Org.). **International Charters for Conservation and Restoration**. Paris: ICOMOS, 2004 [1931]. p. 31-32. Disponível em: <<http://openarchive.icomos.org/431>>. Acesso em: 10 out. 2009.

ITALIA. Ministero della Pubblica Istruzione. **Decreto Ministeriale 21 Luglio 1882 sui restauri degli edifici monumentali e Circolare 21 Luglio 1882 n. 683 bis sui restauri degli edifici monumentali**. Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1882. Disponível em: <http://www.unipa.it/restauro/Prima_Carta_del_Restauro.pdf>. Acesso em: 15 maio 2012.

ITALIA. *Legge 24 Giugno 1923, n. 1395. Tutela del Titolo e dell'Esercizio Professionale di Ingegneri e degli Architetti*. **Gazzetta Ufficiale**, Roma, n. 157, 5 luglio 1923. Código URN: <<urn:nir:stato:legge:1923-06-24;1395>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

JESUS, Christiano Romanholo Marques de; BARROS, Mércia Maria Semensato Bottura de. Recomendações para elaboração de orçamento de obras de reabilitação de edifícios habitacionais. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 57-72, abr. 2011 – jun. 2011.

JOKKILEHTO, Jukka. **A History of Architectural Conservation**. Oxford: Betterworth-Heinemann, 2002.

JOKKILEHTO, Jukka et al.. **The world heritage list: filling the gaps – an action plan for the future**. Paris: ICOMOS, 2005.

KANNES, Gianluca. Giuseppe Fiorelli. In: MIANO, Giuseppe (Org.). **Dizionario biografico degli italiani:vol. 48**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997.

KOWALTOWSKI, Doris Catherine Cornélie Knatz et al. Reflexão sobre metodologias de projeto arquitetônico. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 7-19, abr./jun. 2006.

KIRK, Terry. **The Architecture of Modern Italy: The challenge of tradition. Volume I: 1750-1900**. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

KOENIG, Giovanni Klaus. *Disegno, disegno di progetto e disegno di rilievo*. In: **L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note**. Libreria Editrice Fiorentina, 2007 [1962]. p. 77-96.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração. In: BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Cotia: Ateliê, 2002. p. 9-28.

_____. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005 / abr. 2006.

LAGAE, John. Ambivalent positions on modern heritage: a dialogue between Wessel de Jonge and Réjean Legault. **OASE**, Rotterdam, n. 69, p. 46-61, 2006.

LANGÉ, Santino. **Problemi di storiografia e progettazione architettonica**. Milano: Jaca Books, 1969.

LASSANCE, Guilherme. Ensino e teoria da Arquitetura na França do século XIX: o debate sobre a legitimidade das referências. In: OLIVEIRA, Beatriz Santos de et al. (Org.). **Leituras em teoria da arquitetura: 1. Conceitos**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

LA REGINA, Francesco. **Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro**. Napoli: Liguori, 2004.

_____. John Ruskin (1819-1900). In: TORSELLO, Benito Paolo (Org.). **Che cosa c'è Il restauro: nove studiosi a confronto**. Venezia: Marsilio, 2005. p. 103-106.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1990 [1988].

LEMOES, Carlos Alberto Cerqueira. **Cozinhas**, etc. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LUCIANI, Roberto. **Il Restauro**. Roma: Fratelli Palombi, 1988.

MACEDO, Danilo Matoso. Desenho concreto, obra abstrata: a simplicidade e seus desvios na Arquitetura Moderna Brasileira. In: DOCOMOMO BRASIL, arquitetura e urbanismo modernos: projeto e preservação, 8., Rio de Janeiro, 2009. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario_8_pdfs/091.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2011.

MAESTRI, Diego; CENTOFANTI, Mario. Rilievo, progetto e rappresentazione nell'attività dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e Gustavo Giovannoni: una ipotesi di ricerca. **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**, Roma, n. 36, p. 106-108, anno 1990.

MANACORDA, Daniela. **Prima lezione di archeologia**. 5 ed. Roma: Laterza, 2009.

MANFREDI, Manfredo. Inaugurazione dell'anno Accademico 1925-26. Relazione del Direttore. In: REGIA SCUOLA DI ARCHITETTURA IN ROMA. **Annuario**. Anno Accademico 1925-1926. Roma: Figli Pallotta, 1926. p. 5-11.

MARCONI, Paolo. Restauro e ricostruzione: com'era, dov'era? **Zodiac**, Milano, n. 19, p. 40-55, 1998.

_____. **Materia e significato: questione del restauro architettonico**. 2. ed. Venezia: Marsilio, 2003.

MARINO, Luigi. **Il rilievo per il restauro: ricognizioni, misurazioni, accertamenti, restituzioni, elaborazioni**. Milano: Hoepli, 1997.

MAYUMI, Lia. **Taipa, canela-preta e concreto: estudo sobre o restauro de casas bandeiristas**. São Paulo: Romano Guerra, 2009.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: os documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

MONNIER, Gérard. O Edifício-evento, a história contemporânea e a questão do patrimônio. **Revista Desígnio**, n. 6, set. 2006. p. 11-18. São Paulo: Annablume; FAUUSP, 2006.

MORI, Victor Higo et al. (Org.). **Patrimônio: Atualizando o debate**. São Paulo: IPHAN, 2006.

MUNTONI, Alessandra. Gustavo Giovannoni, la speranza di un'urbanistica integrale, 1913-1936. In: SETTE, Maria Piera (Org.). **Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo**. Giornata di Studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928-2002). Roma: Bonsignori, 2005. p. 57-72.

MURPHY, Kevin. The Villa Savoye and the modernist historic monument. **Journal of the Society of Architectural Historians**. Vol. 61, n. 1, mar. 2002. University of California Press, 2002. pp. 68-89. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/991812>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **A documentação como ferramenta de preservação da memória: cadastro, fotografia, fotogrametria e arqueologia**. Brasília: Programa Monumenta; IPHAN, 2004. (Cadernos Técnicos, 7).

OLIVEIRA, Miriam Cruxên Barros de; CAVANI, Gilberto de Ranieri. Avaliação integrada do estado de conservação do edifício Adriano Marchini, IPT, São Paulo. **Revista CPC**, São Paulo, n. 7, p. 143-172, nov. 2008 – abr. 2009.

PALLOTTINO, Elisabetta. I membri dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e La cultura técnica romana tra La fine dell'ottocento e i primi decenni del novecento: apunti per una ricerca. **Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura**, Roma, n. 36, p. 67-68, anno 1990.

PANE, Andrea. Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio. In: CASIELLO, Stella. (Org.). **La cultura del restauro: Teorie e Fondatori**. Venezia: Marsilio, 2009 [1996]. p. 293-314.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1955].

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987. p. 9-27.

PERRAULT, Claude. Preface. In: VITRUVÉ. **Les dix livres d'architecture. Corrigez et traduits nouvellement en français avec des notes et des figures**. Traduction par Charles Perrault. Paris: J. B. Coignard, 1673. p. 10-21. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85660b>>. Acesso em: 15 abr. 2011.

PICCINATO, Giorgio. Rome: Where great events not regular planning bring development. In: GORDON, David. **Planning Twentieth-Century Capital Cities**. New York: Routledge, 2006. p. 213-225.

PLUTARCH. **Theseus**. (Edited by Bernadotte Perrin). London: William Heinemann, 1914 [ca. 75]. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0007.tlg001.perseus-eng2:1.1>>. Acesso em: 14 out. 2012.

RAFAEL. Carta ao papa Leão X sobre as ruínas de Roma. Manuscrito Mântua, Archivio Privato Castiglioni, Documenti Sciolti A) N. 12. In: MIGLIACCIO, Luciano (Org.). **Cartas sobre arquitetura**. Campinas: Ed. da Unicamp; Ed. Unifesp, 2011.

RAMOS, Tânia Beisl. Estado Novo e arquitetura: redes sociais e patrimônio cultural moderno em Portugal e no Brasil. **Revista CPC**, São Paulo, n. 12, p. 31-53, maio/out. 2011.

REGIA SCUOLA DI ARCHITETTURA IN ROMA. **Annuario**. Anno Accademico 1925-1926. Roma: Figli Pallotta, 1926.

REICHLIN, Bruno. Prefazione: quale storia per la salvaguardia del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo? In: CALEGARI, Guido; MONTANARI, Guido (Org.). **Progettare Il costruito. cultura e tecnica per Il costruito del patrimonio architettonico del XX secolo**. Torino: Francoangeli, 2001. p. 11-20.

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse**. Traduction de Daniel Wiczorek. Paris: Seuil, 1984 [1902].

ROCHA, Ricardo. Algumas questões sobre autoritarismo e formação do ideário da arquitetura moderna carioca. **Risco**, São Carlos, v. 2, n. 4, p. 15-20, 2006.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O desenho: ordem do pensamento arquitectónico**. Lisboa: Referência; Estampa: 2000.

RODRIGUES, Marly. **Alegorias do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo 1969-1987**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

ROSLING, Hans. The magic washing machine. In: **TED WOMEN**, 1., 2010, Washington. (Comunicação oral). Disponível em: <http://www.ted.com/talks/hans_rosling_and_the_magic_washing_machine.html>. Acesso em: 30 out. 2011.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Apresentação, tradução e comentários críticos por Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, UFBA, 1996 [1849]. (Pretextos, Série b, Memórias, 2).

_____. **The seven lamps of architecture**. London: Dover, 1989 [1849].

_____. **The Stones of Venice: vol. 2: The Sea-Stories**. Boston: Estes and Lauriat, 1911 [1852]. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/stonesofvenice02rusk>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

SAIA, Luís. **Morada Paulista**. São Paulo: Perspectiva, 1995 [1972].

SALVO, Simona. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. **Revista Pós**, São Paulo, n. 23, p. 199-211, 2008.

SANPAOLESI, Piero. **Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti**. Firenze: EDAM, 1980 [1972].

_____. Doveri degli architetti negli interventi negli ambienti antichi (in "Atti del Convegno-Dibattito sul nucleo storico di Cortona e sull'inserimento dell'architettura contemporânea nei centri antichi"), Cortona, 1965. In: GURRIERI, Francesco. (Org.). **Teoria e cultura del restauro dei monumenti de centri antichi**. Firenze: CLUSF, 1977.

_____. General principles; Preliminary surveys. In: UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Preserving and restoring monuments and historic buildings**. Paris: UNESCO, 1972. pp. 49-66.

_____. Premessa. In: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE. FACOLTÀ DI ARCHITETTURA (Org.). **Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura di Piero Sanpaolesi**. Firenze: Università degli studi di Firenze, 1978. p. 5-9.

_____. Curriculum Vitae. In: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE. FACOLTÀ DI ARCHITETTURA (Org.). **Scritti vari di storia, restauro e critica dell'architettura di Piero Sanpaolesi**. Firenze: Università degli studi di Firenze, 1978. p. 11-19.

SANTOS, Antonio da Costa. **Compra e venda de terra e água e um tombamento na primeira sesmaria da freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiá: 1732-1992**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, v. 2, n. 15, p. 43-48, 2001.

_____. Teatro do Parque Ibirapuera: em nome de quem? **Arquitextos**, São Paulo, v. 4, n. 38, jul. 2003.

SÃO PAULO (Estado). Goldman vistoria obras do Museu de Arte Contemporânea. **Agência SP Notícias**, São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, 11 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=209767&c=6>>. Acesso em: 11 maio 2010.

_____. MAC vai reunir acervo no prédio do Detran. **Agência SP Notícias**, São Paulo, Governo de Estado de São Paulo, 01 out. 2007. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=88177>>. Acesso em: 16 fev. 2010.

SÃO PAULO (Município). **Lei n. 11.822 de 25 de Junho de 1992**. Dispõe sobre as regras gerais e específicas a serem obedecidas no projeto, licenciamento, execução, manutenção e utilização de obras e edificações, dentro dos limites dos imóveis revoga a Lei nº 8.266, de 20 de junho de 1975, com as alterações adotadas por leis posteriores, e dá outras providências. São Paulo: PMSP, 1992. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/habitacao/plantas_on_line/legislacao/index.php?p=9612>. Acesso em: 15 jan. 2012.

SÃO PAULO (Município). Secretaria da Cultura. Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP). **Ata da 454a. reunião do CONPRESP de 18 de Março de 2009**. São Paulo: [s. n.], 2009. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/ata454_1242653682.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2010.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: PMSP; SMC; DPH, 1992.

_____. **Tombamento e participação popular**. São Paulo: PMSP; SMC; DPH, 2001.

SÃO PAULO (Município). **Lei n. 14.933, de 5 de Junho de 2009**. Institui a Política de Mudança do Clima no Município de São Paulo. São Paulo: Câmara Municipal, 2009.

SCHNEIDER, Peter. Disegno: on drawing out the archi-texts. **Journal of Architectural Education**, v. 61, n. 1, p. 19-22, 2007.

SCHORSKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

- SCHULLER, Manfred. **Building archaeology**. München: ICOMOS, 2002. (Monuments and Sites, VII).
- SCOTT, Fred. **On altering architecture**. London: Routledge, 2008.
- SEGRE, Roberto. Um Benevolo ansioso no século XXI. **Resenhas online**, Vitruvius, ano 7, n. 077, mai. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.077/3076>>. Acesso em: 30 jun. 2011.
- SELVATICO, Pietro. **Sulla Cappellina degli Scrovegni nell’Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti: osservazioni**. Padova: Coi Tipi Della Minerva, 1836. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/sullacappellina00sehgoog>>. Acesso em: 15 fev. 2012.
- SERENA, Tiziana. Il Palazzo delle Debite. In: ZUCCONI, Guido (Org.). **Camillo Boito: una architettura per una Italia unita**. Venezia: Marsilio, 2000. p. 84-89.
- SETTE, Maria Piera (Org.). **Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo**. Giornata di Studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928-2002). Roma: Bonsignori, 2005.
- SILVESTRI, Andrea. La nascita delle Facoltà di Ingegneria e di Architettura in Italia. In: BUCCARO, Alfredo et al. (Org.). **Storia dell’Ingegneria**. Atti del Primo Convegno Nazionale. Napoli: 8-9 marzo 2006. Napoli: Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, 2006. p. 223-234. Disponível em: <<http://www.aising.it>>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- SIRISRISAK, Tiamsoon; AKAGAWA, Natsuko. Cultural landscape in the world heritage list: understanding on the gap and categorisation. **City & Time**, Recife, v. 2, n. 3, p. 11-20, 2007.
- SITTE, Camilo. **A construção de cidades segundo os seus princípios artísticos**. São Paulo: Atlas, 1992.
- SPINOSA, Arianna. **Piero Sanpaolesi: contributi alla cultura del restauro del Novecento**. Firenze: Alinea, 2011.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Viollet-Le-Duc e l’architettura moderna. In: _____. **Archeologia del moderno: Da Durand a Le Corbusier**. Torino: Umberto Allemandi & C., 2005 [1975]. p. 63-103.
- TAMAKI, Luciana. Intervenção contemporânea. **Revista Técnica**, São Paulo, n. 180, mar. 2012. Disponível em: <<http://www.revistatechne.com.br/engenbaria-civil/180>>. Acesso em: 3 jun. 2012.
- TIRELLO, Regina Andrade; PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. O CPC-USP e o Ciclo Reuniões Técnicas: Ciências aplicadas e a conservação de bens culturais. **Revista CPC**, São Paulo, v. 6, p. 180-187, 2008.
- TIRELLO, Regina Andrade. **A ruína, o restauro, e as pinturas murais oitocentistas do Vale do Paraíba**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- _____. O caso da destruição das pinturas murais da sede da Fazenda Rialto, Bananal. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 227-334, jul. – dez. 2005.
- _____. A arqueologia da arquitetura: um modo de entender e conservar edifícios históricos. **Revista CPC**, São Paulo, n. 3, p. 145-165, nov. 2006/abr. 2007.
- _____. Restauro digital de arquitetura histórica de cronologia construtiva complexa: a casa de Dona Yayá. In: COMPUTAÇÃO GRÁFICA: pesquisas e projetos rumo à educação Patrimonial, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: AHMWL, DPH/SMC/PMSP, 2008. p. 1-10. Disponível em: <http://www.arquiamicos.org.br/seminario3d/pdf/tirello-restauro_digital.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2010.
- _____. Restaurar não é pintar edifícios de amarelo. In: FONTES, Maria Solange Gurgel de Castro et al. (Org.). **Arquitetura e urbanismo: novos desafios para o século XXI**. Bauru: Unesp, 2009. p. 21-34.
- TORSELLO, Benito Paolo (Org.). **Che cosa c’è Il restauro: nove studiosi a confronto**. Venezia: Marsilio, 2005.
- _____. **La materia del restauro: tecniche e teorie analitiche**. Venezia: Marsilio, 1988.
- TRECCANI, Gian Paolo. Il “Voto conclusivo del III Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani”. In: TORSELLO, Benito Paolo (Org.). **Che cosa c’è Il restauro: nove studiosi a confronto**. Venezia: Marsilio, 2005. p. 113-117.

UNITED NATIONS. Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento. **Nosso futuro comum**. Rio de Janeiro: Ed, da FGV, 1991 [1987].

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. Document de Nara sur l'authenticité. In: LARSEN, K. E. (Org.). **Proceedings of Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention**. Trondheim: Tapir, 1995. p. xxvii-xxxii.

VASARI, Giorgio. **Lives of the Artists: Volume I**. A selection translated by George Bull. London: Penguin, 1987 [1568].

VILLANI, Marcello. Arte, tecnica, tradizione architettonica: note di alcuni contributi teorici di Gustavo Giovannoni sull'architettura contemporanea. In: SETTE, Maria Piera (Org.). **Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo**. Giornata di Studio dedicata a Gaetano Miarelli Mariani (1928-2002). Roma: Bonsignori, 2005. p. 133-138.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Entretiens sur l'architecture: vol. 2**. Paris: A. Morel, 1872 [1863]. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/entretiensurla00goog>>. Acesso em: 04 jul. 2011.

_____. **L'architecture raisonnée: extraits du Dictionnaire de l'architecture française**. Paris: Hermann, 1978 [1854-1868].

_____. **Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê, 2005 .

VITRUVIO. **Tratado de Arquitetura**. Tradução de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [27 a. C. ?].

WIGLEY, Mark. The architectural cult of synchronization. **The independent group**, vol. 94, autumn 2000. The MIT Press, 2000. pp. 31-61. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779215>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

WRIGHT, Frank Lloyd. **Two lectures on architecture**. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1931.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010 [2009].

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1984].

ZUCCONI, Guido (Org.). **Dal capitello alla città**. Milano: Jaca Book, 1996.

ZUCCONI, Guido. Boito contraddittorio profeta di un linguaggio minimalista. In: _____. (Org.). **Camillo Boito: una architettura per una Italia unita**. Venezia: Marsilio, 2000. p 72-75.

_____. Gustavo Giovannoni. In: **Dizionario biografico degli italiani: vol. 56**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa – Edição online. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>.

Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology edited by William Smith. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104>>

Dizionario Biografico degli Italiani – Edição online. Disponível em: <<http://www.treccani.it/biografie>>.

Vocabolario Treccani – Edição online. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario>>.

BIBLIOTECAS CONSULTADAS

Biblioteca da Área de Engenharia da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Biblioteca *Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura – Sezione Storia dell'Architettura* da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma “La Sapienza”, Roma, Itália.

Biblioteca *Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura – Sezione Rilievo* da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma “La Sapienza”, Roma, Itália.

Biblioteca do *International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM)*, Roma, Itália.

BASES DE DADOS DE CARTAS, LIVROS, REVISTAS E ARTIGOS DIGITAIS CONSULTADOS

Archivio Storico Capitolino – Biblioteca di Roma. Risorse Digitale. Disponível em: <<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it>>

Arquivo Pessoa. Obra Édita. Fundação Calouste Gulbenkian; Direção-Geral do Livro e das Bibliotecas; Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net>>

BIASA – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte. Periodici Italiani Digitalizzati. Disponível em: <<http://periodici.librari.beniculturali.it>>.

Cinquantamila giorni. Corriere della Sera. Disponível em: <<http://cinquantamila.corriere.it>>. Gallica. Bibliothèque Numérique. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<http://www.gallica.bnf.fr>>.

Hathi Trust Digital Library. Disponível em: <<http://www.hathitrust.org>>.

ICOMOS Open Archive. International Council of Monuments and Sites. Disponível em: <<http://openarchive.icomos.org>>.

Instituto Antonio Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. Disponível em: <<http://www.jobim.com.br/lucio>>.

Instituto de Estudos Brasileiros. Acervo Mário de Andrade. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/catalogo_eletronico>.

Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music and Wayback Machine. Disponível em: <<http://www.archive.org>>.

ItalgireWeb – Banca Dati di Giurisprudenza Dottrina Legislazione. Ministero della Giustizia. Disponível em: <<http://www.italgire.giustizia.it>>.

JSTOR. Journal Storage. Disponível em: <<http://www.jstor.org>>.

L'Emeroteca Digitale – Biblioteca Nazionale Braidense. Disponível em: <<http://emeroteca.braidense.it>>.

Museum of Modern Art (MoMA) – The Collection. Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/>>

Time Magazine Archive. Disponível em: <<http://www.time.com/time/archive>>.

