

- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997.
- FABIANI, R. Decima: Quartiere sereno. *Capitolium*, Roma, n. 1, p. 40-46, 1966.
- FINELLI, L. *Luigi Moretti. La promessa e il debito*. Roma: Officina, 1989.
- MORETTI, L. Il quartiere INCIS a Roma nella zona a sud dell'Eur. *Informazioni urbanistiche*, Roma, n. 1, p. 27-29, 1961.
- _____. Nuovo quartiere INCIS nella zona EUR. *La casa*, n. 7, p. 109-122, 1962.
- ROSSI, P. O. *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*. Bari: Laterza, 2000.
- SALVO, Simona. Problematiche e specificità del restauro dell'architettura moderna e contemporanea. In: PALMERIO G. (Org.). *Appunti di restauro*. Roma: Palombi, 2005.
- PALMERIO G. (Org.) *Appunti di restauro*. Roma: Palombi, 2005.
- PALMERIO P. Il quartiere di Decima: Valori architettonici e ipotesi di restauro. In: CASSETTI, R.; SPAGNESI, G. (Org.) *Roma contemporanea*. Roma: Gangemi, 2006.
- SANTUCCIO, S. *Luigi Moretti*. Roma: Zanichelli, 1986.
- SPAGNESI, G. Quartiere Incis a Decima (Roma). *Rassegna dell'edilizia*, Roma, n. 6, p. 6-15, 1966.
- UN NUOVO quartiere dell'Istituto Nazionale Case Impiegati dello Stato (INCIS) inaugurato a Roma in via di Decima. *Edilizia Popolare*, Roma, n. 67, p. 13-18, 1965.

Notas

- (1) Em fevereiro de 1949, Amintore Fanfani, ministro do Trabalho e da Previdência Social do governo De Gasperi, apresenta a Lei n. 43, "Providências para aumentar o emprego de mão-de-obra, promovendo a construção de casas para trabalhadores". A lei dá origem ao plano INA Casa: o plano, com duração de sete anos, depois prorrogado por outros sete, tinha uma dúlice finalidade: realizar novas casas (atividade central da reconstrução) e enfrentar o problema político mais urgente, o desemprego. O órgão operacional é o INA Casa (criado no interior do INA – Instituto Nacional de Seguros – mas com uma certa autonomia), composto de dois corpos fundamentais: o Comitê Operacional (administrativo) e a Gestão INA Casa (aspectos técnicos e projetuais).
- (2) Bairro originalmente criado para a Exposição Universal de Roma (EUR), prevista para 1942. A sistematização do sítio foi iniciada em 1937, mas as obras foram interrompidas com a guerra e retomadas em 1945 (nota da tradutora).
- (3) SALVO, Simona. Problematiche e specificità del restauro dell'architettura moderna e contemporanea. In: PALMERIO G. (Org.). *Appunti di restauro*. Roma: Palombi, 2005.
- (4) CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997.

Alessandra Cerroti

Arquiteta com especialização em Restauro de Monumentos pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Atualmente desenvolve doutorado, desde 2006, em História e Restauro de Arquitetura na mesma universidade.

A INTERVENÇÃO NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA COMO TEMA EMERGENTE DO RESTAURO

Simona Salvo

Tradução: Beatriz Mugayar Kühn

Desde a explosão da “emergência do moderno”, há duas décadas, as coordenadas principais para a abordagem das intervenções na arquitetura contemporânea parecem não ter mudado: à parte um desenvolvimento hipertrófico da questão, agora um argumento “de ponta” do restauro, a propensão inicial a refazer, reconstruir, ripristinar – excetuando-se algumas reconsiderações isoladas – radicou-se e consolidou-se.

Fenômeno internacionalmente difundido, a arquitetura do século 20 é objeto de ambições e interesses de natureza variada que dificultam sua correta recepção cultural, em especial por duas razões: o peso dado a seu valor de uso para finalidades práticas e econômicas e a aglutinação, a seu redor, de valores simbólicos, estreitamente relacionados à atualidade que, por um autodenominado “imperativo da conservação”, obliteram seus conteúdos históricos e testemunhais. Em ambos os casos, a urgência a qual se impõe é aquela de “refazer para conservar”, algo a acompanhar uma impulsiva projeção de instâncias fortuitas sobre a arquitetura contemporânea, tanto de natureza estética e histórica quanto econômica, ideológica, política ou social.

A tendência a afastar o tema do campo da restauração – algo possível de ser notado pelo variado léxico que até agora tem acompanhado a questão (restauro do moderno, do novo, do século 20, da arquitetura recente, etc.) – comportou, porém, uma regressão à idéia, superada há um século, de dever-se salvar a imagem e não a consistência material de um testemunho, abrindo caminho para um ulterior

afirmar-se da repriminção. O ingresso da arquitetura contemporânea no terreno da tutela marcou, pois, um atraso da reflexão sobre a matéria e um desenvolvimento desarticulado e inseguro do tema.

A natureza do problema

A percepção de existir uma transformação que obriga a refletir autônoma e separadamente sobre o tema encontra uma motivação “histórica” em seu próprio encaminhamento, impulsionado pelo fato de assumir-se que a arquitetura moderna não seja restaurável segundo os preceitos da disciplina do restauro – por sua particular consistência, a rebelar-se contra qualquer forma de conservação, e por sua figuratividade, impossível de ser transmitida, se privada de sua integridade e perfeição. Esse pressuposto, derivado de observações empíricas nunca comprovadas por uma rigorosa verificação científica, definiria uma situação oposta à “tradicional” restauração do antigo. Esse ponto de vista é, porém, alheio à disciplina, pois provém de quem – historiador, projetista ou tecnólogo – encara o moderno como uma linhagem direta da própria genealogia, reconhecendo-se claramente nele. Muito diferente é a perspectiva da restauração, que deve possuir um distanciamento crítico e histórico, devendo reconhecer em seu objeto, tal como se encontra, os valores testemunhais preciosos para a memória, individual e coletiva e, portanto, para a formação e o progresso intelectual do homem.

O cerne do problema está, porém, em outra parte: no desconforto histórico-crítico que, inevitavelmente, cerca o reconhecimento de valor de obras recentíssimas, dificultado pela ausência de um congruente distanciamento “histórico” e da falta de uma historiografia consolidada. Ao se notar a caducidade de uma imagem, deseja-se reter a memória da obra sem, porém, estabelecer-se um equilibrado afastamento de sua expressão primitiva, ainda vívida e dominante em relação a qualquer outro valor de testemunho que vá além do dado formal. A abordagem é, pois, ditada pelas condições específicas em que se encontra o observador contemporâneo no ato de discernir entre valores duradouros ou contingenciais. Assim, essa vertente retrospectiva pode ser interpretada como uma desvolta e superficial projeção da civilização contemporânea sobre o passado a qual, por variados

motivos, tende a querer apropriar-se novamente de seus símbolos, negando a incidência daquele breve, mas densíssimo, lapso de tempo transcorrido entre a criação da obra moderna e sua recepção no presente.

Não existe, ademais, dúvida que uma boa parte das buscas e da produção artística do século 20 esteja centrada no valor – ideológico e metafórico – atribuído aos materiais, ao artefato, à sua condição física ou ao próprio gesto criativo: quanto mais a matéria é conotada de modo autônomo, maior será a alusão da obra a conceitos abstratos, como ensina a arte contemporânea do raiar do século 20 em diante. Entre abstração conceitual e vívida materialidade e entre fragilidade e conservação da matéria, não existe, porém, contradição, mas uma simples antinomia no interior da qual deve ser buscado o próprio significado histórico e estético da obra. A característica física do moderno, portanto, não deve ser encarada como um defeito a ser corrigido, mas como essenciais formas de expressão e criatividade a serem tuteladas; por conseguinte, reagir ao declínio, refazendo sem meios-termos, implica recorrer a modalidades superficiais e inconscientes de agir, que traem o significado da obra, colocando-se imediatamente fora do campo da restauração.

Desde as formulações de Alois Riegl, consolidou-se a noção de os monumentos serem monumentos não por virtude intrínseca, mas porque são reconhecidos como tal; é necessário, pois, convir que o fato de ter-se atribuído à natureza física ou figurativa das obras do século 20 um sentido de “limite ao restauro tradicional” desviou a reflexão, pois conduziu a uma enganosa identificação do *objeto* do restauro (a obra) com seu *sujeito* (o observador). As motivações de um restauro, com efeito, não devem ser buscadas na natureza material do monumento (que, no máximo, condicionam seus aspectos aplicativos), mas, antes, no contexto cultural em que é feito o reconhecimento de seu significado, nos dias de hoje condicionado, até de modo demasiado, por uma profunda necessidade de encontrar uma identidade, individual e coletiva.

Origem e desenvolvimento da questão

Exaltada em âmbito internacional em termos de urgência dramática, a intervenção na arquitetura moderna foi posta como ação que objetiva opor-se à ameaça de morte que afeta os ícones modernistas, os

quais voltaram à ribalta da historiografia arquitetônica depois dos anos de esquecimento que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. O propulsor que ativa o processo não é, pois, o preventivo reconhecimento do valor histórico-arquitetônico que deveria ser um prelúdio ao ato metodológico da restauração, mas a descoberta do estado de devastação de um patrimônio que, de modo evidente, perdeu forma e completude, não obstante o breve tempo transcorrido, preparando o terreno para uma deliberada reconquista da forma primitiva. Logo, à arquitetura do século 20 impõe-se satisfazer as exigências de apreciação estética e servir a fins práticos, econômicos, políticos e ideológicos, além de nacionalistas.

A uma neonata sensibilidade expressa pelo mundo do restauro concernindo ao patrimônio moderno, com o apelo para salvar a Maison du Peuple de Victor Horta, presente no documento XIII anexo à *Carta de Veneza* de 1964, opõe-se a celebração da ascensão e ruína dos ícones do movimento moderno, contida em dois célebres artigos de Alison e Peter Smithson da segunda metade dos anos 60. Um diálogo construtivo entre historiadores, restauradores e arquitetos atuantes no projeto de novas edificações, contrapostos por profundas divisões naqueles anos, não ocorre, a não ser por inevitáveis contatos os quais, por se tratar sempre de arquitetura, ocorrem quase por acaso.

Quando, entre 1988 e 1989, um grupo de arquitetos pertencentes à Technische Universiteit Delft (Universidade Técnica de Delft) fundam o International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Neighbourhoods and Sites of the Modern Movement (DOCOMOMO), já existem todas as premissas para a difusão e o radicar-se de uma abordagem retrospectiva e tecnicista. Alheios a qualquer formação no campo do restauro, mas firmes no princípio que a tutela da arquitetura moderna deva ser uma experiência autônoma em relação à aproximação tradicional ao restauro, considerado de modo apodíctico como inadequado para resolver as questões técnicas e operacionais, os membros da associação seguem a via da repriminção. O pressuposto de sua “conservação” não é o respeito pela autenticidade material, mas, antes, a perpetuação da imagem primitiva, íntegra, perfeita e reconfortante. Conseqüência direta dessa abordagem

é, por um lado, colocar em ação procedimentos que pertencem mais ao projeto de novas edificações (análise histórica/elaboração projetual/definição tecnológica) do que ao restauro (estudo/reconhecimento/tutela) de modo ao objeto reviver, não importando se por um simulacro ou uma cópia; por outro, assegurar a justeza filológica da intervenção por meio de processos de documentação e de inventário com os quais pretendem garantir um conhecimento científico infalível. Com os dados, pesquisados para refazer e não para conservar, acredita-se poder controlar o valor testemunhal do objeto real que, portanto, pode ser substituído; ações metodológicas fundamentais no instituir da tutela, tais como o levantamento métrico-arquitetônico, a documentação, a catalogação, são, desse modo, confundidos com processos de virtual recriação, que substituem o texto original. O passo para a construção empírica de um dogma técnico-científico é curto. Acompanhado por um difuso e imediato consenso internacional, fruto de uma eficiente e infatigável atividade de divulgação e realização de eventos científicos, o DOCOMOMO propõe um esquema de operações racional, uma reconfortante garantia para enfrentar com sucesso a intervenção em obras modernas, no clima de desaparecimento e incerteza que, inicialmente, caracteriza o setor.

Desse modo, no início dos anos 90, assiste-se à aglutinação das tendências repriminatórias, com o consolidar-se de abordagens pragmáticas marcadamente norte-européias, que obliteram qualquer especificidade local, mesmo no interior dos comitês nacionais da própria instituição. Para reequilibrar a situação não basta tampouco o crescimento contextual da sensibilidade nos organismos transnacionais os quais, com a publicação das *Recomendações* R(91)13 (ICOMOS, 1995), buscam, simplesmente, sublinhar o papel político que as instituições públicas possuem na tutela do patrimônio moderno. Paralelamente, também a Unesco começa a enfrentar, em escala mundial, as mesmas problemáticas, com a promoção de seminários especializados patrocinados pelo ICCROM, aos quais se seguem as primeiras inscrições de obras de arquitetura moderna na lista do Patrimônio Mundial. A tendência, no entanto, continua mais voltada a operações de cunho estratégico, trabalhando na organização e na

codificação de providências, do que a identificar, e desfazer, nós críticos da questão: não obstante os papéis e finalidades institucionais da Unesco, pesam mais os fatores políticos e socioeconômicos implícitos na recuperação das construções do século 20, numerosíssimas e fortemente imbricadas na vida cotidiana de milhões de pessoas, do que seu significado cultural.

Não é de espantar, portanto, que, no fim dos anos 90 se tenha atingido uma substancial convergência de intenções entre organismos internacionais de tutela (ICOMOS) e o DOCOMOMO, considerado como braço “científico” e “especializado” naquilo que concerne ao patrimônio moderno, fato a conduzir à afirmação definitiva das posições retrospectivas e reipristinatórias iniciais.

No geral, parece evidente como as intervenções na arquitetura moderna e contemporânea (mas o discurso deveria ser estendido a todo o patrimônio histórico) estejam, por todas as partes, mancomunadas com a aspiração de fazer a prática convergir para um “pensamento único”, estendendo-se também a culturas diversas daquela europeia e ocidental. A comunidade internacional, bem representada pela Unesco, ICCROM e ICOMOS, parece, com efeito, compartilhar a idéia de, na civilização atual, a preservação se deva investir de um papel antropológico e sociológico, tornando-se uma espécie de instrumento de pacificação voltado a resolver os conflitos entre os povos. Pendendo para uma visão certamente adequada na época, mas globalizante, negam-se as razões mais profundas da preservação, entendida como atividade a qual tem por objetivo o reconhecimento e a transmissão, para o futuro, de valores histórico-artísticos, memoriais e espirituais.

A atual predileção, em âmbito internacional, pela *Carta de Burra* – elaborada em sucessivas versões desde 1979 pelo Comitê australiano do ICOMOS, e hoje aceita em grande parte do mundo anglo-saxão, norte-europeu e, por último, também por alguns países orientais (mas não ainda adotada oficialmente pela Assembléia Geral do ICOMOS) – reativou, infelizmente, um vórtice na gestão do valor de autenticidade, estabelecido na *Carta de Veneza* de 1964, documento mais sólido, mas apressada e injustamente tachado de um equivocado eurocentrismo. A carta australiana, reivindicando as

profundas diversidades que subsistiriam no âmbito do patrimônio mundial entre os objetos dotados de uma segura e incontestável materialidade e aqueles que, sendo dela desprovidos, são definidos como “intangíveis”, reafirma o valor da autenticidade formal e da imagem e encoraja formas de tutela as quais não excluem a reipristinação. No geral, portanto, o clima de revisionismo vigente em âmbito internacional e, em particular, a negação dos efetivos méritos da *Carta de Veneza*, tendem a restringir o debate sobre a preservação a questões de mera natureza técnica, segundo uma linha de clara matriz anglo-saxã; conduz, portanto, a uma renovada forma de colonização cultural a representar o oposto daquilo defendido pela própria comunidade internacional.

Ao desenvolvimento macroscópico do tema, sintoma de uma novidade passageira e não da vontade de aprofundar seu mérito, contrapõe-se um enfraquecimento do debate em torno de questões centrais, tais como o desenvolvimento de adequada historiografia, a busca “da veracidade” dos materiais e técnicas construtivas, o estudo de técnicas para o restauro adequadas às obras modernas e outras mais. A penúria de restaurações bem conduzidas e a abordagem teórica e metodológica, geralmente fria e pouco fértil, limitaram o crescimento de um real conhecimento material e construtivo da arquitetura do século 20, que somente pode ser obtido pela indagação direta da obra, no canteiro, e apenas se as finalidades e intenções forem aquelas de indagar para reconhecer e conservar. Busca-se, penosamente, superar a barreira histórica e cronológica, ainda pautada na Segunda Guerra Mundial, a dividir as obras de reconhecido valor monumental daquelas consideradas simples edificações correntes, mas se aceita, com grande dificuldade, que as mudanças de geração ocorram em intervalos muito mais breves do que os tradicionais 25 ou 30 anos.

Superada uma primeira fase de crescimento exponencial da atividade no campo e de uma igualmente vasta (mas não sistemática) literatura a respeito, a intervenção na arquitetura contemporânea está, atualmente, em uma segunda geração de experiências, voltadas a repetir e ampliar, por vezes a corrigir e reparar, os primeiros resultados obtidos; o filão reipristinatório é ladeado por uma pálide

casuística de verdadeiras restaurações, limitada do ponto de vista quantitativo, mas não qualitativo. Ademais, um aprofundamento histórico-crítico, apesar de tímido, está sendo revelado com o recente início de linhas de pesquisa centradas em personagens e obras até hoje consideradas secundárias em relação aos mestres do modernismo, sem ter conseguido, até o momento, repercussão na prática operacional, ainda imersa em inconsciente negligência. A França, por exemplo, está superando (mas não na justa medida) o mito centralizador de Le Corbusier, redescobrimo, mesmo que graças a refinadas pesquisas realizadas em âmbito acadêmico suíço, a figura e a obra de mestres como Auguste Perret e Jean Prouvé, gênio negligenciado da arquitetura do século 20, cuja vasta produção representa uma excelsa síntese entre tecnologia, emprego de materiais inovadores e respeito pela dimensão humana da arquitetura, temas cardeais da arquitetura do século 20. Um processo análogo pode ser notado também nos Estados Unidos, onde a figura de Frank Lloyd Wright, de absoluto e até hoje incontestado primeiro plano, está sendo acompanhada por outras, desde Louis Kahn, apesar de ele já representar, nos circuitos historiográficos, um dos expoentes da produção arquitetônica norte-americana do século 20, até Marcel Breuer, o escritório Skidmore, Owings & Merrill e outros.

Emerge, além disso, uma recorrente lamúria pelos escassos resultados obtidos por operações drásticas que, apesar de bem-sucedidas na intenção de reconduzir obras arquitetônicas famosas ao *esplendor de tempos passados*, obliteraram para sempre a memória de alguns edifícios. Um caso é dado pela recente reconstrução, no âmbito da Exposição Arte & Arquitetura 1900-2000, realizada em Gênova em 2004, do Teatro del Mondo, projetado por Aldo Rossi para a Bienal de Veneza de 1980, localizada por algumas semanas ao largo da Ponta da Aduana: o próprio fato de a reconstrução não ter reproduzido a colocação sobre a água tornou a operação, em boa parte, insignificante.

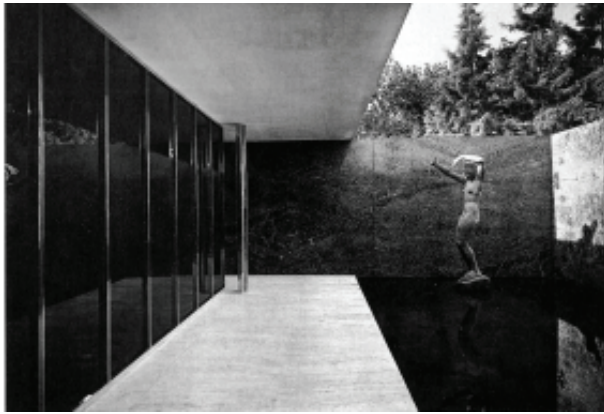
Casos de intervenção

No quadro dessa homogênea tendência a uma abordagem retrospectiva, reconhece-se, porém, uma certa diferença entre as motivações que induzem a reprimar, copiar, refazer. Além de uma natural

diversidade de aproximação, devida ao contexto geocultural, na intervenção fatores específicos têm forte influência, condições caracterizadoras do vínculo que se estabelece com uma obra contemporânea em relação a uma antiga, tais como: o valor simbólico que a obra pode assumir no contexto político-econômico em que se opera; o quanto ela tenha sido negligenciada pela crítica historiográfica; como se desenrolou o *tempo-vida* da própria obra e quais as necessidades decorrentes de seu estado; o papel assumido por aqueles se relacionam à intervenção (o autor, o crítico, o historiador, o restaurador, etc.). A interpretação, aqui proposta, representa, naturalmente, uma esquematização, que simplifica uma variedade de comportamentos bastante complexa, articulada e jamais unívoca.

Ambições de ordem cultural (às quais estão indiretamente relacionadas, também, intenções de ordem funcional, econômica, política e ideológica) guiam boa parte das operações conduzidas na arquitetura moderna, em especial aquelas mais divulgadas e alardeadas, com o intuito de recaírem no verdadeiro campo da restauração: aspirando a um inatingível respeito “filológico” da obra, procura-se reconduzir o objeto a um estado primitivo (ou a uma fase anterior que se considera particularmente significativa), de modo a garantir uma conformação completa e de mais imediata fruição. Esse modo de agir é, além do mais, cultivado pelos historiadores da arquitetura e pelos arquitetos atuantes na construção do novo, desejosos de reconquistar o objeto, ou melhor, sua imagem idealizada a qual, reconduzida a uma nova vida, pode ainda tecer referências diretas com a historiografia e a criatividade corrente.

Para corroborar a exequibilidade-necessidade da repriminação, agregam-se a matriz industrial, portanto reproduzível, dos materiais e das técnicas construtivas nas quais se intervém, e a presumida completude das fontes documentais – em primeiro lugar, do projeto executivo, ambos fatores que iludem acerca da possibilidade de refazer (ou de executar *a posteriori*) com exatidão incontestável. Ao projeto, com efeito, é atribuído um valor como referência para garantir a autenticidade da obra e o respeito pela vontade de seu autor. A diferença entre o restauro de um edifício pré-moderno e o restauro de um edifício do modernismo consistiria, com efeito, na



Figuras 20 e 21: Barcelona, pavilhão da Alemanha para a Exposição Universal de 1929 (L. Mies van der Rohe, 1928-1929). Reconstrução de Ignasi de Solà Morales, com C. Cirici Alomar e F. Ramos Galino, de 1982 a 1986. Apesar da declarada intenção filológica, a produção de uma cópia fiel do pavilhão, desmontado depois da conclusão da exposição em 1929, mostrou-se impossível. Do pavilhão efetivamente construído, com efeito, não havia sobrado nada, nem ao menos os desenhos de projeto; os existentes foram realizados muitos anos depois por Mies van der Rohe (com acréscimos e modificações ao original) para ilustrar a obra já desaparecida. Confrontando um cartão postal da época que retrata a escultura de Kolbe, no espelho d'água do jardim interno do pavilhão, e uma imagem tirada a partir do mesmo ângulo, nota-se como até mesmo nesse mínimo detalhe não existe correspondência entre original e cópia, pois a escultura está ligeiramente deslocada em relação à sua posição primitiva
Crédito: Foto de Simona Salvo, 1998



Figura 22: Veneza, entrada para o antigo Convento de S. Nicola dei Tolentini, atual Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza (a partir de projeto de C. Scarpa, 1985). Entre as três séries de desenhos do autor, para a realização póstuma da obra, foi escolhida a segunda versão, o projeto aprovado pela prefeitura, uma vez que isso implicava menos problemas de ordem burocrática e administrativa. No entanto, a terceira versão, esboçada por Scarpa pouco antes de morrer, mostrava, apesar de trechos indefinidos, uma ulterior elaboração, em especial para a parede à esquerda da entrada, dobrada várias vezes, como se quisesse prosseguir na vertical o jogo de referências espaciais desse pequeno espaço. Na versão executada, essa parte está evidentemente não-resolvida. Não há dúvidas, pois, que não possa ser considerada obra do mestre, tampouco possua a complexidade e o fascínio de outras obras suas, fruto de uma incessante atividade projetual que prosseguia muito além da elaboração dos desenhos, até a execução dos mínimos detalhes
Crédito: Foto de Simona Salvo, 2004



Figura 23: Poissy, Vila Savoye (Le Corbusier, 1929-1931). A vila, no contexto de seu jardim, projetado por Le Corbusier, mas realizado, postumamente, em 1997. Apesar de encontrar-se em condições que a aproximavam de uma ruína, por causa de sua intrínseca fragilidade e dos muitos anos de abandono, a vila foi reconduzida a um estéril e irreal estado de perfeição e integridade, como se fosse um objeto abstrato e não verdadeira obra arquitetônica. As numerosas repristinações e a manutenção quase sazonal evidenciam o quanto prevalece, nesse caso, o reconhecimento dos valores simbólicos e icônicos da obra, considerada um manifesto da arquitetura purista, a despeito de sua realidade material e histórica
Crédito: Foto de Simona Salvo, 1998

existência do projeto entendido como *partitura executável*, sem, com isso, avaliar a inevitável distância que se produz em relação à singular e não-repetível execução, da qual apenas a obra construída oferece testemunho (Figuras 20, 21 e 22). Os êxitos das intervenções que apregoam uma tal impostação são quase sempre insatisfatórios: o processo, inevitavelmente reduzido a “pseudofilologia”, por si ilegítimo quando age diretamente no texto, alterando-o, falha, ainda, na intenção de reproduzir e, além do mais, nega o valor do *hic et nunc* da obra.



Figura 24: Bruxelas, Atomium (A. Waterkeyn, 1958). A construção, depois dos trabalhos de reabilitação realizados entre 2000 e 2005. A intervenção foi definida como “restauro”, mas o que se concretizou, de fato, foi um refazimento quase integral. A recente intervenção feita nessa construção singular consistiu na substituição total das chapas de revestimento das esferas, na consolidação da estrutura metálica portante, na revisão da sistematização interna e na adequação das instalações. Na substituição das velhas chapas por outras novas e brilhantes – com materiais tecnologicamente avançados – à base de poliuretano e utilizando, no interior, materiais para isolamento termo-acústico, centra-se a intenção de reconduzir a construção a seu estado original e, portanto, de reapropriar-se do símbolo de uma época de ouro para a Bélgica. Isso mesmo a custo de eliminar parte essencial da construção, na qual se condensava o real valor da obra: a utilização do metal a serviço da engenharia e da construção que, no Atomium, encontra um admirável e ousado exemplo. As chapas de revestimento, uma vez desmontadas, foram vendidas e compradas por colecionadores privados, improváveis “antiquários”, e por jovens artistas para juntá-las em novas formas artísticas. Por um lado, pois, não se tolera o aspecto envelhecido da pele do edifício, patinado e não mais reluzente como antes; por outro, seus pedaços, reduzidos a fragmentos, adquirem valor de relíquia ou, descontextualizados, são elevados ao patamar anistórico de *objet trouvé*
Crédito: Foto de Beatriz M. Kúhl, 2006

Essa abordagem emerge nas intervenções feitas nos anos 80: à reabilitação programada da Vila Savoye (Figura 23), repetida em várias fases, com obstinação, pelo Ministério da Cultura francês em 1963, 1977, 1985 e 1998, associada também a uma manutenção sazonal das superfícies, soma-se a eloqüente reconstrução da Bauhaus em Dessau, outro ícone do período de ouro do modernismo que, a partir de 1965 até os dias de hoje, foi gradualmente reabilitada em todas as suas partes, até mesmo na composição cromática, apesar de as vicissitudes dramáticas da Segunda Guerra Mundial tê-la ferido profundamente: um caso de reabilitação o qual, apesar de diverso daquele francês pela meditada aproximação crítica em relação à escolha entre conservação e reconstrução, encaminha-se, de todo modo, à reabilitação da forma.

Pertence à abordagem retrospectiva, também, uma ampla casuística de intervenções “corretivas”, aquelas que mais deram resultados decepcionantes, nas quais filologia, modernidade, experimentação e reabilitação se confrontam ostensivamente. Do refazimento das paredes de vidro-cimento da igreja de Notre Dame de Raincy à reabilitação de partes significativas do edifício dos correios de Adalberto Libera em Roma, pode-se apenas lamentar aquilo que foi perdido do ponto de vista documental e estético, pela eliminação de uma fase a qual já se poderia considerar historicizada e pela má execução da obra. De modo análogo, a recente reestruturação do Atomium de Bruxelas (Figura 24) – edifício bizarro sedimentado na memória dos europeus – em que uma desastrosa substituição integral das chapas de revestimento de alumínio por outras de aço inoxidável, hoje novamente com brilho e radiantes como há 40 anos, privou o edifício de qualquer pátina e profundidade histórica.

Não faltam, por fim, os casos de “execução defasada”, realizações póstumas de obras de arquitetura que permaneceram no papel, fortemente encorajadas pela existência de conspícuas fontes documentais a acompanharem freqüentemente obras contemporâneas, constituídas de desenhos do projeto executivo, testemunhos diretos e, com constância, apoiadas por quem, na época, participou de seu projeto e construção. Causou estupro, há pouco, o completamento da igreja de Saint-Pierre em Firminy Vert, obra incompleta de Le Corbusier, concluída em

2006, não sem modificações no projeto do mestre, realizadas por Joseph Oubrierie, seu discípulo e colaborador.

Aos casos de “execução defasada” juntam-se aqueles em que entre o autor da obra, o crítico, o restaurador, o fruidor e o comitente existem expectativas de natureza pessoal, geradas por relações afetivas por causa da contigüidade cronológica entre a história do edifício e a atualidade. “Afinidades eletivas”, segundo a eficaz definição de Bruno Reichlin, a definirão relações privilegiadas e determinantes nas escolhas de intervenção: os discípulos que restauram os mestres, pretendendo saber continuar a obra, os filhos



Figura 25: Paris, Centro Georges Pompidou, o chamado Beaubourg (R. Piano e R. Rogers, 1971-1978), parte da fachada para a rue du Renard. Tendo passado por uma ampla intervenção de reestruturação, com vistas ao ano de 2000, as fachadas do edifício foram confiadas ao cuidado da administração francesa dos bens culturais, enquanto a sistematização interna ficou a cargo de Renzo Piano para que resolvesse os numerosos problemas funcionais e de gestão devidos aos quase 30 anos de funcionamento e aos milhares de visitantes. Como, inevitavelmente, tende a fazer qualquer artista chamado a retrabalhar a própria obra, Piano “revisou e corrigiu” a estruturação do velho Beaubourg, reduzindo a carga inovadora de seus grandes espaços abertos. Hoje, o edifício é compartimentado em salas mais tradicionais e apresenta circulações verticais alternativas à grande escada rolante externa; anulou-se, assim, o percurso obrigatório com a sugestiva ascensão no centro histórico de Paris. Foram substituídos também os acabamentos existentes (carpete, *plexiglas* e metal) por acabamentos tradicionais de madeira, cerâmica e argamassa. Apesar dos motivos invocados por Piano para justificar tais escolhas – baseados no fato de flexibilidade e possibilidade de transformação serem qualidades intrínsecas do edifício –, a intervenção implicou uma traição da carga inovadora com que, nos anos 70, Piano e Rogers projetaram um museu o qual abria a cultura para uma fruição de massa
Crédito: Foto de Simona Salvo, 1999

arquitetos a celebrarem ou renegarem a obra dos pais com base nos percursos familiares, as mulheres as quais dão seguimento ou interrompem a atividade dos maridos, dependendo das próprias vicissitudes sentimentais. Essas relações tornam, com efeito, ainda mais complexas e intrincadas as condições em que ocorre, se é que ocorre, a expressão do juízo crítico, bastante árduas de serem decodificadas e analisadas; explicitados ou não, são evidentes os indícios de um inequívoco vínculo entre motivações pessoais e fatores externos.

Eis, pois, que na grande variedade de comportamentos dependentes da afetividade do indivíduo, inevitáveis quando a memória de um fato é demasiado recente ou pertence ainda ao presente, manifestam-se nuances muito diversas em relação às aspirações do sujeito: da repriminção mais desenvolvida até formas de conservadorismo quase fetichista; da condenação do passado ao esquecimento, à sua espasmódica manutenção em vida. Deve, no entanto, ser observado que são operações baseadas em pressupostos completamente subjetivos e, portanto, alheios à concepção do ato de reconhecimento como processo a ocorrer na consciência individual e, ao mesmo tempo, universal, sobre o qual se baseia o restauro.

Negado, mas presente de modo ostensivo, é o envolvimento pessoal de Renzo Piano na reestruturação do Beaubourg (Figura 25): com o pretexto de adequar o edifício às atuais exigências funcionais e normativas, Piano introduziu uma série de modificações que, de fato, fazem uma releitura – e, em grande parte contradizem – os pressupostos revolucionários, sobre os quais, em 1977, ele e Richard Rogers se basearam. Com a repartição e o fechamento em setores dos grandes espaços abertos internos, com a introdução de escadas no interior a relegarem a segundo plano a simbólica e ritual ascensão por escadas rolantes externas, e com a substituição dos materiais da época – metal, *perspex* e carpete – por outros mais tradicionais – pedra, madeira e argamassa – Piano realiza uma espécie de repensamento pós-modernista da própria obra, reduzindo, talvez, a ascendência que Beaubourg teve sobre os processos de massificação da cultura ocorridos nos anos 70.

Confessado e poeticamente traduzido na pia recuperação dos traços de envelhecimento é o



Figura 26: Barcelona, Hotel Park (A. Moragas e Galissa, 1950-1954), pormenor do bar na fachada principal. A intervenção foi projetada e dirigida, entre 1988 e 1990, pelo filho do autor, seu homônimo, com a intenção de recuperar a obra do pai, danificada pelo tempo transcorrido e pela falta de manutenção. A insólita circunstância de “restaurar” a obra do próprio pai conduziu Moragas a profundas reflexões no que concerne à legitimidade de reconstruir uma obra de arquitetura tão recente. A intervenção foi conduzida em “duas velocidades”, segundo a parte na qual se intervinha: na zona dos quartos, adotou-se uma postura mais livre, devida também à necessidade de adequar os ambientes às normas e exigências atuais, sem, no entanto, exceder-se; as áreas comuns, ao contrário, tais como o *hall*, o bar, as escadas principais, o revestimento externo da fachada principal, o restaurante e a sala de leitura, dotados de detalhes arquitetônicos originais, de acabamento e de bens móveis, integrados ou não, projetados e realizados com particular cuidado, foram plenamente respeitados e conservados em sua forma, matéria e no estado, mesmo consumido pelo tempo, em que se encontravam. O resultado é de grande harmonia, pelos êxitos estéticos e pela atenção dada ao pormenor, denso de história, pessoal e geral
Crédito: Foto de Simona Salvo, 1998

“restauro afetivo” realizado por Antoni Moragas filho, no Hotel Park de Barcelona (Figura 26), obra de seu pai homônimo: conservar o edifício, até mesmo em seus mínimos detalhes, ainda mais se consumidos pelas marcas de um tempo o qual assinala um distanciamento obrigatório, significa poder apagar os conflitos havidos quando o pai ainda era vivo, conservando verdadeiramente sua memória.

Mais pragmática é a abordagem guiada por expectativas de ordem econômica e funcional, voltadas a resolver, com desenvoltura, questões complexas e articuladas que, de outro modo, seriam de gestão árdua: reipristinar a imagem e renovar materialmente o objeto representa, com efeito, a via mais breve para responder, com eficácia imediata, a problemas de ordem prática e exigências contingentes que uma visão histórico-crítica complicaria de modo notável. Realizar ações enérgicas no edifício permite não apenas adequá-lo às expectativas estéticas atuais (com grande sucesso de público), mas também atualizá-lo do ponto de vista funcional, melhorar seu desempenho técnico e aumentar sua capacidade de produzir lucros. Quando, ao contrário, reipristinar o objeto não seja conveniente, segundo essa mesma concepção, o edifício pode ser revisitado em sua forma, ou abandonado, ou eliminado para ceder lugar a um outro.

A incontroversa tendência norte-americana de privilegiar os aspectos econômicos, pragmáticos, simbólicos e didáticos da atividade de tutela e conservação do patrimônio arquitetônico histórico, não poupou nem mesmo um edifício como a Galeria de Arte da Universidade Yale em New Haven, refinada obra de Louis Kahn, há pouco sujeita a uma pesada adaptação; descrita de modo lacônico em revistas não-especializadas, a intervenção, tida como necessária, foi duramente criticada pelo impiedoso recurso à substituição em contexto tão precioso, delicado e rico de testemunhos, como é a arquitetura de Kahn, em realização que funde poesia e tecnologia.

Um evidente oportunismo, a revelar intenções de ordem econômica e funcional, transparece também em outras experiências que fazem do problema da adequação tecnológica um pressuposto para a renovação da forma e/ou da substância da obra. A “manutenção extraordinária” dos bancos do Parque Güell, de Gaudí, em Barcelona, foi executada com vistas aos Jogos Olímpicos de 1992, realizando-se uma inábil e pesada reintegração do precioso revestimento de azulejos, na tentativa de reproduzir a antiga técnica.

Marcados pelos dramáticos eventos do século passado, especialmente aqueles que afetaram algumas nações européias entre os anos 30 e a

queda da “cortina de ferro”, no final dos anos 80, certos edifícios do século 20 tornaram-se monumentos involuntários de valores os quais ultrapassam seu significado artístico, arquitetônico ou simplesmente urbano. A história condicionou fortemente, com efeito, as expectativas políticas e ideológicas que hoje pesam sobre eles, induzindo a realizar intervenções para potencializar ou reduzir sua carga simbólica. Entre os países europeus, a Alemanha – particularmente em Berlim – apresenta uma casuística variada de experiências que correspondem a instâncias muito mutáveis da sociedade e a uma situação política ainda em vias de estabilização. Motivadas por uma vontade de *damnatio memoriae* foram feitas difusas demolições, desde a Segunda Guerra Mundial até os dias de hoje, no tecido de muitas cidades alemãs, Berlim *in primis*.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, a primeira reação foi aquela de cancelar os testemunhos do nazismo; depois, aqueles do período socialista; e, mais recentemente, as que, de algum modo, obstruíam o “novo curso” na nação reunificada. Diversamente, nos anos seguintes à



Figura 27: Berlim. Muro. Traços do muro na pavimentação da Potsdamer Platz. Hoje, restam somente alguns breves trechos do baluarte que, de 13 de agosto de 1961 a 9 de novembro de 1989, dividia o setor oeste da cidade do setor leste. A sua sistemática espoliação foi iniciada em 9 de novembro de 1989, com a queda da “cortina de ferro” e prosseguiu, depois, com o retorno do governo a Berlim e sua pesada reconversão em capital do Estado reunificado. Duas décadas após a “queda”, porém, há uma profunda lamentação pela perda de um testemunho tão importante daqueles anos dramáticos durante os quais a cidade, a Alemanha e a Europa ficaram profundamente divididas

Crédito: Foto de Ernesto Salvo, 1999

Segunda Guerra Mundial, as obras arquitetônicas das duas primeiras décadas do século 20, consideradas testemunhos positivos do ponto de vista histórico, reminiscências de um período heróico compartilhado pela parte oriental e ocidental do país, foram objeto de reparações radicais que garantiam a plena legibilidade e integridade de aspecto, com o intuito de recuperar sua força evocativa.

Um exemplo é dado pelas vicissitudes do Muro de Berlim (Figura 27). Conservado apenas em míseros e insignificantes pedaços depois da pacífica “fúria demolidora” de 1989 e laconicamente recordado na pavimentação pública de partes da cidade, em que se distingue, de modo penoso, seu traçado, o muro prosseguiu, no entanto, como um fantasma onipresente na reflexão dos intelectuais berlinenses, além de ser objeto de desejo dos turistas. Significativa é, portanto, a reconstrução idealizada de um trecho do muro – com a intenção de satisfazer as instâncias colocadas por uma memória a exigir obter um testemunho composto não apenas de recordações pessoais –, mas cujos pressupostos são uma falácia, porque desprovida de autenticidade e de verossimilhança histórica.

Na ex-União Soviética, mais na Rússia do que nos outros países do “além-cortina”, o clima social, político e econômico é diverso, pois as construções da época comunista são sistematicamente abandonadas ou demolidas para dar lugar a novos edifícios ou reconstruções dos monumentos de época czarista, destruídos com a revolução bolchevique. A esse propósito deve ser evidenciado, porém, o nascimento de uma espécie de “gosto antiquário” pelas efígies das ditaduras políticas do século passado: estátuas de Lênin, Marx e Stalin, realizadas com dimensões, formas e materiais monumentais, com poucos exemplares sobreviventes, hoje são objeto de apreciação estética (sobretudo no Ocidente) e são, desse modo, cuidadosamente retiradas dos depósitos, também em função do valor econômico que essas obras adquirirão em breve.

À ampla casuística que demonstra a difusão da abordagem retrospectiva somam-se casos isolados de conservação, fruto de três diversas condições: uma afortunada aproximação institucional, uma consciente abordagem crítica e uma tão fortuita quanto excepcional continuidade de uso do edifício, a qual, por uma gradual sedimentação de um juízo

apreciativo, pôde evitar as asperezas de uma reaproximação crítica repentina.

Correta e bem executada, alinhada com a melhor praxis de algumas das superintendências italianas, a restauração da Casa del Fascio (Figura 28) em Como, de Giuseppe Terragni, representa um pioneiro caso de intervenção em obra moderna, no qual deve ser reconhecido também o mérito de ter estabelecido um termo de comparação “positivo” diante de tantas reprivatizações, demonstrando como, na presença de um sólido método científico e histórico-crítico, o restauro tradicional se mostra adequado também à arquitetura moderna.

Baseado em um sereno juízo de valor, ademais sem o suporte de uma historiografia “experimental” consolidada, foi conduzida a intervenção recentemente concluída no arranha-céu da Pirelli em Milão, uma verdadeira restauração italiana que demonstrou, concretamente, como a aproximação a uma obra do século 20 não é, como se gostaria fazer crer, radicalmente diversa daquela em relação a uma



Figura 28: Ex-Casa del Fascio (G. Terragni, 1932-1936); fachada principal depois do restauro. A intervenção, dirigida por Alberto Artioli entre 1988 e 1992, por iniciativa da Soprintendenza per i Beni Architettonici de Milão, consistiu de tradicionais operações conservativas (limpeza, consolidação, proteção) para remediar os danos causados no revestimento de placas de mármore *botticino* por uma inábil manutenção dos anos 60. Após a remoção das resinas de silicone velhas e enegrecidas usadas para selar as juntas, e sua substituição por argamassas tradicionais, controladas do ponto de vista técnico, realizaram-se operações minimamente invasivas com o intuito de eliminar as causas de degradação. O rigoroso respeito por uma metodologia conservativa permitiu restringir as intervenções e as substituições, limitadas a poucas placas não-recuperáveis
Crédito: Foto de Alessandra Cerroti, 2006

obra antiga. Superando a excepcionalidade conceitual e as dificuldades operacionais postas por uma obra complexa e moderníssima, como é o Pirelli, provou-se a plena validade da teoria “clássica” da restauração que, precisamente por sua fundamentação crítica, pode ser aplicada igualmente a qualquer valor reconhecido – estético, histórico, social, material ou imaterial.

Raras e isoladas são as intervenções de restauro desse último tipo, perceptíveis em âmbito internacional. Não é um acaso que, entre as poucas a serem recordadas, esteja a recuperação do estabelecimento balneário Bellerive Plage, perto de Lausanne, obra de Marc Picard de 1937, escrupulosamente conservado em sua materialidade e sabiamente restaurado na forma e na função por profissionais suíços formados na academia local, um dos raros nichos de reflexão crítica no panorama mundial. Na área de Zurique existem outras intervenções interessantes: a atenta manutenção da Siedlung Neubühl, realizada nos anos 80 por Arthur Ruegg, e o mais recente e insólito restauro da sede suíça da Eternit, realizado com painéis do material homônimo, quinta-essência do “não-conservável”. No contexto espanhol, por sua vez, sobressai a sensível intervenção “científica” de Fernando Alvarez e Jordi Roig, na bela Vila La Ricarda em Barcelona, obra de Antonio Bonet de 1963, atenta ao detalhamento tecnológico e construtivo, mas não desprovida de desenvolvimentos melhorias funcionais e de desempenho.

Uma sorte incomum e o generoso esforço de alguns permitiram, por fim, que obras tais como o Instituto Italiano de Cultura em Estocolmo, criação de Gio Ponti e Pier Luigi Nervi, contemporânea ao Pirelli, e a Vila Marea (Figura 29) em Noormakku, na Finlândia, de Alvar Aalto, sobrevivessem por cerca de 50 anos em bom estado de conservação, graças a um atento e constante cuidado que as protegeram da degradação e evitaram que sua fortuna crítica se enfraquecesse. Casos esses a confirmarem o quanto a boa manutenção, bem programada e distribuída no tempo, constitua a única via para enfrentar, e manter, com os meios à disposição, a conservação de um patrimônio em crescimento contínuo.



Figura 29: Pori (Finlândia), Vila Mairea em Noormakku (A. Aalto, 1939); salão com lareira. A vila, projetada para Maira Gullichsen, amiga íntima de Aalto, foi objeto de atenções contínuas, inicialmente por parte da proprietária e, depois, da fundação por ela instituída para que, após sua morte, a obra fosse tutelada e, ao mesmo tempo, aberta aos visitantes. Reparos pontuais e um uso constante foram assegurados pela presença de um zelador o qual, morando na vila, controla constantemente todas as suas partes
Crédito: Foto de Simona Salvo, 1999

Conclusões

A intervenção na arquitetura contemporânea representa, talvez, a expressão mais significativa das modalidades com as quais hoje nos relacionamos com o passado; significa, com efeito, uma espécie de marco significativo do papel que o restauro ocupa na sociedade e na cultura contemporânea e da relação que esta última instaura com os valores espirituais e memoriais.

Um equivocado potencial figurativo (como *ícone*) e a aparente inconsistência histórica do *novo* invertem nossa espontânea propensão a conservar, agindo, ao contrário, na direção oposta, desencorajando esta última e encorajando, ademais, a repriminção da *fácies* originária. O *novo* parece, portanto, constituir o terreno mais fértil para deixar aflorar ainda uma vez a eterna tendência a reconhecer o dado histórico e atualizar seu sentido estético; se existe uma esperança para reinserir os testemunhos da arquitetura em circuitos de apreciação histórico-figurativa, para os quais “o distanciamento temporal e as formas de degradação se tornam um fato fundamental para dar nova conotação em sentido exclusivamente estético à obra”, em relação ao *novo* parece surgir uma insuperável barreira.

O *novo* se torna, assim, um argumento primordial para enfrentar os grandes temas internacionais da tutela, tais como o respeito pela

autenticidade (material ou da imagem?), os limites aparentes colocados pelos testemunhos intangíveis ou imateriais, a contraposição entre valores universais e identitários das diversas culturas, a extensão – ou não – dos princípios da conservação de matriz européia a outras civilizações, o progressivo aumento dos testemunhos válidos a serem tutelados. As expectativas se frustram, no entanto, ao se considerar que a atitude prevalente geral é a de reconhecer o patrimônio, com efeito, essencialmente como fonte de lucro, e intervir nele com finalidades econômicas, ou de imagem, instrumentalizando seus valores culturais.

A restauração das obras contemporâneas representa, portanto, uma espécie de desafio para a disciplina e, talvez, para a cultura da memória em seu conjunto, pois implica o reconhecimento em tempo real do próprio presente, de seus valores e de sua capacidade testemunhal na vida do homem e também a modulação e adaptação de teorias e métodos a expressões figurativas e suportes materiais rebeldes, sem precedentes na história da arquitetura, além de um enfrentamento no campo aplicativo, algo que o mundo do restauro ainda não experimentou.

Os restauros bem conduzidos de muitas obras de arte contemporâneas e cinematográficas, em que se reconhece a capacidade crítica e técnica de enfrentar, com equilíbrio e clareza conceitual, problemas totalmente novos e muito complexos, permitem ter esperança. Em relação ao âmbito artístico, no entanto, a arquitetura, por variadas razões, ficou para trás, encarcerada em posições de restauro grosseiras e indefensáveis, por certo a serem revistas e modificadas radicalmente.

Bibliografia

- ALTHÖFER H. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Firenze: Nardini, 1991.
- ATOMIUM. *Son histoire et sa rénovation*. Bruxelas: l'Eventail, 2005.
- BAPTISTE, H. La maison du peuple à Clichy Hauts-de-Seine. *Monumental. Revue scientifique et technique des monuments historiques*, Paris, n. 2, p. 69-77, 1993.
- BOESCH, M. La matière comme leitmotiv. Eternità à Niederurnen et l'Amthaus III à Zurich. *Faces*, Genebra, n. 58, p. 44-49, 2005.
- BORIANI, M. (Org.). *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*. Milão: Unicopli, 2003.
- BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Cotia-SP: Ateliê, 2004.
- BÜLLER, L.; DEN OUDSTEN, F. La casa Schroeder. Un'opera di Gerrit Rietveld tra mito e metafora e intervista con Truus Schroeder. *Lotus International*, Milão, n. 4, p. 32-57, 1988.

- CARBONARA, G. Teoria e metodi del restauro. Il restauro del moderno. In: CARBONARA, G. (Org.) *Trattato di restauro architettonico*. Turim: Utet, v. I, 1996.
- . Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo. In: CARBONARA, G. (Org.) *Trattato di restauro architettonico. Primo aggiornamento*. Turim: Utet, 2007.
- CHIORINO, C. Le Corbusier rinasce a Stoccarda. *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, 2006.
- COHOON MCSTOTTS, J. The second fall of the Berlin Wall. Examining the Hildebrandt Memorial at Checkpoint Charlie. *Future Anterior. Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, Nova York: Columbia University, v. III, n. 1, p. 37-48, 2006.
- COMBA, M. Insuperabile Breuer a Madison Avenue. *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, n. 27, p. 22, 2005.
- DANZL, T. I materiali costitutivi degli edifici del Bauhaus a Dessau tra tradizione e innovazione. Sviluppo di un metodo di restauro conservativo (1998-2004). In: *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione, restauro, manutenzione, atti del convegno di studi Scienza e Beni Culturali XX*. Bressanone 13-16, luglio 2004. Venezia: Arcadia Ricerche, p. 105-118, 2004.
- DELEMONTEY, Y. Le bonheur est sous les pins, *Faces*, Genebra, n. 58, p. 68-71, 2005.
- DENKMALDISKUSSION: Palast der Republik. *Denkmalpflege nach dem Mauerfall. Ein Zwischenbilanz*, Beitrage zur Denkmalpflege in Berlin, Berlin, n. 10, p. 124-135, 1997.
- FIORANI, D. (Org.) *Il restauro nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*. Roma: Bonsignori, 2006.
- GIAMBRUNO, M. I quartieri del "moderno" tra trasformazione e conservazione. In: BORIANI, M. (Org.) *La sfida del moderno. L'architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*. Milão: Unicopli, 2003.
- GRAF, F. Addio materia, addio dettaglio, addio architettura. *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, n. 29, p. 20, 2005.
- GRESLERI, G. Firminy e la storia compiuta. *Parametro*, Bolonha, n. 226, p. 57, 2006.
- GRIMOLDI, A. *Encyclopédie Perret*. Paris: Le Moniteur, 2002.
- . Un sintetico quadro internazionale. Europa settentrionale. *Parametro*, Bolonha, n. 266, p. 36-41, 2006.
- ICOMOS. Il Monumento per l'Uomo. In: Il CONGRESSO INTERNAZIONALE DEL RESTAURO, 1964, Veneza. *Atti...* Veneza: Marsilio, 1972.
- ICOMOS. SEMINAR ON 20TH CENTURY HERITAGE, 1995, Helsinki. *Proceedings...* Helsinki: ICOMOS, 1995.
- KOOLHAAS, R. Preservation is overtaking us. *Future Anterior*, Nova York v. I, n. 2, p. 1- 4, 2004.
- . *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata: Quodlibet, 2006.
- LA SAUVEGARDE du moderne. *Faces* (número monográfico), Genebra, n. 42-43, 1997-1998.
- MCASLAN, J. Restoring a modernist masterpiece. *English heritage: Conservation Bulletin*, Londres, n. 27, p. 5-7, 1995.
- MARCOSANO DELL'ERBA C. La posizione e il ruolo del Docomomo, *Parametro*, Bolonha, n. 266, p. 32-35, 2006.
- OTERO-PAILOS, J. Kahn sotto i ferri. *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, n. 27, p. 1, 2005.
- PORETTI, S. Riprogettare l'identità. In: PORETTI, S. (Org.) *Il restauro delle Poste di Libera*. Roma: Gangemi, 2005.
- RAGOT, G. Restitution. L'église de Saint-Pierre de Firminy de Le Corbusier. *Faces*, Genebra, n. 58, p. 18-21, 2005.
- . L'ultimo Le Corbusier? *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, n. 46, p. 1-3, 2006.
- REICHLIN, B. Sauvegarde du moderne: Questions et enjeux. La sauvegarde du moderne. *Faces* (número monográfico), Genebra, n. 42-43, p. 3-5, 1997-1998.
- SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: Crônica de uma restauração. *Designio*, São Paulo, n. 6, p. 69-86, 2006-2007.
- . A restauração do arranha-céu Pirelli: A resposta italiana a uma questão internacional. *Revista Pós*, São Paulo: FAUUSP, n. 19, p. 201-210, 2006.
- . Restauro e "restauros" das obras arquitetônicas do século XX: Intervenções em arranha-céus em confronto. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, p. 139-157, 2007.
- SICKLINGER A. Villa Tugendhat. Meglio prevenire che curare. *Il Giornale dell'Architettura*, Turim, n. 43, p. 18, 2006.
- SMITHSON, A.; SMITHSON P. The heroic period of modern architecture. *Architectural Design*, Londres, n. 12, p. 15-16, 1965.
- . Heroic Relics. *Architectural Design*, Londres, n. 12, p. 12-13, 1967.
- SORKIN, M. Forme di attaccamento. Addizioni ai moderni monumenti americani. *Lotus*, Milão, n. 72, p. 90-95, 1992.
- THE MODERN movement and the world heritage list. Advisory report to ICOMOS composed by DOCOMOMO. *do.co.mo.mo journal*, n. 18, 1998.
- VARAGNOLI, C. Un restauro a parte? *Palladio*, Roma, v. XI, n. 22, p. 114, 1998.
- . Metamorfosi degli dei, metamorfosi del restauro. In: CARBONARA, G.; DALLA COSTA, M. (Org.). *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*. Milão: Franco Angeli, 2005.

Simona Salvo

Arquiteta e doutora pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e professora, desde 2006, da Faculdade de Arquitetura de Ascoli Piceno, Università di Camerino.

scripcas day.

re. S. Soao em op. em d. f. r. d. n. d. a barra daquella banda por onde se porem dentro

em forma de bita. S. J. S. & brauo S. Mica de do palmo por brauo. Tem fusa

miu ponopona. Dis

VI
 XXXI
 V S O
 C

re. S. Soao em op. em d. f. r. d. n. d. a barra daquella banda por onde se porem dentro
 em forma de bita. S. J. S. & brauo S. Mica de do palmo por brauo. Tem fusa
 miu ponopona. Dis
 canal em de n. d. n. d.

i. are openta N. 2.
 a de poz
 S. Mica a
 de rocha viva
 & faz apomyo.: