Beatriz Mugayar Kühl
Beatrice A. Vivio
Alessandro Pergoli Campanelli

Questões de restauro na Itália: atualizando o debate

Os textos publicados a seguir foram elaborados por dois professores italianos que participaram recentemente de seminários na FAU-Maranhão. Retomam, complementam e atualizam questões apresentadas durante os seminários, publicadas em números precedentes desta revista. Os seminários, abertos a um público mais amplo de interessados, fizeram parte das atividades da disciplina de pós-graduação "AUH 5852: Técnicas Construtivas Tradicionais e seu Uso na Conservação de Edifícios Históricos", sob responsabilidade de Beatriz Mugayar Kühl e Maria Lucia Bressan Pinheiro, no âmbito do Programa de Pós-Graduação da FAUUSP, na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Os seminários são parte integrante do protocolo executivo de cooperação didático-científica entre a FAUUSP e a Faculdade de Arquitetura "Valle Giulia" da Università degli Studi di Roma La Sapienza, sendo o responsável pelo convênio, por parte da Sapienza, o Prof. Dr. Giovanni Carbonara.

O primeiro texto é de Beatrice Vivio, que apresentou conferências em novembro de 2009, durante o seminário de estudos sobre restauração arquitetônica: "Temas recentes no restauro na Itália"; agora, retoma um tema específico: a obra do arquiteto Franco Minissi, que não foi explorado em suas publicações anteriores nesta revista (no número 27 de 2010).

O segundo texto é de Alessandro Pergoli Campanelli, que atualiza as informações apresentadas durante o seminário de agosto de 2007 (publicadas nesta revista, no número 23 de 2008), sobre o concurso de projetos para o restauro do Templo-Catedral de Pozzuoli. Naquela ocasião, Pergoli analisou os resultados do concurso, por meio dos projetos premiados; agora, examina os êxitos da obra executada, referente ao projeto classificado em primeiro lugar.

Os dois artigos trazem variadas questões de grande interesse.

No caso do artigo de Beatrice Vivio, sobre as intervenções de restauro realizadas por Franco Minissi, entre os anos 50 e início dos anos 70, vários temas devem ser ressaltados. Entre eles, os aspectos inovadores das propostas de Minissi, com concepção projetual experimental e ousada, mas que, ao mesmo tempo, mostra extremo respeito pela obra como estratificada ao longo do tempo, tanto no que concerne à sua configuração e inserção na paisagem (ou ambiente urbano) quanto à materialidade. A obra de Minissi foi perscrutada em profundidade por Vivio em seu doutorado, que resultou em um livro, *Franco Minissi, musei e restauri*: La

trasparenza come valore (Roma, Gangemi Editore), publicado no final de 2010 e lançado oficialmente em março de 2011. Os exemplos tratados no artigo originaram-se dessa longa reflexão.

Minissi segue, em seus projetos, os princípios basilares na restauração contemporânea – ainda hoje válidos e reinterpretados para um contexto mais alargado de bens culturais do que na década de 1960 –, entre eles o da distinguibilidade da ação contemporânea e a re-trabalhabilidade. Esses princípios, depurados ao longo de vários séculos, com numerosíssimas experimentações práticas, associadas a formulações teóricas, amadurecem no segundo pós-guerra e conformaram o campo do restauro no período de atuação de Minissi. Esses mesmos princípios se consubstanciam em documento internacional, a *Carta de Veneza*[1], de 1964, que norteou também o concurso para o Templo-Catedral de Pozzuoli, como especificado por Pergoli Campanelli em seu artigo. O princípio da distinguibilidade deriva do fato de a restauração ser vinculada à história, a uma visão linear do tempo, não o propondo como reversível; portanto, a ação não pode induzir o observador ao engano de confundir um ato de um dado presente histórico com o que existia anteriormente, além de dever documentar a si própria. O princípio da "re-trabalhabilidade", por sua vez, vem da consciência adquirida que uma restauração não deve impedir nem inviabilizar intervenções futuras; tem, ao contrário, de facilitá-las e, por isso, não pode alterar a obra em seu cerne, sendo necessário atuar de maneira respeitosa em relação àquilo que lá está.

As ações de Minissi inseriram-se como um novo estrato, válido e respeitoso, na vida das obras. Esse fato deveria ter conduzido à preservação dessas intervenções, ou pelo menos de seus princípios norteadores. A execução das obras, muitas vezes, não respeitaram as especificações de projeto feitas pelo arquiteto nem foram feitas as necessárias manutenções ao longo do tempo, algo que seria ainda mais premente para as soluções de Minissi, as quais comportavam grande dose de experimentalismo. Desse modo, os materiais por ele utilizados estavam bastante danificados e muitos elementos teriam de ser substituídos, mas a base da concepção era perfeitamente restaurável. Ou seja, deveria ter sido considerado o "restauro de uma restauração", entendida como estrato já historicizado e válido na obra. Minissi entendia o projeto de restauro como uma das formas de expressão da arquitetura a ele contemporânea, como legítimo campo de experimentação de novas soluções formais e técnicas, explorando a leveza e a transparência e elaborando propostas de grande qualidade.

Infelizmente, não houve essa visão conservativa. Em casos analisados pela autora, a tendência foi não apenas suprimir a intervenção de Minissi, em que a literal "reversibilidade" por ele proposta foi tomada como escusa para o descarte de algo que deveria ter sido preservado, por ser reconhecido como de interesse cultural, mas também a de retomar formas idealizadas, completas e hipotéticas. Esse tipo de ação tende a achatar as intervenções, aproximando-as mais do âmbito cenográfico do que do verdadeiramente arquitetônico, sendo mais facilmente consumível por um gosto massificado. Isso em detrimento de propostas mais elaboradas que fazem uso da abstração e da alusão, mas não recaem na imitação e, portanto, não induziriam o observador ao engano de confundir uma ação contemporânea com a obra estratificada ao longo do tempo. Ou seja, o que foi feito recentemente nas obras em que Minissi atuara, contraria tudo aquilo pelo qual se debateram teóricos e práticos, do segundo pós-guerra, e que é (ou deveria ser) a base do pensamento contemporâneo sobre a restauração.

[1] Para a fundamentação teórica do período e sobre os princípios que regem a *Carta de Veneza*, ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Notas sobre a Carta de Veneza. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 287-320, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng= pt&nrm=iso>.

Ainda bem que essa visão achatada e enganosa do papel do restauro na produção arquitetônica contemporânea não predomina no País. Prova disso é o concurso de projetos para Templo-Catedral em Pozzuoli. Pergoli já havia explorado o tema anteriormente, analisando o resultado do concurso de projetos para esse complexo arquitetônico muito intrincado, com várias fases superpostas e intervenções realizadas ao longo do tempo. Algo que Pergoli retoma no presente artigo é justamente a validade de abordar esses problemas complexos por meio de concurso de projetos, desde que o edital seja muito bem elaborado. No caso específico, essencial foi a exigência, sob pena de desqualificação, de composição de extensa equipe multidisciplinar e as orientações para o projeto, estabelecidas por Giovanni Carbonara, em que se exigia o respeito pelas fases sucessivas da obra (pódio de época republicana, templo do período de Augusto, igreja, catedral barroca) tornadas visíveis após o incêndio de 1964, preconizando o respeito, inclusive, por algumas das intervenções de restauro feitas após o incêndio, além de o projeto ter de pautar-se pela distinguibilidade. O edital bem redigido resultou em uma série de propostas projetuais de grande interesse, mostrando que o amplo respeito pelo que lá está não impede soluções criativas e manifestações da arquitetura contemporânea; pelo contrário, o uso da criatividade é essencial para articular as várias condicionantes envolvidas e a manifestação contemporânea, até mesmo em aberto contraste com o existente, é possível no campo da restauração.

Desse modo, assim como Minissi meio século antes, o restauro foi entendido pelos participantes, e muito bem entendido, como legítima forma de expressão arquitetônica da contemporaneidade, com resultados extremamente exitosos. Uma questão que tanto Vivio quanto Pergoli apontam, e que incide negativamente sobre as intervenções, é a falta de qualidade na execução das obras, não-condizente com o refinamento dos projetos que lhes deram origem. Esse é problema especialmente grave no Brasil e para o qual devemos dedicar esforços tão significativos quanto aqueles devidos à atividade projetual.

Beatriz Mugayar Kühl
Arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, com especialização e mestrado em Preservação de Bens Culturais pela Katholieke Universiteit Leuven, Bélgica, com doutorado pela FAUUSP e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Desde 1998 é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, onde se dedica a disciplinas de História da Arquitetura e de Preservação, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Em 2006 defendeu tese de livre-docência intitulada *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*: Problemas teóricos de restauro, publicada em 2009 (Ateliê/Fapesp).
bmk@usp.br

Franco minissi e a abstração evocativa como instrumento de restauro

Beatrice A. Vivio
Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

A veloz sobreposição e transformações da museografia comporta o risco de apagar marcas de experiências que, se examinadas com cuidado, ofereceram contribuições determinantes para os desdobramentos da arquitetura contemporânea. Por esse tipo de risco é ameaçada também a obra do arquiteto Franco Minissi (1919-1996), estudioso e projetista tão atento à relação entre as exigências do presente e a releitura do passado a ponto de merecer, hoje, o exame atento de sua obra, plena de elementos para as novas gerações.

No que respeita ao confronto entre "antigo" e "novo", colocado no segundo pós-guerra italiano, a crítica arquitetônica preferiu deter-se prevalentemente em Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa, Franco Albini, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, e nos expoentes um pouco mais jovens, como Ludovico Quaroni, o grupo BBPR, Giancarlo De Carlo, Luigi Pellegrin, Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Em tempos recentes foram redescobertas figuras menos conhecidas e emergiu a coerência conceitual de Minissi na abordagem das experimentações em Gela, Heracléia Minoa, Piazza Armerina, e também suas escolhas para o museu etrusco de Vila Giulia, o museu de Agrigento ou o auditório do Santíssimo Salvador em Palermo. Tratando-se de sítios arqueológicos, de museus, de monumentos ou de espaços urbanos, em todas as sistematizações minissianas é manifesta a intenção de massificar a difusão do conhecimento do território, promovendo um processo de identificação de todos os cidadãos com as memórias tangíveis da história e com as próprias raízes culturais.

Figura 1: Verona, Castelvecchio (Carlo Scarpa, 1956-1961): assonâncias entre sistematização e arquitetura
Foto: B. Vivio, 2006

Até agora, infelizmente, muito se insistiu nos problemas de conservação gerados pelas intervenções experimentais em áreas arqueológicas, sem levar em conta o valor intrínseco de algumas dessas tentativas como protótipos de uma tradução arquitetônica dos princípios do restauro crítico enunciados por Cesare Brandi e, antes mesmo de Brandi, por estudiosos como Agnoldomenico Pica, Roberto Pane e Renato Bonelli.

A orientação museográfica de Minissi tomou distância da de Scarpa e de Albini, exatamente pela atenção voltada à conservação como objetivo primário: na reciprocidade que intercorre entre o contentor arquitetônico e o objeto de arte ou de história, Minissi buscou maior autonomia dos dois sistemas, a tutela da integridade, da preexistência e sua apresentação eficaz. Sua tendência foi sempre a de adaptar a espacialidade do ambiente, aberto ou fechado, às exigências conservativas do objeto histórico, enquanto para os outros protagonistas da museografia dos anos 50, a nova sistematização deteve, por vezes, a primazia, em detrimento da permanência material. O que aproxima Minissi dos outros grandes autores de museus de seu tempo (Figura 1) é ter

traduzido a orientação crítica em propostas visuais, capazes de capturar o interesse do público (como, por exemplo, a estreita relação entre a peça exposta e sua ambientação), tornando-o partícipe da apreensão por meio de vários níveis de compreensão, tendo, portanto, finalidade educativa que se estende a todos os estratos da sociedade. Mas, das soluções mais originais de Minissi, aquelas concebidas em decorrência de descobertas arqueológicas e marcadas por um caráter de reversibilidade, emerge a tentativa de invocar o passado do ponto de vista conceitual – não apenas no plano estético ou puramente sensorial – graças a evocações virtuais mediadas por interpretação atualizada do significado.

Uma de suas primeiras experiências nesse sentido foi a proteção de trecho das muralhas gregas descobertas nos anos 40 na área de Cabo Soprano em Gela (província de Caltanissetta, Sicília, 1950-1954), mesmo o caso mais conhecido ser, sem dúvida, a cobertura dos mosaicos da Vila Romana do Casal de Piazza Armerina (Enna, Sicília, 1958-1967).

As muralhas de Cabo Soprano em Gela (Província de Caltanissetta, Sicília, 1950-1954)

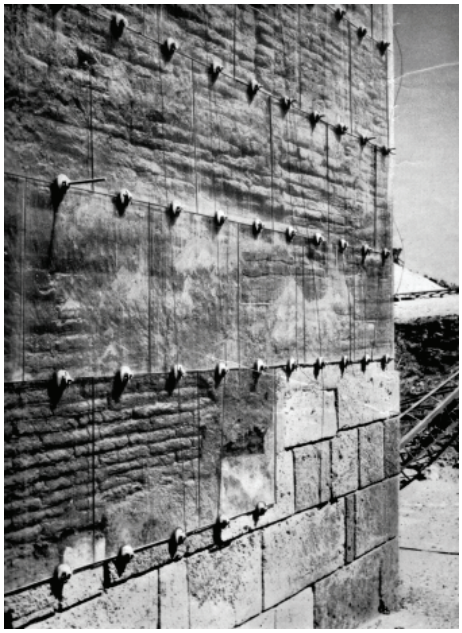


Figura 2. Muralha timoleontina em Capo Soprano, Gela, na província siciliana de Caltanissetta (Franco Minissi, 1950-1954): lado sul da muralha com o revestimento de vidro, tão logo instalado. As placas da primeira fiada de vidro, embaixo, estão parcialmente sobrepostas aos remanescentes do embasamento de pedra calcária. Ademais, é útil observar algumas hastes ainda não-refiladas, que ultrapassam as porcas de fixação, cujo diâmetro não parece ser os 30 mm previstos no projeto. (Restauro e tutela delle mura greche di Gela, *Vitrum*, n. 2, p. 17-20, 1958).

Em Gela, Minissi revestiu, com placas de vidro temperado, as duas faces contrapostas de uma muralha defensiva de terra crua que havia permanecido enterrada por séculos sob a areia. Ele repropôs as condições estáticas de estabilidade e de compactação, antes exercida pelo terreno, com o uso de tirantes de liga de alumínio inoxidável, atravessando toda a espessura da muralha, de 2,70 metros, fixados por hastes em rosca estudadas, especificamente, para fazer pressão nas placas (Figura 2). O embasamento da muralha, com dois a três metros de altura, que remonta a uma fundação do comandante Timoleonte (IV séc. a. C.), era revestida, similarmente a outras muralhas de origem grega, por dois paramentos de blocos de pedras aparelhadas, contendo, em seu interior, tijolos de argila, terra e pedriscos. A parte superior da muralha, por sua vez, foi sobrelevada várias vezes com adobes, também na Idade Média, e mostrou-se imediatamente desprovida de coesão e altamente vulnerável após a repentina exposição ao ar provocada pela escavação arqueológica. Nenhuma forma de consolidação da massa de terra, tentada pelos técnicos do Instituto Central de Restauração, foi capaz de deter o fenômeno de acelerada erosão e fissuração, que crescia conforme aumentava a evaporação e a secagem da muralha. Minissi, portanto, excogitou seu sistema de contenção e compressão horizontal para a parte superior, imaginando-o como um invólucro protetor construído diretamente sobre o objeto arqueológico.

Teoricamente, o peso do vidro deveria ser transferido de uma placa para a subjacente até o apoio da mais baixa sobre pilaretes metálicos, com fundação autônoma no terreno. Mas esses perfis jamais foram instalados e as placas acabaram por transferir todo o peso aos tirantes inferiores que atravessam o embasamento de pedra, não-afetado pela deformação das

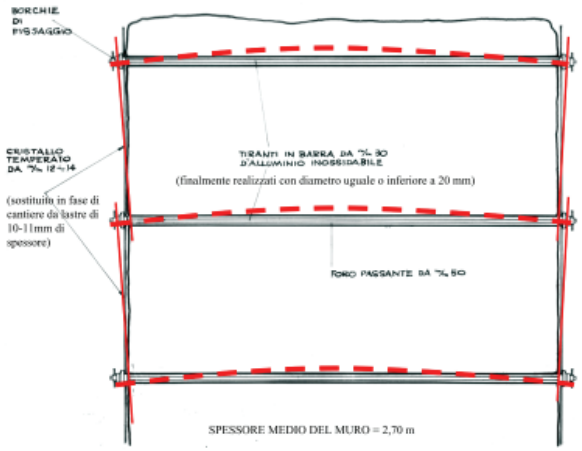


Figura 3: Corte esquemático da muralha de Gela com hipótese de início da deformação por flexão das hastes de liga de alumínio que sustentam o peso das placas de vidro. Elaboração: Autora

partes de terra. Na fase de execução, o diâmetro das hastes de alumínio foi reduzido de 30 para 20 mm, com um aumento da distância entre as próprias hastes; as perfurações de 50 mm de diâmetro em que foram inseridas deixaram mais espaço livre do que o previsto, resultando em uma primeira flexão das hastes pelo peso dos vidros em suas extremidades e uma ampliação do arqueamento – segundo o diagnóstico de Eugenio Galdieri de 1997 – escavando um sulco na face superior de todas as perfurações, na terra úmida, dando, assim, início às primeiras instabilidades do sistema de proteção (Figura 3).

Apesar da inclinação das placas, a proteção transparente resistiu por mais de 40 anos. A total ausência de manutenção tirou a transparência cristalina do vidro que permitia ler a trama do muro de argila, mas a perturbação microclimática no interior do invólucro ocorreu depois da eliminação da tensoestrutura de cobertura que Minissi tinha colocado sobre a muralha, para evitar a penetração direta da água da chuva. Na "re-restauração" feita em anos recentes, a cobertura foi refeita e o revestimento de vidro foi inteiramente removido, substituído por emendas e reforços de tijolos de argila novos. Resulta disso um efeito de grande fragmentação, em que não é possível compreender as razões da variedade de composição das massas, nem distinguir com facilidade as sobrelevações dos séculos IV e II séc. a. C. das integrações modernas.

Mesmo tendo, talvez, apenas intuído as questões que se desenvolveriam, parece lógico que Minissi se empenhasse, desde então, a obter o máximo efeito de transparência com materiais de menor peso específico do que o do vidro inquebrável. Naqueles anos plenos de esperança, identificou a solução no uso do *perspex* – derivado da polimerização das resinas acrílicas graças às pesquisas, do início do século, de Otto Röhm –, produzido desde 1928 pela firma Röhm & Haas e que se tornou comercialmente competitivo, a partir de 1937, pela marca inglesa Imperial Chemical Industries. Tampouco o surgimento comercial dos policarbonatos, nos anos 60, diminuiu a predileção do arquiteto pelo uso do polimetacrilato, que, apesar de mais caro, mostrava capacidade de transmissão da luz superior àquela dos vidros inorgânicos. É bem verdade que o material se revelou, com o tempo, sensível à degradação pela luz, com efeito de amarelecimento irreversível e mostrou-se, também, mais frágil do que se acreditava no início. Mas naquele momento parecia garantir uma adequada estabilidade físico-química e começava a ser usado largamente em vitrines de museus, especialmente para valorizar a exibição de gemas e de jóias[1]. A avaliação dos conservadores concentrou-se, inicialmente, nas resinas acrílicas de secagem rápida utilizadas na pintura, mesmo as resinas termorresistentes introduzidas por Minissi no restauro arquitetônico já serem usadas, na época, para a consolidação de pinturas sobre madeira e para a produção de peças de fixação para madeiras de pavimentos, ou de elementos estruturais de madeira, exatamente pela estabilidade demonstrada para enfrentar variações de temperatura e de umidade[2]. O próprio Minissi havia elogiado essas propriedades no congresso de Veneza de 1964, que daria origem ao Icomos, enumerando suas vantagens no campo do restauro[3].

[1] STONE, Nicholas. Use of perspex in museum. *The Museum Journal*, Londres, n. 58, p. 33-37, 1958-1959.

[2] Um método aplicado por Paolo Mora em madeiras de pavimentos foi citado em: SCHEEL, Von Jan. Plexiglas-parkettierung für abnorm zerstörte holztafeln, *Maltechnik*, n. 2, p. 42-45, 1963.

Vila Romana do Casal de Piazza Armerina (Enna, Sicília, 1958-1967)

Quando o superintendente Luigi Bernabò Brea lançou um concurso de ideias para a cobertura da Vila Romana do Casal, situada nas portas de Piazza Armerina (1956), Minissi tinha concluído, há pouco tempo, o invólucro em Gela; propôs uma solução mista com vedação de vidro e cobertura de Ondulux translúcido, em busca de leveza, isolamento térmico e luz difusa voltada a tornar quase incorpórea a aproximação entre novo e antigo. O distanciamento gerado pela transparência das paredes realizava *"o mais possível, o conceito de uma ideal anulação das próprias paredes"*[4].

O desenvolvimento do projeto teve a contribuição direta de Cesare Brandi na redução, ao mínimo, das vedações verticais de vidro e na proteção dos mosaicos apenas da pisada dos visitantes, da chuva e da irradiação solar direta. O historiador da arte não pensava ser necessário isolar os ambientes de modo ascético e considerava fora de discussão a alternativa de transportar os pavimentos de mosaico para um museu construído *ad hoc*, tanto pela excessiva extensão das eventuais salas a serem estruturadas quanto pela contraproducente destruição das articulações entre programa iconográfico e os remanescentes efetivos da vila e do território circunstante. Nada pareceu mais idôneo, portanto, do que erguer coberturas que correspondiam à forma dos ambientes em planta, sem a pretensão de refazimentos estilísticos ou tipológicos, mas simplesmente inspiradoras de uma nova evocação mental da hipotética conformação da Vila (Figura 4).

Minissi apoiou o esguio sistema em uma sobreelevação parcial das paredes remanescentes – naquela época bem diferenciadas, apesar de terem sido realizadas com técnicas análogas às das paredes preexistentes – com o intuito de nivelar suas alturas, estabilizar as paredes e absorver as novas cargas pela ancoragem de perfis em I, que se projetam de modo simétrico em relação às duas faces das paredes, para sustentar os montantes tubulares de fixação da cobertura e das passarelas sobrepostas às próprias paredes (Figura 5). Algumas das vedações verticais foram realizadas com venezianas feitas com lâminas de *perspex*, mas, com o tempo, tanto essas paredes quanto as zonas deixadas

[3] MINISSI, Franco. Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti. In: ICOMOS. *Il monumento per l'uomo*. Veneza: Marsilio, 1971. Republicado em: MINISSI, Franco. *Note sul restauro dei monumenti e sull'architettura dei musei*. Roma: Nardini, 1974.

[4] Archivio Centrale di Stato (ACS), Fondo Minissi (FM), envelope 5, fascículo 85: MINISSI, Franco. *Concorso per il progetto delle opere di protezione dei mosaici della Villa Romana del Casale in Piazza Armerina. Relazione*, 1956.

Figura 4: Museu da Vila Romana do Casal de Piazza Armerina (Enna, 1958-1967): vista das coberturas de plexiglas sobrepostas à reintegração parcial das ruínas.
Foto: B. Vivio, 2005

Figura 5: Vila Romana do Casal de Piazza Armerina: sistema de montantes para a sustentação da cobertura e das passarelas de visita.
Foto: B. Vivio, 2005

abertas, como o perímetro do peristilo, foram fechadas por amplas superfícies envidraçadas para controlar a excessiva ventilação. A concepção brandiana de moderada exposição aos agentes atmosféricos foi lentamente abandonada, mas os problemas microclimáticos ocorreram, sobretudo, quando os exaustores colocados na parte mais alta das coberturas foram removidos porque os motores eram muito ruidosos. É possível dizer que a estagnação do ar foi agravada ainda pela falta de manutenção: a caixilharia móvel ficou permanentemente fechada, bloqueada pela ferrugem; o forro que formava uma câmara superior em que o ar quente ficava estagnado foi removido por todas as partes, deixando à vista os elementos metálicos de sustentação da cobertura; os sistemas obsolescentes não foram readequados; proliferaram os pontos de infiltração de água pluvial e os vergonhosos acréscimos de instalações inseridos sem critério estético. Desse modo, a intervenção atualmente em curso preocupa-se, além da conservação dos mosaicos – gravemente comprometidos nos anos 40 pela desmontagem e remontagem em lajes de concreto armado – também da remoção integral das coberturas transparentes, substituídas por um sistema de chapas de gesso com cartão, recobertas por argamassa e tesouras de madeira, revestido no exterior por chapas de cobre (Figura 6).

No caso de querer salvar a proposta de Minissi, teria sido possível recorrer a elementos de sombreamento externo e renovações de instalações dignas das novas tecnologias, providenciando, também, métodos automáticos de sombreamento capazes de garantir valores padronizados de exposição solar. Escolheu-se, porém, alterar o conceito da transparência e buscar uma percepção mais próxima à dos antigos ambientes romanos, com a esperança de resolver, definitivamente, os problemas de temperatura e de umidade relativa provocados pela ausência de sombreamento e de ventilação. Não se levou em conta a articulação, então consolidada, entre remanescentes arqueológicos e paisagem circunstante, componente fundamental adquirido pelas ruínas que surgem em ambiente rural. O refinamento da abordagem alusiva de Minissi dá lugar, portanto, a uma figuratividade conformada à moda das cidades "temáticas", difundidas na Europa seguindo as cidades de entretenimento americanas. A reconstrução cenográfica toma o lugar da evocação virtual, simplesmente acenada, da qual Minissi pode ser considerado um pioneiro.

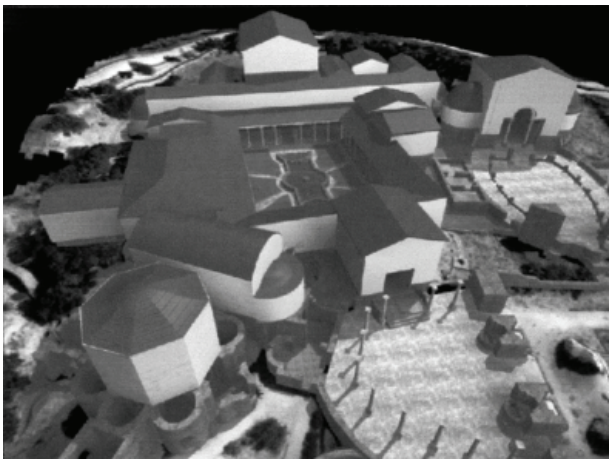


Figura 6: Maquete em três dimensões do projeto de refazimento das coberturas atualmente em execução nos remanescentes da Vila
Fonte: http://www.piazza-grande.it/documenti/villaromana/villaromana.htm, seção "Foto". Acesso em: 22.03.2011

Figura 7: Philadelphia (USA), Franklin Court: praça projetada por Venturi & Rauch (1972-1976) no lugar onde existia a residência setecentista de Benjamin Franklin.
Foto: A. Soukef Jr., 1998

O teatro grego de Heracléia Minoa (província de Agrigento, Sicília, 1960-1963)

Para muitos, a residência setecentista de Benjamin Franklin na cidade de Philadelphia, reinvocada por Robert Venturi e John Rauch (1972-1976), é considerada um ícone da arquitetura pós-moderna, com seu esguio perfil de aço inox, na Franklin Court (Figura 7)[5]. É possível presumir que o perfil de plexiglas reproduzido por Minissi, no teatro grego de Heracléia Minoa (AGRIGENTO, 1960-1963), tivesse sido divulgado alguns anos antes nos Estados Unidos pela revista *Progressive Architecture*, de Nova York, periódico da Reinhold Publishing Corporation. Com efeito, uma carta do redator-chefe, James T. Burns Jr., foi enviada a Bruno Zevi em 1966, com o pedido de publicação do material que saíra no verão anterior em *L'Architettura Cronache e Storia*, exatamente enquanto Minissi completava outra importante intervenção de valor evocativo, a cobertura de plexiglas da igreja de S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo (TRAPANI, 1960-1966, 1972-1973)[6].

O teatro de Heracleia, situado na encosta de Capobianco, na província de Agrigento, remontava ao século VI a.C. e foi restaurado por Minissi, com o aval do superintendente Pietro Griffo, com base nos estudos aprofundados do arqueólogo Ernesto De Miro. As escavações dos anos 50 haviam trazido à luz os assentos degradados da plateia, com o perfil dos blocos de tufo calcário-argiloso desgastado pela erosão e por séculos de degradação e de uso impróprio. Depois do fracasso de todas as consolidações que foram tentadas por meio da aspersão de substâncias adequadas, como resinas penetrantes na superfície e vernizes de proteção, Minissi foi chamado para propor uma solução. Sua ideia, talvez ingênua, mas compreensível para a época, foi a de isolar o monumento do ataque dos agentes atmosféricos, cobrindo integralmente a plateia com uma espécie de invólucro incolor de *plexiglas*, modelada segundo as formas originais da pedra. Por meio da transparência, seria possível observar o estado real dos blocos de pedra e o perfil que teoricamente deveriam ter. Uma série de pequenos furos feitos no espelho de todos os degraus deveria ter permitido a ventilização, atenuando as mudanças de temperatura (e teriam obtido esse efeito se o seu número fosse aumentado), mas foram, ao contrário, simplesmente utilizados para a aspersão de biocidas sob o invólucro protetor, permitindo que o microclima criado pelo efeito estufa da superfície acrílica produzisse na câmara de ar toda espécie de degradação biológica. A desmontagem para limpeza foi considerada demasiadamente trabalhosa. Também, nesse caso, a manutenção foi totalmente ausente; era, ao contrário, indispensável pelo caráter experimental da intervenção; por esse motivo, em 2000, o revestimento foi removido e substituído por uma cobertura *high-tech* sobreposta a uma parte da plateia. Durante 40 anos, no entanto, o modelo em escala real do antigo teatro grego pareceu "desenhar" o perfil perdido de modo etéreo e poético, com uma precisão de elevadíssima qualidade e com uma intenção puramente narrativa.

[5] As elaborações iniciais da arquitetura pós-moderna nos Estados Unidos fizeram uso privilegiado das experiências italianas. Não por acaso, nos anos 80, Peter Eisenmann – um dos Five Architects de Nova York lançados pelo MoMA – fazia referência a conceitos próprios das teorias de restauração, como a valorização do palimpsesto por uma configuração "estratigráfica" da nova arquitetura, e a promoção da cerzidura urbana com a técnica *between*, ou seja, a articulação entre dois ou mais edifícios preexistentes, buscando identificar, no contexto, as premissas geradoras do projeto.

[6] ACS, FM, e. 7, fasc. 104: Carta de 3 de outubro de 1966, endereçada a Bruno Zevi pelo redator-chefe da *Progressive Architecture*, James T. Burns Jr. A resposta, dada diretamente por Franco Minissi, é datada de 7 de novembro de 1966 e dá testemunho do envio de 17 fotografias, um memorial sobre a restauração do teatro e o texto de uma conferência apresentada em Veneza sobre o emprego dos materiais plásticos no restauro de monumentos.

Igreja De S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo (Província de Trapani, Sicília, 1960-1966, 1972-1973)

A experiência de Mazara del Vallo aproximou-se ainda mais da escala arquitetônica. Minissi reconstruiu a cobertura "virtual" da igreja de S. Nicolò Regale, monumento que remonta à época normanda, transformado várias vezes no decorrer dos séculos. No século 18 a igreja foi coroada por uma falsa cúpula central encimada por uma cobertura, escondida por trás das altas paredes perimetrais encimadas por merlões. No final dos anos 40, foi privada de todos os estuques, do forro de gesso e do teto de madeira, com algumas reintegrações de pedra talhada que testemunhavam a intenção de repristinar a conformação originária. Desse modo, Minissi, chamado para elaborar uma nova proposta de intervenção, deparou-se com um ambiente completamente depredado e despido, pois sobreviviam apenas as paredes perimetrais; convenceu a administração a não reconstruir o sistema abobadado de pedra, mas, sim, de recompô-lo com um acréscimo reversível, reproduzindo as presumíveis formas originais por intermédio de um modelo tridimensional realizado com "tijolos" de plexiglas montados em uma rede de delgadas celas metálicas (Figura 8).

A autorização de um projeto tão experimental foi lenta; foi imposta a reconstrução, com o uso da pedra e de vigas de concreto armado, para as partes em que se tinha certeza da forma, e apenas para os elementos hipotéticos recorrerem a um completamento com paredes *"constituídas por retícula de ferro e placas de material plástico, com coloração idônea e com superfícies não refletoras"*[7]. Desse modo, os arcos foram revestidos por um estrato de argamassa de cimento, com areia, pedra de Carini e terras coloridas, que reproduzia a cor da pedra originária do monumento e também o manto laminado de plástico foi previsto como translúcio, mas com cor amarronzada, não distante da vibração cromática das paredes. "Essa solução" – explicava Minissi no memorial de projeto

> *assumirá, no interior, o aspecto e a consistência de um verdadeiro 'desenho', e também o seu valor científico deverá ser interpretado nesse*

[7] ACS, FM, e. 8, fasc. 109, sub-fascículo 1: Comunicação ministerial de 22 de agosto de 1963 ao superintendente de Monumentos de Palermo, Prot. n. 7342 Div. IV relativo al F° n. 259/EC del 13.07.1963, sobre o projeto de restauro da Igreja S. Nicolò Reale em Mazara del Vallo (Trapani), remetida em cópia a Franco Minissi em 26 de agosto de 1963.

Figura 8: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo, Província de Trapani (Franco Minissi, 1960-1966): pormenor da estrutura proposta para a igreja em malha metálica e "tijolos" de plexiglas.
Fonte: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Minissi, e. 8, fasc. 109

Figura 9: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo: vista da parte inferior da cobertura de Minissi tão logo concluída.
Fonte: Archivio Centrale dello Stato, Fondo Minissi, e. 8, fasc. 109

sentido, sem, por isso, impedir ao estudioso a possibilidade de poder contrapor diversas hipóteses reconstrutivas posteriores.[8] (Figura 9)

O arquiteto se referia, claramente, à possibilidade que futuros estudos conduzissem a novas e mais adequadas interpretações formais, considerando o monumento histórico como documento a ser estudado constantemente para aperfeiçoar a leitura histórica. Uma vez concluída a obra, disse:

> *o "desenho" que se queria realizar não apenas foi plenamente realizado, mas foi grandemente enriquecido pelo papel desempenhado pela luz, pelas transparências, pelos claro-escuros e pela contraluz, que se alteram com a mudança da luminosidade do céu ou com a passagem de uma nuvem. O aspecto positivo dessas alterações da luminosidade interna é que, mais do que alterar ou confundir as características do espaço e das formas arquitetônicas, exalta-as e sublinha-as, facilitando, ademais, sua compreensão também do ponto de vista "didático", que é considerado um entre os vários objetivos que se quer alcançar numa obra de restauração modernamente concebida.*[9]

[8] ACS, FM, e. 8, fasc. 109, sf. 1: "Progetto di restauro della chiesa di S. Nicolò Regale, Mazara del Vallo". *Memorial*, s. d.

[9] ACS, FM, e. 8 fasc. 109, sf. 1: "Restauro della chiesa normanna di S. Nicolò Regale in Mazara del Vallo", outubro de 1970.

Infelizmente, a grande degradação da estrutura metálica em ambiente marinho levou, como em outros casos, à remoção total da intervenção e a uma concepção diametralmente oposta da nova solução em relação ao tratamento da luz. Não foram realizadas mudanças na geometria das formas, como presumia o arquiteto Minissi, mas o sistema abobadado foi reproduzido tal e qual um sistema escurecedor em "nervo-metal", pacote construtivo constituído por estrutura de aço, revestimento de cobre no extradorso e estuque no intradorso (Figura 10).

Figura 10: S. Nicolò Regale em Mazara del Vallo: nova cobertura realizada em 1988 com o sistema Nervo-Metal, com intradorso estucado e extradorso de cobre.
Foto: Marilù Balsamo, 1988

Reversibilidade e abstração

Tomando distância dos casos singulares, basta observar as escolhas das recentes transformações dos quatro sítios para perceber o quanto já se tenha consolidado o conceito da reversibilidade no campo da restauração e, por outro lado, o quanto se está distorcendo a ideia de uma reevocação conceitual, alusiva, mas não reconstrutiva, em favor de uma reprodução cenográfica, que responde a uma comunicação de massa mais imediata. Além da operação nas estruturas de terra – que em Gela, assim como em outros lugares, ainda se combate a degradação com uma "manutenção" incessante que replica as técnicas construtivas –, as outras soluções mencionadas ajustam-se à ideia de transitoriedade, da possibilidade de remoção indolor das adições do restauro. Mas, se a cobertura de alto desempenho tecnológico instalada sobre os remanescentes do teatro de Heracléia Minoa parece representar as atuais pesquisas de sustentabilidade energética, sem se preocupar com o diálogo semântico, com a preexistência histórica, nos casos de Piazza Armerina e de Mazara del Vallo, parece delinear-se uma orientação acrítica, que banaliza o presente para se dedicar apenas à representação do passado: uma espécie de aperfeiçoamento da concepção formal dos restauros anteriores que, sem propor

uma mensagem alternativa, apaga as contribuições do século 20 e cede a exigências de tipo puramente comercial. Ademais, já nos anos 60 esconjurava-se a preferência dos turistas por sítios arqueológicos apresentados de maneira imagética, por vezes arbitrária, em detrimento dos restauros científicos que preservavam o aspecto revelado pelas escavações e estudos históricos sem retoques fantasiosos.

É nos museus que a abordagem de distanciamento crítico para revelar o palimpsesto histórico foi, talvez, mais apreciada. É possível verificar isso também pela recorrência atual, nas soluções para os museus, do uso dialético da abstração para evocar a posição originária das peças arqueológicas. Minissi havia proposto esse expediente, além de, nos casos de caráter mais arquitetônico, também em muitas exposições de fragmentos no interior de seus museus, como o Museu Etrusco de Vila Giulia em Roma (1953-1960), o Museu Arqueológico de Agrigento (1954-1967) e o Museu Arqueológico de Siracusa (1961-1988). Em Agrigento e Siracusa, suas soluções resistem ao tempo, mas mesmo em Vila Giulia, os frontões terem sido readequados em 1998, foi mantida a escolha bem-sucedida de reposicionar os fragmentos no espaço (Figura 11), como é possível ver em tantos outros fragmentos arquitetônicos expostos em novos museus. A nova sistematização da exposição de Vila Giulia é do arquiteto Franco Ceschi, o mesmo que propôs, em 1992, uma nova evocação "ideal" do contorno do templo de Apolo na área da antiga cidade de Veio, nas proximidades do burgo de Isola Farnese (Roma). Aqui, sua maquete em escala real é constituída por uma estrutura de elementos metálicos circulares apoiada no embasamento de pedra do templo, com um estrado de madeira interposto para proteção, permitindo imaginar tanto a volumetria quanto a ornamentação originária. Outra experiência eficaz de abordagem evocativa de Franco Ceschi é a da meia-coluna recomposta

Figura 11: Roma, Museu etrusco de Vila Giulia (1950-1960): fragmentos do santuário de Pyrgi (século VI a.C.) e dos templos da seção dos faliscos (séculos V-III a.C.), na sistematização museográfica atualizada pelo arquiteto Franco Ceschi em 1998.
Foto: B. Vivio, 2006

Figura 12: Roma, Museu da Cripta Balbi (1983-2003): fragmento de estuque do pórtico setentrional musealizado por Franco Ceschi.
Foto: B. Vivio, 2004

virtualmente a partir de um simples fragmento de estuque (Figura 12), no interior do Museu de Cripta Balbi, na via delle Botteghe Oscure, em Roma (1983-2003). Também aqui a reconfiguração da ordem arquitetônica foi realizada com uma treliça metálica que consegue transmitir a ideia de como era o inteiro pórtico da época imperial anexo ao teatro de Balbo.

Inútil mencionar a ascendência das ideias de Minissi sobre realizações como essa, que se distinguem, fora e dentro de museus, por um meditado equilíbrio entre a tutela da preexistência e a autônoma distinguibilidade da adição. Isso é evidente também em casos de obras que não recorrem a uma emblemática abstração, mas fazem simplesmente alusão a uma ligeireza existente no peso próprio das adições ou em formas de aparente leveza. Para confirmar isso, basta pensar o quanto a arquitetura contemporânea é objeto de uma tendência crescente à perda de gravidade, seja com o uso de materiais aligeirados produzidos especificamente, seja com expressões figurativas que representam a leveza de modo simbólico.

Exatamente pelo caráter de leveza intrínseca, porém, as obras de Minissi parecem sucumbir diante da incúria da manutenção. Sua contribuição parece ter atravessado os tempos ao impostar esse tipo de busca por soluções de restauro, com base em uma pronunciada propensão a decifrar o palimpsesto existente e a reversibilidade das adições. Com seus modelos em escala real, ele enriqueceu as experiências de integrações do antigo com elementos contemporâneos e incentivou uma pluralidade de abordagens que, hoje, alimenta a pesquisa científica para a preservação do patrimônio arquitetônico. Deveria, então, ser proposta uma reflexão sobre os problemas da preservação que dividem a crítica diante de algumas obras emblemáticas da modernidade, que, apesar de concebidas para ter uma vida limitada, deveriam ser tuteladas por sua contribuição de natureza historiográfica, no caso de Minissi, com especial vitalidade para o debate sobre a restauração.

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

A restauração do templo-catedral de Pozzuoli

Alessandro Pergoli Campanelli
Tradução: Beatriz Mugayar Kühl

A restauração do complexo monumental formado pelo Templo-Cateral de Pozzuoli, objeto de concurso internacional realizado pela região da Campânia, em 2003[1], e vencido, em 2004, pelo projeto apresentado pelo grupo "Elogio do palimpsesto", grupo coordenado por Marco Dezzi Bardeschi, tendo por projetistas Francesco Felice Buonfantino, Alessandro Castagnaro, Renato De Fusco, Antonio De Martino, Laura Gioeni, Rossella Traversari e, como consultores e colaboradores, Giovanni Coppola e Furio Sacchi). A realização da proposta está em fase de completamento e já é possível apreciar os resultados finais e formular as primeiras reflexões.

Antes de mais nada, é bom recordar de onde nasce o dualismo refletido no próprio nome do monumento. Trata-se, com efeito, de um complexo estratificado composto por um templo romano do período de Augusto (que surgiu sobre o mais antigo *Capitolium* da colônia romana de Puteoli, depois transformado em templo dedicado, segundo alguns estudiosos, a Apolo ou, segundo outros, ao culto do imperador Augusto[2]), sobre o qual uma antiga inscrição[3], hoje desaparecida, indicava como autor Lucio Cocceio Aucto e no qual, na tarda Antiguidade, foi instalada a Catedral de São Próculo, posteriormente transformada em uma importante igreja barroca.

Até aqui, nada de extraordinário, pois numerosíssimos monumentos, na Itália, foram edificados sobre precedentes construções antigas e nem por isso são recordados com uma dupla atribuição, sendo, normalmente, a última transformação a predominante, mesmo em casos de grande visibilidade das estruturas antigas, como, por exemplo, na Catedral de Siracusa.

Isso ocorreu também com a Catedral de Pozzuoli, até 1964, quando um incêndio resultou no desabamento de alguns trechos de paredes, na destruição do teto e de boa parte dos revestimentos, trazendo novamente à vista algumas colunas, o epistílio e as paredes da cela do antigo edifício. A restauração que se sucedeu foi confiada a Ezio De Felice, com os engenheiros Paolo Di Monda e

Figura 1: O templo visto do exterior
Foto: Fabrizio de Notari Stefani, 2009

Figura 2: O templo visto do altar, antes da recente restauração
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2006

Figura 3: A mesma vista após a restauração
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Mario Cappelli; foi feita uma primeira consolidação do templo, com a inserção de elementos de ferro (nas bases, nas colunas, nos capitéis e no entablamento) e de uma pequena laje de apoio, de concreto armado, sobre microestacas. Interessante, do ponto de vista estético, foram as reintegrações de concreto armado dos fustes das colunas (mesmo não sendo seguro, que tenham sido pensadas para permanecer à vista). Depois, foi feita uma cobertura metálica para a proteção temporária do canteiro de restauro, que permaneceu no local até há poucos anos, pois os trabalhos foram suspensos em 1972. Naquela ocasião, decidiu-se trazer à luz o antigo templo romano em detrimento da construção barroca.

A atual denominação, que une um monumento arqueológico – o templo romano – a um local destinado a funções religiosas cristãs – a catedral – espelha uma escolha diversa. Com efeito, o programa de intervenção em que se baseou o recente restauro, com a intenção de retomar o fluxo interrompido do restauro dos anos 70, mas também de respeitar todas as fases históricas ainda presentes no complexo (ver a esse respeito a orientação anexa ao Edital do concurso, redigida por Giovanni Carbonara), prescreve a preservação de ambas as destinações do monumento.

A restauração, iniciada em 1968 por De Felice, havia comportado a demolição de amplas porções da catedral barroca para liberar as partes remanescentes do antigo templo e, provavelmente, se a intervenção tivesse sido completada, hoje falaríamos simplesmente do Templo romano de Pozzuoli e, por certo, não fruiríamos da extraordinária riqueza evocativa suscitada exatamente pela presença contemporânea de duas arquiteturas muito diversas entre si.

A visibilidade plena dessa sobreposição no interior de um mesmo espaço sacro é particularmente sugestiva porque sumariza, em uma única imagem, os últimos 2.000 anos de vida do monumento, com a passagem do mundo pagão ao mundo cristão. Essa transformação se mostrou particularmente vantajosa para a conservação do monumento, pelo menos até as intervenções seiscentistas. Toda a história do restauro demonstra, com efeito, como tantas antigas construções se conservaram ao longo dos séculos exatamente por terem sido mantidas em uso, mesmo com transformações mais ou menos conscientes.

Nesse caso, o antigo templo chegou até nós por ter sido dedicado a São Próculo (martirizado em 305, sob Diocleciano); o edifício foi, ainda na Antiguidade, adaptado ao culto cristão. Não se sabe com certeza quando, mas a datação mais confiável é entre os séculos 5 e 6[4] (mesmo que o testemunho documental mais antigo, um ato notarial, remonte apenas a 1026).

Essa circunstância é confirmada tanto pelas evidências arqueológicas como também pelo confronto com as principais

propostas legislativas e doutrinárias promulgadas naquele período. As antigas leis romanas haviam reiterado várias vezes, desde o período republicano, a proibição de demolir, de remover a ornamentação, ou de danificar, de qualquer modo, as propriedades públicas (entre as quais, muito provavelmente, estava o Templo di Pozzuoli, em especial levando em conta a hipótese que fosse dedicado ao imperador Augusto), mas também as privadas. Ademais, na Itália, apesar de em todo o império ocorrerem indiscriminadas destruições nos mais importantes locais de culto pagão, as principais propostas legislativas tardo-imperiais foram voltadas à repressão do culto pagão, e não à demolição de seus templos. Considere-se, por exemplo, o que foi expresso em uma constituição de Honório, de 399[5], na qual o imperador demonstra a vontade de proteger os templos pagãos, desde que privados das "coisas ilícitas" *("Aedes illicitis rebus vacuas [...] ne quis conetur evertere"[6])*, ou uma disposição de 435[7] proposta pelos imperadores Teodósio II (para o Oriente) e Valentiniano III (para o Ocidente) na qual, segundo a interpretação mais aceita, era ordenada a definitiva transformação de todos os santuários pagãos remanescentes nos campos em locais de culto cristão.

É hipotizável, portanto, que também o templo existente na acrópole de Pozzuoli em torno do século 4 tenha sido privado dos símbolos da religião pagã (altares, estátuas, etc.) e depois, talvez, abandonado por um período de tempo não-precisado. Sucessivamente, teria sido adaptado ao novo culto com poucas intervenções, limitadas, inicialmente, apenas ao fechamento dos intercolúnios do pórtico, muito mais tarde com a demolição da parede anterior da cela e, depois, a eliminação de limitados trechos das paredes laterais para permitir o acesso às capelas as quais, com o decorrer do tempo, adossaram-se em seus lados. Essa hipótese é confirmada também pala análise de remanescentes de argamassa que se tornaram visíveis depois do incêndio de 1964, em que foram encontradas partes afrescadas, relacionadas ao uso do templo por parte dos primeiros cristãos, como se vê no Memorial para o projeto de restauro, de dezembro de 1964, assinado por Mario Cappelli e Paolo Di Monda[8].

A manutenção das antigas estruturas e sua conversão à religião cristã foram, com efeito, encorajadas também pelas resoluções da Igreja, pelo menos a partir do final do século 6, como demonstra a obra previdente do papa Gregório Magno.

Ademais, superado o período mais duro do confronto entre a aristocracia pagã e os cristãos, não havia nenhum motivo para apagar a imagem do antigo templo puteolano que, ao contrário, assim "convertido", representava o símbolo indiscutível da vitória sobre o culto pagão e, também, quanto mais o tempo passava, a demonstração tangível das antiquíssimas origens da religião cristã.

É conjecturável, portanto, que a Catedral de Pozzuoli, com toda a acrópole, tenha sido identificada e assimilada à imagem do antigo templo romano por mais de 1.000 anos, até as pesadas transformações queridas pelo bispo espanhol Martin de León y Cardenas, realizadas em três sucessivas intervenções, entre 1632 e 1649, com projeto de Cosimo Fanzago.

Com efeito, um desenho de Giuliano di Sangallo[9], ainda em 1490, reproduz o frontão com o pórtico perfeitamente íntegro e reconhecível. As antigas estruturas do templo romano constituíram, assim, até o século 16, uma "presença" que respondia perfeitamente às novas funções religiosas, ademais particularmente apreciadas. É testemunho disso também a vontade expressa pelo bispo Giovanni Matteo Castaldo, que ordenou obras de restauro depois dos danos provocados pelo terremoto de 1538, e que a reparação deixasse *"a memória do antigo templo à vista de todos"*[10].

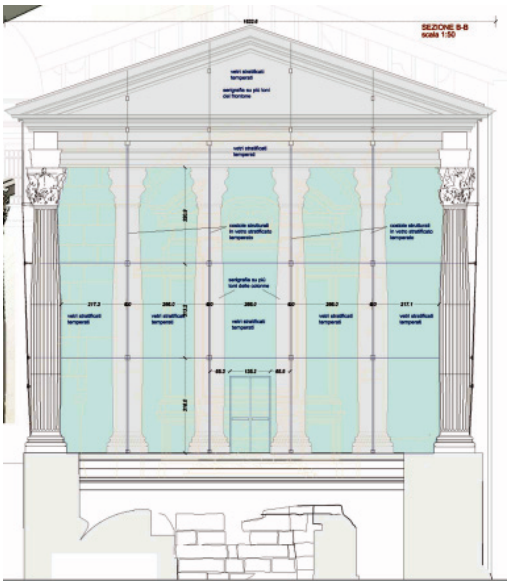
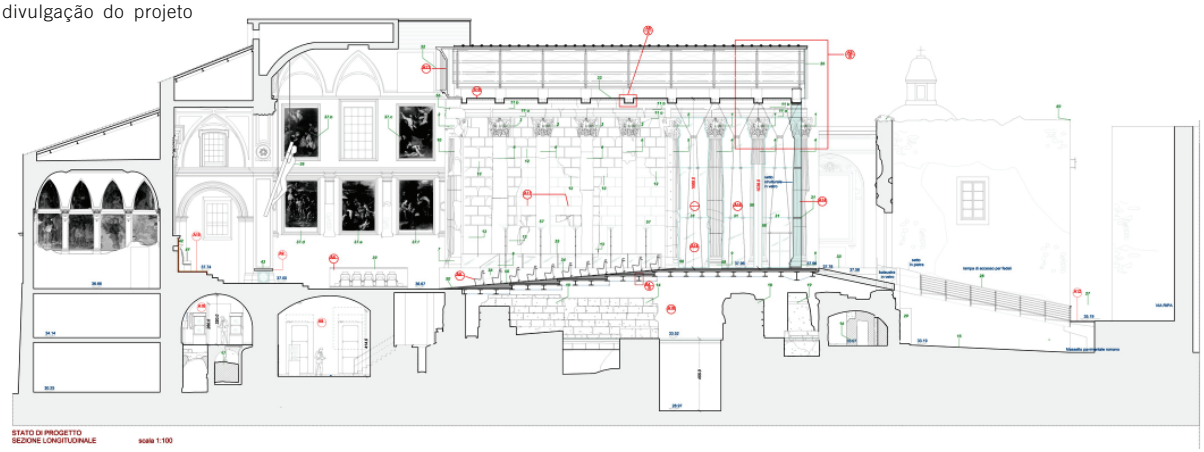


Figura 4: Fachada do pórtico
Fonte: Material de divulgação do projeto

Figura 5: Corte longitudinal
Fonte: Material de divulgação do projeto



A atual restauração restitui essa simbiose perdida por meio de uma nova veste. Antes de mais nada, porque as escolhas de projeto e a própria ideia de dar novamente a função de culto ao complexo ocorreram no interior de um programa mais amplo que prevê, nos próximos anos, repovoar e valorizar, também do ponto de vista turístico, o *Rione Terra*[11]. Uma primeira fase de obras já realizadas é visível nos percursos arqueológicos projetados pelo grupo Gnosis[12].

Além do mais, o projeto realizado pelo grupo vencedor mantém vivas as duas polaridades expressas pelo monumento, conciliando bem as exigências de culto com as arqueológicas, mas no interior de uma poética que, com a conservação integral das estratificações do tempo, prevê o acréscimo de novas marcas, até mesmo fortes e, por vezes, em aberta dissonância com o texto antigo, consideradas como estratificações ulteriores do monumento. Essas escolhas são declaradas abertamente no memorial descritivo do projeto:

> *colocados diante da presente discórdia entre a tendência dos arqueólogos (interessados em remover toda construção pobre [...]) e a da igreja (firmemente decidida a repovoar o bairro com seus habitantes e a consagrar*

Figura 6: Altar barroco danificado por furtos
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2006

Figura 7: A catedral seiscentista vista do interior do templo
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Figura 8: Pormenor da junção entre vidro e mármore
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Figura 9: Detalhe da reintegração, em um plano recuado, das paredes antigas
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Figura 10: A nova base acrescentada à coluna de De Felice
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

Figura
Santís
Foto: A
2008

novamente o templo ao rito religioso, privilegiando os acréscimos barrocos que sobreviveram), o projeto estabelece o objetivo de conciliar os dois pontos de vista, baseando-se num pormenorizado projeto de conservação [...] sem, no entanto, renunciar a promover um projeto arquitetônico de qualidade nos pontos mais fracos e "vazios" do palimpsesto [...] depois da última intervenção "moderna" de De Felice.[13]

O resultado é surpreendente. O espaço antes ocupado pelo pórtico está hoje com os intercolúnios tamponados por placas de vidro sustentadas por leves estruturas *hi-tech* com tirantes de aço, encerrando, na área da antiga cela, os modernos bancos de madeira da catedral e, ao mesmo tempo, deixando perfeitamente visíveis as antigas estruturas do templo. A escolha do vidro estrutural permite, assim, manter a transparência do ambiente, aberto em tempos antigos, criando, ao mesmo tempo, um espaço completamente novo que não imita nenhuma das fases precedentes da vida do complexo.

Do mesmo modo, a cobertura do espaço ocupado pelo templo romano foi colocada em uma altura tal, que repropõe o antigo volume; é tratada com caixotões brancos valorizados por um sistema de luzes, dispostas de modo a reproduzir, simbolicamente, a abóbada celeste de 2.000 atrás. Mantém-se, pois, de modo inteligente, a descontinuidade entre a zona do templo e as partes remanescentes da catedral barroca, já efetivada no restauro dos anos 60, com caixilhos metálicos que, desfrutando da luminosidade externa, delimitam a zona antiga com apurados cortes de luz.

Os materiais escolhidos, de aspecto e de tipo indiscutivelmente modernos nas partes acrescentadas, identificam funções diversas: o vidro e o aço para as vedações, a madeira para a zona destinada aos fiéis, mármore e pedra para os outros pavimentos. O único material afim ao antigo é o mármore da pavimentação interna (e a própria definição de "lunense"[14] que consta das pranchas de projeto é inequívoca), utilizada para evocar a cota do antigo templo; na zona central o pavimento é, ao contrário, de madeira. Essa parte da pavimentação é como encrespada para dar forma aos bancos e inclinada em direção ao altar para alcançar a cota da igreja barroca, cerca de um metro mais baixa. Ao mesmo tempo, essa elevação do pavimento permite, na parte que está embaixo, a conservação e a visitação do pódio da era republicana.

Figura 11: A capela do Santíssimo Sacramento
Foto: A. Pergoli Campanelli, 2008

A reintegração das colunas e dos fustes perdidos do antigo templo é sugerida pela manutenção das reintegrações de concreto armado do restauro anterior e, também, por um delineamento opaco realizado com serigrafia sobre as placas de vidro que recriam o antigo perfil. Trata-se de uma reintegração com formas indiscutivelmente simplificadas (seja para as bases, seja para os fustes e capitéis), reconhecíveis e modernas, ou melhor, perfeitamente compatíveis, a nosso ver, com uma abordagem "crítica" do restauro, mas também com finalidades reveladoras e de certo modo didáticas, recomendadas também pela *Carta de*

Figura 12: Os bancos vistos da zona, o presbitério
Foto: Antonio De Martino, 2009

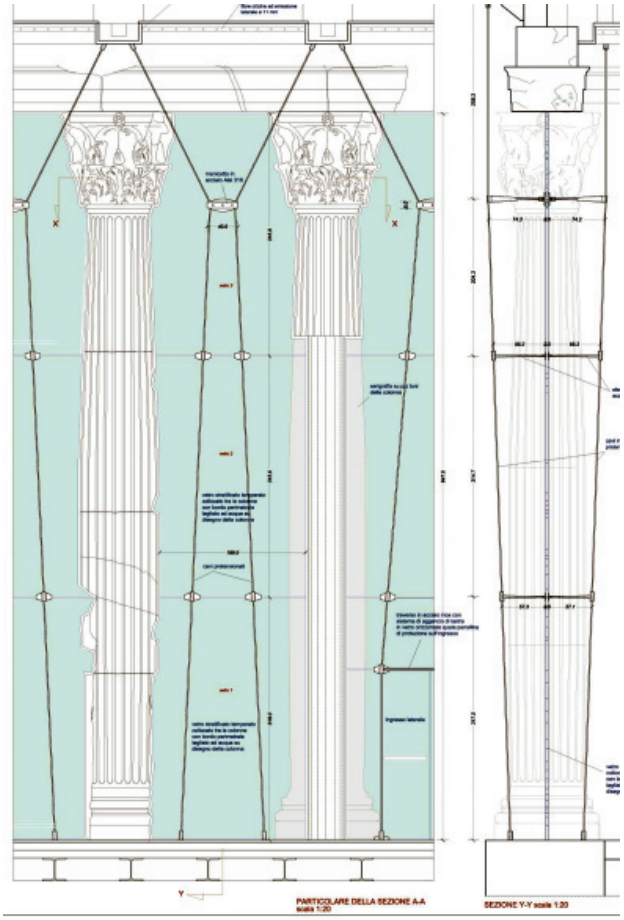


Figura 13: Pormenor das vedações
Fonte: Material de divulgação do concurso

Figura 14: Detalhe da vedação do pórtico com a serigrafia que reproduz as colunas faltantes
Foto: Antonio De Martino, 2009

Veneza de 1964 (artigo 9); no entanto, sua realização deixa algumas dúvidas ao ser examinada de perto e, certamente, não está à altura da grande qualidade geral da intervenção.

Observadas de longe, porém, especialmente do ponto de vista privilegiado atrás da mesa do altar, essas modernas reintegrações, com o grande fechamento de vidro que reproduz o perfil das colunas perdidas, oferecem um espetáculo extremamente sugestivo: a sensação é que o celebrante se dirige a uma comunidade de fiéis recolhida no interior de um antigo templo, não repristinado de modo anacrônico, mas elegantemente restaurado e adaptado com a linguagem própria da contemporaneidade. Um grande espetáculo favorecido, também, como recordamos antes, pela manutenção de algumas intuições inteligentes do restauro de De Felice, como a nítida distinção entre a cobertura do templo e a da zona do presbitério, onde se conservam os remanescentes da arquitetura barroca.

Vice-versa, alterando o ponto de observação, sentando no interior do templo, na zona agora destinada aos fiéis durante as funções religiosas, a imagem reproposta é a do presbitério seiscentista do altar barroco, obra de Bartolomeo Picchiatti (infelizmente danificada em parte por furtos ocorridos durante os anos de abandono); uma sensação que será ainda mais amplificada no futuro, quando também as telas pintadas originárias serão recolocadas em seu lugar.

Trata-se de uma imagem imprevisivelmente favorecida pelas descobertas efetuadas durante os restauros recentes. Embaixo de uma pintura "neutra" (no restauro anterior escolheu-se cobrir tudo de branco, com a intenção de anular as partes barrocas, uniformizando-as com as cores das partes antigas) ressurgiu, com efeito, a policromia do ambiente seiscentista, ainda que seja por um refazimento pictórico realizado no início do século 20, que a direção artística decidiu manter e restaurar.

Outro ponto de observação bastante sugestivo, mantido pela recente restauração, está no interior da capela do Santíssimo Sacramento, em que os penachos, admiravelmente afrescados por Lanfranco na primeira metade do século 17, intersectam-se com uma das colunas do templo antigo, trazidas à luz com as demolições feitas no restauro de De Felice.

Ainda estão para ser realizadas as obras no exterior, em que o novo campanário, inconfundivelmente contemporâneo, e em contraste aberto com as estruturas preexistentes, anunciará, também ao longe, a retomada da função litúrgica.

Essa sugestiva restauração é o resultado final de um meritório confronto internacional que ofereceu importantes sugestões projetuais nos trabalhos efetuados pelas equipes excluídas e que demonstrou, sobretudo, como a fórmula de concurso pode garantir resultados à altura das demandas, também no difícil campo da preservação, desde que a matéria seja enfrentada com a devida seriedade e com rigor metodológico, em especial na redação do edital. É bom recordar, com efeito, que o concurso requeria, sob pena de exclusão, a participação de equipes compostas por vasto leque de especialistas – um arqueólogo, um historiador da arquitetura do renascimento e barroca, um liturgista, um arquiteto especializado em restauração de monumentos, um especialista em estruturas, um especialista em instalações –, além, obviamente, do coordenador do grupo, um arquiteto e outros eventuais projetistas.

Trata-se, em suma, de uma restauração de qualidade que representa um primeiro resultado de uma abordagem por meio de concurso pensado expressamente para a restauração e que, esperamos, pode produzir outros resultados igualmente válidos no futuro.

Notas

[1] Este artigo foi publicado originalmente na revista *L'Architetto Italiano*, n. 35, dezembro de 2009-janeiro de 2010 (p. 24-29) e dá continuidade ao artigo, apresentado na mesma revista, tratando do resultado do concurso, publicado no n. 9, de 2005. Pareceu de grande interesse publicar esse texto também na revista *Pós*, por dar seqüência às informações sobre o concurso apresentadas por Pergoli Campanelli durante o "Seminário de estudos sobre restauro arquitetônico: questões recentes na Itália", realizado na FAU-Maranhão, em agosto de 2007, depois publicadas nesta revista *Pós*: PERGOLI CAMPANELLI, Alessandro. O restauro do complexo monumental do Templo-Catedral de Pozzuoli, *Pós*, n. 23, p. 187-193, 2008.

[2] Essa última atribuição é baseada na interpretação de uma antiga inscrição: L(UCIUS) CALPURNIUS L(UCI) F(ILIUS) TEMPLUM AUGUSTO CUM ORNAMENTIS D(E) S(UO) F(ECIT), segundo a versão de Mommsen (CIL X 1613). No entanto, essa inscrição, presente na fachada do templo até o século 16, estava gravemente danificada e sujeita, portanto, a diversas interpretações. Para uma análise mais pormenorizada dessa questão, ver: AMALFITANO, Paolo et al. (Org.). *I Campi Flegrei, un itinerario archeologico*. Veneza: Marsilio, 1990; ADINOLFI, Raffaele et al. *Guida di Pozzuoli*. Pozzuoli: Comune di Pozzuoli, 1986; ADINOLFI, Raffaele. *I Campi Flegrei nell'Antichità 1 Pozzuoli e Cuma*. Pozzuoli: Azienda autonoma di cura soggiorno e turismo, 1978; CASTAGNOLI, Ferdinando. Topografia dei Campi Flegrei, *Atti dei Convegni Lincei*, Roma, n. 33, p. 42-79, 1977; ADINOLFI, Raffaele. *Il tempio di Augusto a Pozzuoli: raccolta delli fonti iconografiche, epigrafiche, storiche*. PozzuoliF/lli Conte, 1968; MAIURI, Amedeo. *I Campi Flegrei (dal sepolcro di Virgilio all'antro di Cuma*. In: Ministero della educazione nazionale. Direzione generale delle antichita e belle arti inv: testa al front. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1963. p. 34-35.

[3] Sobre a pequena porta do lado voltado ao Palácio Episcopal, estava colocada outra inscrição (CIL X 1614), encontrada no pórtico do templo e hoje conservada no museu arqueológico dos Campos Flegreus (Baia), que indicava o nome do presumível arquiteto: L(UCIUS) COCCEIUS L(UCII) / C(AI) POSTUMI L(IBERTUS) / AUCTUS ARCHITECT(US).

[4] VALERI, Claudia. *Marmora Phlegraea*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2005. p. 31-33.

[5] *Codex Theodosianus* [Código Teodosiano], XVI, X, 18.

6 *"Esvaziados de elementos ilícitos [...] ninguém tente demolir os templos."*

[7] *Código Teodosiano*, XVI, X, 25.

[8] Arquivo da SBAAAS de Nápoles, ref. 20/401-8.

[9] HÜLSEN, Christian. *Il libro di Giuliano da Sangallo codice Vaticano Barberiniano latino 4424 / riprodotto in fototipia con introduzione e note di Cristiano Huelsen.* Leipzig: Harrassowitz, 1910. f. 6.

[10] D'AMBROSIO, Angelo. *Il Duomo di Pozzuoli: storia e documenti inediti*. Pozzuoli: [s.n.], 1973. p. 68-71.

[11] Bairro Terra. (NDT).

[12] CASTAGNARO, Alessandro. Antico e nuovo, il caso del Rione Terra di Pozzuoli. *AR*, Roma, v. XXXIX, n. 53, p. 27-30, 2004; *Gnosis architettura, sovrastrutture interventi in archeologia, museografia, arte contemporanea*. Napoli: Electa, 2002.

[13] PRIMO classificato, Sintesi delle scelte progettuali. In: GIANFRANO, Anna (Org.). *Tempio duomo di Pozzuoli progettazione e restauro, concorso internazionale di progettazione per il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli, luglio 2003-novembre-2004 mostra dei progetti 6 maggio-4 giugno 2006, Palazzo Migliaresi, Rione Terra, Pozzuoli*. Nápoles: Giannini, 2006. p. 28.

[14] Mármore lunense é a denominação antiga do mármore dos Alpes Apuanos (de Ápua, antiga cidade da Ligúria, na Itália), hoje mais conhecido como mármore de Carrara (NDT).

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