

## Conclusão

*Del rigor en la ciencia*

*...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*

Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes,  
libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

O conceito de restauro, a partir de uma análise etimológica<sup>1</sup>, significa restabelecer e traz consigo um componente de projeto indiscutível representado pelo prefixo *re(staurare)*, como re(fazer). O termo reporta, portanto, desde a origem, à recomposição de um hiato criado entre passado e presente, ou mesmo entre passado e futuro, se considerada a perspectiva de que o projeto subentende necessariamente a idéia de concepção, de intenção de realizar algo no futuro.

É oportuno, entretanto, lembrar que a noção moderna de restauro, ratificada pela concepção brandiana, formulada nos anos 1960, ao contrário do que pode inferir uma primeira aproximação ao tema, admite que o interesse de preservação, atrelado à idéia de restauro,

---

<sup>1</sup> Em COLONNA, B. *Dizionario etimológico della lingua italiana. L'origine delle nostre parole*. Roma: Newton & Compton, 2005, p.188-189. Conforme verbete restaurare/staurare, do latim, *instaurare* (= dare in compenso, poi ristabilire), da *staurare* (*stare*), associável ao grego *staurós* (=palo), *stylos* (=colonna).

surge não propriamente para estabelecer uma continuidade com o passado, mas decorre justamente da percepção de uma nítida separação entre passado e presente propiciada pela investigação da história, isto é, pela atitude crítica do indivíduo frente a seu passado. Contribui para essa percepção, a descontinuidade provocada pelos processos revolucionários<sup>2</sup>. É da ruptura com a tradição e com o fluxo contínuo do tempo, portanto, que se configura também a interrupção de uma prática comum de apropriação das obras herdadas do passado para adaptá-las sem restrições às necessidades do presente<sup>3</sup>.

A questão fundamental que se coloca é a reclamação por uma necessária dimensão de projeto – via de regra, de transformação – incorporada à ação de restauro, desde que não conflite com a intenção de conservação. É a proposição de equilíbrio contida na postura de conciliação entre permanência e transformação. É também resultado de uma inevitável constatação heraclitiana: a de que é impossível deter o curso do tempo e as transformações que esse desenvolvimento comporta.

Para Marco Dezzi-Bardeschi<sup>4</sup>, considerar unicamente a conservação, especialmente para os edifícios gravemente danificados, implica abdicar da possibilidade de restituir ao objeto de intervenção sua plena identidade, ou seja, sua capacidade de viver de modo completo no presente e no futuro. Não defende com isso uma ação arbitrária, mas impõe como condição a ação filológica, isto é, aquela

---

<sup>2</sup> Conforme abordado no primeiro capítulo desta pesquisa, essa mentalidade manifesta-se como uma reação de certos setores da sociedade às significativas transformações, ocorridas na Europa na passagem do século XVIII para o XIX. Decorre da difusão de dois processos revolucionários que se iniciam respectivamente na França e Inglaterra: o primeiro, de busca pela liberdade e igualdade, deflagra a contestação ao *Ancien Régime* e condiciona o vandalismo voltado aos edifícios-símbolo dessa antiga ordem; o segundo, marcado pelo nascimento da indústria moderna que, além de modificar radicalmente os modos de produção, implica importantes mudanças nos costumes e no ambiente urbano.

<sup>3</sup> A esse respeito discorre o teórico Paul Phillipot, com já mencionado no primeiro capítulo, em artigo: “Restauro: filosofia, criteri, linee di condotta”, em *Revista Strumenti* n. 6, 1998, pp. 43-50.

<sup>4</sup> Em [www.antithesi.info/test/categorie/s\\_comm\\_aut.asp?autoreID=Dezzi\\_Bardeschi](http://www.antithesi.info/test/categorie/s_comm_aut.asp?autoreID=Dezzi_Bardeschi), acesso em 10/09/09.

que se vale de todas as investigações e documentações necessárias para estabelecer as premissas de intervenção.

Trata-se de não reconhecer a intocabilidade da obra deturpada ou desfigurada por alegação de se pretender preservar a sedimentação histórica, pois renunciar a intervir com linguagem e meios contemporâneos, muitas vezes, significa pretender conceder dignidade à própria deturpação, à incúria, como se esta fosse um legítimo componente da evolução do organismo arquitetônico, favorecendo praticamente ulterior desmazelo. Nesse caso, a falta de manutenção ordinária passaria a fazer parte decisiva da história da obra arquitetônica, parte da estratificação histórica, como estado que não se admite remover, alterar, em nome da estrita e exclusiva conservação.

Em última análise, para as obras gravemente danificadas, a aceitação exclusiva da conservação, corresponderia a acolher, conforme Dezzi-Bardeschi, não obstante a reflexão dos últimos cento e cinquenta anos, as teses de John Ruskin que, por excesso de zelo e respeito pelo passado, preferia decretar a morte dos bens de grande interesse artístico e histórico, a admitir a intervenção.

Em latim, *tradire* deriva de *tradere* (=consegnare), equivalente ao ‘trazer’ do português, e provém da narrativa evangélica em que Cristo é entregue às autoridades por Judas (daí o sentido de ‘trair’ consolidar-se como atraiçoar).

Como esclarece Ada Cortese<sup>5</sup>, socióloga e psicanalista, o verbo carrega o sentido de romper uma ordem preestabelecida, em nome de um novo sistema de valores:

*“Sanciona portanto o drama da passagem do velho ao novo e em essência o eterno drama do processo evolutivo. A traição tem algo em comum com o abandono por parte de um sistema de precedentes regras ou configurações a favor da novidade.”*

---

<sup>5</sup> Apud Vilma Torselli “Tradimento e tradizione” disponível em site da internet: [www.antithesi.info/testi/testo\\_pdf.asp?ID=334](http://www.antithesi.info/testi/testo_pdf.asp?ID=334), acesso em 10/09/09. (Tradução da autora).

A palavra *tradizione* (tradição), também em arquitetura, tem o significado de transportar, de entregar aos pósteros uma ordem, um conjunto de regras, de normas consolidadas, sem perder de vista também o sentido de passagem, de conversão do velho ao novo, de abandono no sentido de trair aquilo anteriormente aceite, em favor de algo que passará a vigorar.

Continua Cortese: “quando a nova regra ou configuração se afirma, a traição se transforma em tradição (...). É exatamente esse o significado etimológico da palavra tradição: é a história das traições passadas”.<sup>6</sup>

Esse processo de transformação manifesta-se no interior de uma inelutável dinâmica tradição/traição, isto é, através do abandono da última “entrega” herdada do passado, que será traída em nome da próxima. Sem tradição não há aquisição de conhecimento, não há continuidade, mas sem traição não há mudança, modernidade. Diferente é o sentido de *traduzione* (do latim *trans-ducere*, transportar) que em campo cultural, especialmente o literário, não deve se confundir com *tradimento* (traição), sob o risco de *tradire* (trair) em lugar de *tradurre* (traduzir), subvertendo ou subtraindo o sentido do texto original, adotando uma indesejável dinâmica: tradução/traição, não aceitável por ocorrer em detrimento e não a favor da plena compreensão da obra que se pretender traduzir.

Vale lembrar que o interesse pela preservação da arquitetura não nasce de um fenômeno natural, nem corresponde a um simples capricho cultural, tampouco se apresenta como um efêmero modismo. Como se sabe, as primeiras formulações teóricas e as práticas de conservação ganham expressão em um cenário cultural movido por rápidas e profundas mudanças, como um necessário compromisso para evitar perdas irreparáveis na transmissão da herança cultural do passado às futuras gerações, ou seja, a partir de um processo construído sobre bases culturais.<sup>7</sup>

A visão atenta à produção humana de tempos passados corresponde, portanto, a uma reação às alterações, demolições e

---

<sup>6</sup> Idem. (O grifo é nosso).

<sup>7</sup> O relato da origem do conceito de restauro e do histórico da conservação do patrimônio cultural é abordado no primeiro capítulo desta pesquisa. Ali são mencionadas fontes de consulta para um aprofundamento do assunto.

descaracterizações de edifícios antigos e de partes da cidade como ações corriqueiras em um contexto em que vigora uma visão progressista voltada ao futuro. Entretanto, como já observado, é comum reconhecer a contraposição de idéias em tempos de mudanças. Assim, em meio às significativas alterações técnicas e sociais, identificam-se as reações a essas mesmas alterações.

À primeira vista, essa resistência às mudanças poderia ser identificada como uma ação conservadora de recusa em aceitar novos valores. Nesse sentido, assumiria uma genérica conotação pejorativa de obstrução ao progresso.

No entanto, convém observar outra conotação de conservação cultural: aquela ligada à idéia de identidade e à articulação entre memória individual e coletiva na apreensão do processo histórico. A esse respeito, é oportuno recorrer às colocações do historiador Ulpiano Bezerra de Menezes:

*“A História não é a disciplina do passado, mas da diferença. Claro que ela necessita do passado para identificar e explicar a diferença. Porque pela diferença se compreende a transformação, a dinâmica que rege novas vidas. Sem uma idéia de passado que assegure divisar os sentidos, os mecanismos, as lógicas, os vetores, os agentes da diferença e da transformação, a mudança é ininteligível, e apenas fator de angústia.”<sup>8</sup>*

A consciência histórica permite, conforme esse entendimento, elaborar a noção de identidade, não pela negação das mudanças ou simplesmente pela contraposição a elas, mas sim pela capacidade de identificar, em meio a um contexto em transformação, uma matriz de reconhecimento constituída por elementos com caráter de permanência.

Frente a essa nova condição da sociedade de massa, a ativação da memória implícita na conduta preservacionista configura-se então como uma necessidade de reconstrução da própria identidade por parte do indivíduo. São inúmeros os agentes a mobilizar o interesse pela memória e a conciliá-lo com a apreciação das artes, condição

---

<sup>8</sup> Em MIRANDA, D. (org.), 2007, p. 22.

fundamental para aceitar a pertinência da conservação dos bens culturais. Entre esses ativos partícipes se destacam: historiadores, arqueólogos, colecionadores, literatos, artistas e arquitetos. Não por acaso, o museu é uma das principais instituições a integrar esse mecanismo de estímulo e processamento da memória e de interligação desta com a história.

É o próprio Menezes quem orienta a reflexão sobre a identidade: um conceito que, a princípio, se define pela semelhança consigo mesmo. No entanto, como alerta o historiador, o universo é por excelência dinâmico. Diante da impossibilidade de se encontrar essa referência imutável na realidade, pelo constante processo de transformação a que está sujeita, seria então necessário reconhecer que a identidade corresponde a um eixo de permanência em meio à transformação. De modo equivalente, assinala um aspecto dual contido na noção de identidade: a dialética entre a remissão a si mesmo e a relação com o outro. Isto significa que não há como conceber a idéia de identidade sem considerar a alteridade.

Essa compreensão, observa Menezes, pressupõe um processo dinâmico de demarcação de fronteira entre a semelhança e a dessemelhança, já que não existem focos de identidade absolutos, mas sim conotações diversas de identidade, conforme as situações em que os indivíduos envolvidos interagem.

Admitindo, portanto, a transformação como a dinâmica essencial da vida, não está colocada a possibilidade de interromper esse processo, mas unicamente de contê-lo, de contemporizar entre a mudança e a conservação e, mais do que isso, participar ativamente através da investigação, da atribuição de significados aos mecanismos e agentes de mudança, assim como da seleção criteriosa daquilo que se pretende preservar.

Fronteiras, abolição de fronteiras, restauro e projeto, novo e antigo, manter e transformar.

Algumas das questões a serem postas seriam as possíveis aproximações e inevitáveis contradições a serem destacadas neste estudo que investiga as atuações de Lina Bo Bardi e Aldo Rossi, como posturas que se reportam à experiência concreta da história da

arquitetura para embasar a concepção de projeto. A análise de Bo Bardi é centrada nos projetos que envolvem preexistências de valor documental e figurativo; o estudo de Rossi focado em seu método de projeto que extrai da observação da cidade existente os elementos essenciais para a formação de um repertório a ser empregado no projeto do novo.

O primeiro aspecto a se destacar são as raízes culturais comuns que envolvem a formação de ambos e que, apesar da diferença de idade de cerca de dezessete anos, preservam vínculos com uma renovada cultura humanista que se afirma a partir de meados do século XX. Ambos podem ser identificados como herdeiros do ambiente cultural milanês, marcado pela presença de personagens como Ernesto Nathan Rogers, assim como pela influência de importantes veículos de divulgação e discussão de idéias, entre os quais se destaca a revista *Casabella Continuità* e o prosseguimento da versão atual, *Casabella*, cujo corpo editorial representa importante posicionamento favorável à aproximação entre tradição e inovação.

Além desses vínculos mais imediatos, convém sinalizar referências teóricas comuns aos dois arquitetos presentes no cenário italiano a se apresentarem como importantes fontes de posicionamento ideológico. Citam-se entre os autores mais importantes Gramsci, além de intelectuais como Claude Lèvi-Strauss e Jean Paul Sartre.

Com os mestres italianos aprenderam a não menosprezar a história, ao contrário, a considerar os exemplos concretos da produção arquitetônica não só erudita, mas especialmente a produção popular.

Quanto à consideração da história, Lina Bardi fala em *“história concreta e fecunda”* e enfatiza o sentido da história como uma justa medida entre a herança e a continuidade que, entretanto, não cerceie as *“amplas liberdades às possibilidades do arquiteto, hoje mais do que nunca mediador responsável pelo modo de viver dos homens.”*

Aldo Rossi, mais do que ao registro concreto da herança adquirida, atenta à memória involuntária, à uma percepção afetiva e intuitiva, como destaca em sua definição de *“arquitetura analógica”*.

Apesar dessa aparente contradição, de certo modo, é possível notar confluências nos trabalhos de Rossi e Bo Bardi, na medida em que ambos transitam no limiar entre o racionalismo e a intuição.

Pode-se indicar como afinidade entre a postura dos dois arquitetos a valorização do ofício na associação que estabelecem entre certas matrizes eruditas e as raízes populares materializadas na produção vernacular.

Cada um a seu modo busca a simplicidade e comedimento, sem abdicar da expressão pessoal. Se Lina Bo Bardi prioriza reexaminar o procedimento técnico como manufatura, Aldo Rossi persegue a estrutura permanente, a geometria básica, os ‘tipos’ da arquitetura que se reapresentam no correr dos tempos. Um se atém às questões mais concretas de um fazer, enquanto o outro evade para um território fugidio do imaginário coletivo. Nem por isso é correto afirmar que Lina Bo Bardi se distancie de uma ação poética, de um componente surrealista e da recorrência à memória involuntária.

Lina Bardi, lúdica, diz que o interessante são as pessoas e portanto a arquitetura deve amparar as atividades que animam a vida e que proporcionam encontros. Rossi, trágico, apesar de afirmar que a arquitetura é inseparável da vida civil, acaba por admitir que “*os lugares são mais fortes que as pessoas*”. Dessa atitude decorre a insistência nos motivos atemporais.

A esse respeito vale retomar Solà-Morales<sup>9</sup> que cita David Hume, segundo o qual a “*experiência estética surge a partir da comoção inesperada provocada por um reconhecimento aleatório, por uma acumulação de imagens, por um excesso de sensações.*” Como se a referência a uma obra estivesse fora dela mesma, buscada através de uma recordação, de um acontecimento, de um tempo histórico, das origens, de determinados valores eleitos. Solà-Morales afirma que todo debate sobre a técnica é um debate ético. Segundo o autor, Heidegger – entre outros pensadores – ao refletir sobre a técnica e seus produtos o faz a partir de um ponto de vista ético, na perspectiva de uma reconstrução depois do niilismo nietzesciano.

---

<sup>9</sup> Em *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 38.



Essa preocupação com a ética é latente na obra dos arquitetos estudados.

O desenho para Lina é informação, representação necessária à execução, mas nem por isso impessoal e desprovido de expressão. Para Rossi é essencialmente força de comunicação que supera a representação técnica para adquirir autonomia, como afirma o próprio Rossi, a conduzir o rumo do projeto. Quase mais encantador que a própria obra construída, agrada pela beleza e pela força expressiva, trágica, *appunto*.

Nenhum dos dois ignora, nem tripudia a preexistência. Buscam as razões profundas que motivam as escolhas formais. Rossi, mais do que Bardi, mitifica as origens e seus ecos na história.

Vale destacar que as tendências atuais do campo do restauro compartilham de uma premissa básica: os bens legados do passado requerem uma aproximação de cunho cultural que deve prevalecer em relação às exigências práticas e às questões de ordem econômica. As ações voltadas à preservação dos bens culturais entendidos como patrimônio a se deixar enquanto herança cultural para as gerações futuras envolvem um leque muito amplo que compreende: registros, levantamentos, inventários, medidas de manutenção e conservação (que, a rigor, evitam e retardam intervenções mais invasivas). Incluem ainda a própria reflexão teórica, as providências legais, as políticas públicas e as atividades de educação patrimonial.

Beatriz Mugayar Kühl<sup>10</sup> sintetiza as três vertentes principais a se destacar no ambiente italiano da atualidade<sup>11</sup>: a crítico-conservativa, a conservação integral e a manutenção-repristinção.

Como adverte a autora, apesar de a reflexão sistemática no campo disciplinar do restauro existir há pelo menos dois séculos, mesmo na

---

<sup>10</sup> Para aprofundar essa abordagem, consultar: *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização. Problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, pp. 81-101.

<sup>11</sup> Idem. A autora explica o motivo pelo qual prioriza a análise das vertentes debatidas na Itália, nos dias de hoje: especialmente pelo fato de esse país se destacar no esforço de conceituação do restauro e na consolidação do seu estatuto disciplinar, além de apresentar-se como um dos principais ambientes culturais favoráveis à solidariedade entre a reflexão teórica e as práticas de conservação.

Itália, mas com maior intensidade no Brasil, grande parte das intervenções atuais nos bens de valor patrimonial não considera os preceitos consolidados ao longo dessa experiência. Não raras vezes, prevalece o desrespeito ao bem que se declara querer preservar.

Como relata Kühl, nos últimos anos tem ocorrido um maior intercâmbio de experiências e discussões entre os representantes da corrente crítico-conservativa e da conservação integral, buscando-se pontos de aproximação sem, contudo, anular os diferentes pontos de vista entre essas duas vertentes.

Provavelmente o caminho de conciliação entre a reivindicação da inserção do novo requerida pela intervenção contemporânea e o respeito histórico-crítico ditado pela reflexão sistemática do campo do restauro seja a posição defendida por Dezzi-Bardeschi: uma vez assegurada a “conservação integral” das diferentes camadas de tempo depositadas na obra, aceita também a ação de projeto como mais uma camada a se sobrepor, isto é, *“um projeto do novo, compatível mas não mimético, isto é respeitoso, dialeticamente consciente e, ao mesmo tempo, declaradamente legível e autônomo”*.<sup>12</sup>

Da epígrafe selecionada entre os escritos de Borges invoca-se um necessário relativismo no curso das investigações, pela simples certeza de que os conceitos mudam com o tempo, de que a história é movida por tradição, mas também por traições. O que revela ser inútil defender uma posição irreduzível, de modo absolutamente inflexível, apegar-se com unhas e dentes a aspectos que hoje se apresentam imprescindíveis, irrefutáveis, sabendo-se que os conceitos não são permanentes, mudam, como tudo, como a vida.

---

<sup>12</sup> Apud KÜHL, 2008, p. 85.