

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO NA CONTEMPORANEIDADE: PROJETOS DE RESTAURO NA ITÁLIA

THE PRESERVATION OF ARCHITECTURAL HERITAGE IN CONTEMPORANEITY: RESTORATION PROJECTS IN ITALY

LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EM LA CONTEMPORANEIDAD: PROYECTOS DE RESTAURACIÓN EM ITALIA

Yara Borges Araújo¹
Claudia dos Reis e Cunha²

Resumo: Frente à ampliação do que se entende por patrimônio cultural e, ao consequente aumento da necessidade de intervenções de conservação e restauração desses bens, o maior entendimento dessas práticas se faz necessário. Considerando a Itália destaque nas discussões relacionadas a esse tema, esta pesquisa traz algumas análises de casos de restauração (mesmo que tentativas) recentes nesse país, tendo como critério de escolha das obras a apresentação explícita dos princípios teórico-metodológicos adotados pelos autores dos projetos. Assim, contribui para o aprofundamento desses conceitos, ainda complexos, e evidencia as inúmeras formas de intervenção sobre o patrimônio edificado, inexistindo uma unanimidade de soluções.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Restauração. Conservação.

Abstract: Talking about the expansion of the meaning of cultural heritage and the consequent increase in the need for interventions for the conservation and restoration of these assets, a greater understanding of these practices is necessary. Considering Italy as a highlighted in discussions related to this theme, this research brings some analyzes of recents restoration cases (even attempts) there, having as a criterion for choosing the explicit presentation of the theoretical-methodological principles adopted by the authors of the projects. Thereby, it contributes to the deepening of these concepts, still complex, and highlights the countless forms of intervention on the built heritage.

Keywords: Cultural heritage. Restoration. Conservation.

Resumen: Hablando de la ampliación del significado del patrimonio cultural y el consecuente aumento de la necesidad de intervenciones para la conservación y restauración de estos bienes, es necesaria una mayor comprensión de estas prácticas. Considerando a Italia destacado en las discusiones relacionadas con este tema, esta investigación trae algunos análisis de casos de restauración (aunque sean intentos) recientes allí, teniendo como criterio para elegir la presentación explícita de los principios teórico-metodológicos adoptados por los autores de los proyectos. Así, contribuye a la profundización de estos conceptos, aún complejos, y resalta las innumerables formas de intervención sobre el patrimonio construido.

Palabras clave: Patrimonio cultural. Restauración. Conservación.

Submetido 22/09/2020

Aceito 24/02/2022

Publicado XX/XX/2022

¹Graduanda em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, Minas Gerais. <https://orcid.org/0000-0002-2347-5434>. E-mail: borges_y@yahoo.com.br

²Professora Doutora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design. Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia, Minas Gerais. <https://orcid.org/0000-0003-2819-2852>. E-mail: claudiareis@ufu.br

Introdução

Nas últimas décadas, houve uma ampliação do que se entende por patrimônio cultural, ao qual foram incorporados bens de diferentes tipologias e de períodos mais recentes. Com isso, cresceu também a necessidade de intervenções de conservação e restauração desses bens, conseqüentemente a emergência em entender todos os campos disciplinares envolvidos no estudo e na divulgação dos objetos patrimoniais, bem como em verificar quais os critérios mais idôneos para a transmissão do patrimônio cultural para usufruto das gerações futuras.

Posto isto, é interessante analisar as práticas de intervenção em edificações italianas, assim como entender as vertentes contemporâneas de restauro existentes lá, visto que a Itália, por meio de extensa produção teórica e prática (CARBONARA, 1997), sempre se destacou quanto às reflexões relacionadas ao campo da restauração e assim permanece no século XXI, frente às novas discussões sobre patrimônio cultural.

Nesse sentido, esta pesquisa traz algumas análises de projetos de restauração (e de tentativas) recentes na Itália, e desenvolveu-se em três etapas: a teórica, com revisão bibliográfica de publicações sobre o tema; a de levantamentos, caracterizada pela busca por projetos em periódicos especializados e artigos científicos, sendo o principal critério adotado para a seleção das obras a apresentação de forma explícita dos princípios teórico-metodológicos adotados pelos autores dos projetos, seja nos memoriais justificativos, seja em textos explicativos; e, finalmente, a de análise dos dados levantados, relacionando-os ao conhecimento teórico obtido na primeira fase.

Dessa maneira, as análises feitas nesta pesquisa contribuem para o aprofundamento dos estudos e para o avanço no debate sobre os temas relativos às intervenções de conservação e restauração. Ademais, busca desenvolver reflexões críticas quanto às questões teórico-metodológicas e sobre as diferentes escolhas operacionais adotadas nos diferentes casos.

Preservar, conservar e restaurar

A preservação do patrimônio é, antes de tudo, um ato de cultura, imprescindível para a transmissão de valores, costumes, tradições - “testemunhos materiais de civilização”, por definição, únicos e não repetíveis” (KÜHL, 2008) - para futuras gerações. A ausência de consciência da necessidade de preservar o legado de uma sociedade aponta para o despreparo

histórico-crítico da grande massa ao longo dos séculos, desde o início das discussões, durante o humanismo, até o início do século XXI, quando novos aspectos relacionados aos bens históricos começaram a ser valorizados e houve a ampliação dos objetos patrimoniais.

Fala-se de um patrimônio não só histórico, artístico ou arqueológico, mas ainda etnológico, biológico ou natural; não só material, mas imaterial; não só local, regional ou nacional, mas mundial” (Poulot, 2009, p. 10).

Preservar o patrimônio, portanto, não deve ser uma atitude motivada por interesses imobiliários e econômicos, mas sim pelo reconhecimento de um significado cultural (valores histórico, artístico, memorial ou simbólico) que torna o bem digno de cuidados que sejam capazes de transferi-los às próximas gerações, sendo um documento da memória coletiva (KÜHL, 2008).

No Brasil, a palavra preservação abrange um largo espectro de ações, dentre “procedimentos de intervenção (a exemplo de manutenção, conservação e restauração), formas legais de tutela (como o tombamento), políticas de proteção e perpetuação da memória, educação patrimonial” (KÜHL, 2008). Já na Itália, *conservazione* tem o significado próximo ao da palavra preservação no Brasil, mas também pode referir-se a um dos graus de atuação, diferente da manutenção e do restauro.

A conservação exige manutenção e reparos constantes para a preservação de um esquema tradicional. Assim, veta, em princípio, a construção, a destruição e quaisquer modificações que alterem as cores e a volumetria, diferentemente da restauração, em que mudanças podem ocorrer, visto que a criatividade faz parte da intervenção.

O restauro, conforme a Carta de Veneza (1964), é um procedimento de caráter excepcional e multidisciplinar, que exige estudo arqueológico, acompanhado de reflexões e pesquisa minuciosa nos documentos autênticos. É um ato de cultura, histórico-crítico, que respeita o material original, os aspectos formais e documentais e deve conservar os valores estéticos e históricos do monumento, “facilitando a leitura e sem apagar os traços da passagem ao longo do tempo” (CARBONARA, 1997). Essa intervenção segue alguns princípios fundamentais: a distinguibilidade (o observador não é capaz de confundir a intervenção com a obra que existe anteriormente), a reversibilidade (a obra não é alterada em sua substância,

facilitando, assim, possíveis intervenções futuras), a mínima intervenção (deve-se fazer o mínimo necessário, evitando-se extrapolar nas intervenções, buscando respeitar ao máximo todas as estratificações da obra) e a compatibilidade de técnicas e materiais (deve-se optar por técnicas compatíveis que não danificam o bem e tenham anos de experimentação). Princípios esses, assentados em larga tradição teórica, verificáveis, ainda que com distinções, nas três principais vertentes italianas contemporâneas do restauro.

As três vertentes contemporâneas do restauro

A despeito do alcance mundial que as proposições sobre a preservação dos bens culturais tenham alcançado, a Itália ainda se mantém como país onde as discussões sobre a restauração no campo teórico-conceitual ocorrem de modo privilegiado, caminhando lado a lado com o campo da experimentação prática. Existem, atualmente, três principais vertentes da preservação que orientam as práticas de restauro italianas: crítico-conservativa, conservação integral e manutenção-repristinação (CARBONARA, 1997; KÜHL, 2009).

Conforme Kühl (2009), a “crítico-conservativa e criativa”, também chamada “posição central”, refere-se a uma atualização do restauro crítico e das proposições brandianas frente à ampliação do conceito de bem cultural, em que são analisadas as instâncias estética e histórica, que coexistem e compartilham do mesmo grau de importância. Dá-se importância aos valores documentais e formais da obra como imagem figurada. Nessa vertente, o momento conservativo e o de inovação são articulados. Intervém-se respeitando os elementos caracterizadores da obra, com o fim de valorizá-la e transmiti-la ao futuro, o que não exclui o uso de recursos criativos, porém condicionados pela preservação.

A outra vertente conhecida por “conservação integral” e “pura conservação” tem a instância histórica como base, devendo-se ser respeitada de modo absoluto. Aqui, entende-se a conservação e a restauração como processos distintos e independentes. A primeira fase consiste em assegurar a conservação, o respeito pelo documento histórico e pelos aspectos materiais da obra. A segunda é a fase de criação compatível, mas não mimética. Essa criação é uma adição à obra, completamente autônoma, que elimina a possibilidade de qualquer imitação, dando espaço a liberdade expressiva. Nessa vertente, a manutenção se faz essencial, assim como a eliminação das causas de degradação, das patologias e das sujeiras.

A terceira vertente, “manutenção-repristinção” ou “hipermanutenção”, trata a obra por meio de manutenções ou integrações, retomando formas e técnicas do passado. Ao contrário das duas outras vertentes que valorizam a distinguibilidade, esta tende a se trabalhar por analogia, visto que repristinção significa a restauração do aspecto ou da forma primitiva.

Percebe-se, portanto, que a restauração não é um ato meramente arbitrário, e sim fundamentado por teorias e técnicas desenvolvidas ao longo dos séculos, por meio de discussões e de experimentações. Infelizmente, ainda assim, muitos erros teórico-metodológicos foram cometidos pela má interpretação dessas teorias, também muitos acertos. Para exemplificar essa afirmação, analisaremos a seguir alguns casos de restauração, mesmo que tentativas, na Itália contemporânea.

Castello San Michelle, por Francesco Doglioni, (2001-2012)

O castelo de San Michele di Ossana (Fig. 1) está localizado no Valle di Sole (oeste de Trentino) e tem suas primeiras referências datadas do século XII. Ao longo do tempo, sofreu várias intervenções, entre elas mudanças na distribuição interna, ampliações e mesmo um incêndio entre o final do século XVII e início do XVIII.

Figura 1 - Fotografia do Castelo San Michele di Ossana



Fonte: <https://www.valdisole.net/en/San-Michele-Castle/>. Acesso em 18 jul 2020.

Em seus primórdios, documentos apontam a propriedade como “curtis”, que provavelmente significa que foi um centro de coleta e armazenamento de censos transferidos

para fins fiscais ou de locação rural e sede administrativo-direcional. O primeiro registro de planta mostra a igreja de San Michele ao sul e o palácio a oeste, circundados por uma cerca. No século XV, a propriedade, então de Giacomino de Federici, ganha um novo arranjo, com a construção de um edifício residencial a leste e a torre no canto sudoeste, assim como a muralha, mais tarde equipada com barbacã e ponte levadiça. No século XVI, passa ao domínio da família Heydorff, que amplia e modifica o palácio, conectando-o à torre, também faz melhorias defensivas. No século seguinte, em posse de Marcantonio Bertelli di Caderzone, são construídas novas edificações encostadas nas cortinas do primeiro anel de parede. Daí em diante, a propriedade passou por um processo de decadência, sobretudo pelos incêndios que aacometeram nos séculos seguintes.

Em 1992, já sob o domínio da Província Autônoma de Trento, por meio do Serviço do Patrimônio Cultural (hoje Superintendência do Patrimônio Arquitetônico), os arquitetos Guido Gerosa, Michela Cunaccia e Cinzia D'Agostino elaboraram um projeto de conservação preliminar com fins de conter a degradação da propriedade. A vegetação superior foi retirada, assim como escombros e elementos arquitetônicos e materiais em colapso. Projetos de coberturas provisórias e de medidas de segurança para as seções das paredes foram desenvolvidos e executados e as escavações arqueológicas tiveram início.

Uma nova abordagem foi elaborada por Francesco Doglioni, em 2001, o qual considerou o castelo como uma articulação de estados em busca de equilíbrio, visto que é uma situação de caráter composto e heterogêneo, devido às várias intervenções sofridas ao longo dos séculos. Com a colaboração de Michela Cunaccia e Cinzia D'Agostino, que trabalharam para que o projeto fosse de acordo com os requisitos do Serviço de Patrimônio Cultural, o projeto foi definido com o lema “Recuperar e restaurar”: “‘restaurar’ ou garantir a sobrevivência física e o aprimoramento do objeto arquitetônico; e ‘recuperar’ ou garantir a este a função de lugar visitável, tudo de acordo com sua realidade conservadora específica”. (DOGLIONI, 2016). Portanto, o objetivo do projeto seria a conservação da propriedade, visando fundamentalmente o deleite do público.

Foram necessárias, inicialmente, pesquisas documentais, leitura estratigráfica, escavação e investigação arqueológica que permitissem uma interpretação mais clara do objeto arquitetônico. A partir disso, os primeiros cuidados foram direcionados a recuperar a visibilidade dele, pensando em uma hipótese itinerária que parte do vale rumo ao castelo, onde

se consegue perceber a continuidade cromática, plástica e material do objeto na paisagem. A vegetação superior próxima ao perímetro externo foi retirada, restaurando a presença do objeto no contexto, bem como sua natureza heterogênea.

Uma parte do muro oeste encontrava-se em situação delicada (Fig 2 - a). A solidez da parede formada por pedras irregulares desigualmente quebradas estava ameaçada e, desde as intervenções de 1992, o equilíbrio era mantido por um sistema de tirantes. Sua sobrevivência é primordial para garantir a natureza do castelo como um recinto fechado e, conseqüentemente, sua leitura. Assim, foi feito um trabalho de contenção e conexão dos revestimentos de alvenaria por meio de tirantes transversais para a proteção do ponto de apoio na rocha com pinos de aço inoxidável e endireitamento forçado por rotação rígida. Foi colocada também uma nova estrutura metálica fixada com chavetas externas em ferro passivado e aço inoxidável, que se prende à rocha interior por meio de cabos inclinados de alta resistência. Essa estrutura serve de reforço e suporte para a passarela criada (Fig 2 - b) (MARIOTTI, 2017). É possível perceber aqui que as soluções adotadas seguem os princípios da distinguibilidade e da compatibilidade físico-química (preceitos da teoria contemporânea da restauração, presente nas três vertentes), conectando-as à necessidade de restabelecer a leitura do bem arquitetônico.

Figura 2: (a) Parede oeste antes; (b) após a restauração, 2006



Fonte: Mariotti, 2007

As paredes da muralha da seção noroeste também precisaram de intervenções para mantê-las equilibradas, o que foi garantido por tirantes superiores colocados na última restauração. Estudos arqueológicos indicam que não existiram outras construções encostadas nessa parede. Foi, então, necessário reconstruir partes dessa parede, que juntamente à remoção

de escombros, contribuem para a solidez da construção e a contenção de possíveis deslizamentos de terra.

Já na parte sul, foram propostas intervenções que melhorassem o ponto de apoio e protegessem a alvenaria, garantindo a estabilidade e a sobrevivência da muralha. Ademais, houve a recuperação de um caminho paralelo interno descoberto pelas escavações e, mais uma vez, houve a remoção de escombros, reduzindo a pressão nas paredes históricas e recuperando os antigos sistemas de eliminação de água.

Um sistema de parapeitos tem destaque no projeto, pois integraram partes faltantes dos muros conforme o objetivo de restaurar os limites do espaço do castelo. Isto, juntamente com a recomposição e a recriação dos caminhos, permite melhor percepção do espaço e do objeto arquitetônico. Os parapeitos são de ferro passivado com o corrimão em aço inoxidável jateado e foram colocados em disposições verticais, horizontais mais simplificadas (Fig. 3 – a) e em trama de romboides prensada a quente nas juntas (Fig. 3 – b). Também, barras de ferro passivadas foram utilizadas na reconstrução parcial das muralhas, especificamente ao serem inseridas nas partes que não alcançam o limiar mínimo de segurança (1,10m).

Figura 3: (a) e (b) Exemplos de parapeitos instalados



Fonte: Mariotti, 2007

Na torre de entrada foi criada uma cobertura de madeira laminada de quatro camadas, finalizada nos estrados com telhas de madeira, ajustadas para não tocarem nas partes restantes das paredes (Fig. 4 – a). O telhado apoia-se, portanto, em quatro pares de pilares, colocados lado a lado, fixados nas paredes internas (Fig. 4 – b). O vazio criado entre a parede e a cobertura

exemplifica a “integração intangível” da lacuna e protege, além de consolidar a torre a partir do pensamento assegurado do projeto de que o precedente é uma referência.

Figura 4:(a) Torre de ingresso antes após a restauração, 2016; (b) cobertura vista por dentro



Fonte: Mariotti, 2007

Quanto às demais coberturas, o telhado de madeira temporário foi substituído por chapas galvanizadas tratadas. No edifício nordeste e no antigo palácio, por exemplo, as coberturas são inclinadas e suspensas, ou seja, não tocam as ruínas e protegem-nas ao mesmo tempo. Já no que restou dos edifícios próximos à muralha sul, onde hoje funciona uma livraria, uma bilheteria e uma área de pequenas exposições, foram colocados telhados de duas águas, sem o espaço vazio entre a cobertura e as paredes (Fig. 5). Isso se deve à vontade de proteger e isolar o núcleo funcional do castelo.

Figura 5 - Volumes após a restauração, 2016



Fonte: Mariotti, 2007

Percebe-se, portanto, a intenção clara de que as coberturas restaurassem parcialmente a antiga articulação volumétrica, evocando, assim, a imagem histórica da propriedade, visto que a suspensão evidencia os perfis irregulares das ruínas.

Uma escada de metal entre a muralha norte e os restos de um arco foi executada (Fig. 6 – a) com o objetivo de proporcionar aos visitantes o acesso ao andar principal do antigo palácio de Federici, por meio de uma passarela de aço inoxidável jateado (Fig. 6 – b). Nesse passeio, as pessoas têm a oportunidade de visualizar a propriedade através do vazio onde anteriormente existiam as janelas de um salão, além de poderem chegar à *bretèche* que servia de defesa.

Figura 6: (a) Escada de acesso ao percurso suspenso; (b) percurso suspenso de aço inoxidável jateado



Fonte: Mariotti, 2007

O fim do percurso se dá na torre, onde uma antiga escada de madeira retrátil (Fig. 7 – a) foi substituída por uma estrutura fixa metálica que leva ao terceiro nível da torre (Fig. 7 – b), pois havia uma vontade de não perfurar os dois primeiros níveis. Dois lances de escada permitem a saída para o exterior em uma altitude elevada em relação à cobertura inclinada suspensa que protege as ruínas do palácio. Uma passarela em balanço de aço inoxidável jateado paralelo à muralha norte também permite chegar à torre. Ao acessar o segundo nível, internamente, uma escada integrada às paredes da torre teve sua construção iniciada nas primeiras intervenções e permite subir ao sótão, onde há a cobertura suspensa da torre. De lá, tem-se a vista dos “novos” volumes que reocuparam a propriedade.

Figura 7: (a) Vista nordeste da torre antes do restauro, 2006; (b) após o restauro, 2016



Fonte: Mariotti, 2007

Restos de materiais resultantes de desmoronamentos foram utilizados no processo de integração parcial das paredes, como no caso do reposicionamento de pedras na lateral direita da *bretèche* (Fig. 8: a – b) e nas reparações das juntas feitas com cal hidráulico natural e areia local. A intenção desses trabalhos minuciosos é recuperar as marcas do que ainda existe de memória física, protegendo a leitura estratigráfica do todo. “O que está faltando não é reconstruído, mas apenas confirmado, respeitando seu material e forma” (MARIOTTI, 2017).

Figura 8: (a) *Bretèche* antes do reparo na lateral direita, 2007; (b) após o restauro, 2016



Fonte: Mariotti, 2007

Embora a precedência tenha sido assumida como referência, o projeto foi executado de forma a incentivar a interpretação do visitante ao andar pelos caminhos criados e recuperados e terem contato com a associação das novas estruturas com as ruínas, por exemplo, as coberturas suspensas sobre os perfis irregulares das paredes, os quais ficam expostos e evocam a imagem histórica do castelo e sua dramaticidade. Dessa maneira, não houve a necessidade de reconstruir o local filologicamente. Isso ressalta um dos objetivos iniciais do projeto: preservar com fins essencialmente turísticos.

A primeira etapa do projeto de restauração foi conservativa, objetivando preservar e proteger as estruturas sobreviventes de processos naturais de degradação, buscando manter, dessa maneira, as marcas da história do castelo que auxiliam no melhor entendimento do objeto como um todo, assim como a base do conhecimento construtivo. A forma e o material foram respeitados e houve um cuidado para que as novas estruturas não se sobressaíssem em relação aos elementos autênticos. A escolha dos materiais, como os corrimãos em aço inoxidável, demonstra a solução contemporânea ao mesmo tempo em que harmoniza cromaticamente com as pedras e as rochas marrons avermelhadas, em uma tentativa não mimética de resolução. Quanto ao piso, após as escavações, seções emergiram e foram integradas ao resto do chão de forma semelhante, porém distinguível. Nas reconstruções parciais das paredes, o material não foi o mesmo para todas as áreas, visto que foi escolhido de acordo com a possibilidade de se adaptar às características predominantes de construção daquela área prestes a intervir. Percebe-se, portanto, a busca pela afinidade com o contexto. Tudo isso, converge para o entendimento do projeto como parte da vertente de restauração crítico-conservativa e criativa.

Tempio-Duomo di Pozzuoli, por Dezzi Bardeschi (2004-2009)

A restauração do Templo-Catedral de Pozzuoli (Fig. 9), também chamada Basílica de San Procolo, é resultado de um concurso internacional vencido pelo grupo “Elogio del palimpsesto”, liderado por Marco Dezzi Bardeschi e contava ainda com os arquitetos Francesco Felice Buonfantino, Alessandro Castagnaro, Renato De Fusco, Antonio De Martino, Laura Gioeni, Rossella Traversari e com os consultores e colaboradores Giovanni Coppola e Furio Sacchi.

Figura 9 - Fotografia do Tempio-Duomo di Pozzuoli



Fonte: CAMPANELLI, Alessandro Pergoli, 2010.

O nome do monumento reflete um dualismo que é explicado pela história dele. Construído na época de Otávio Augusto como templo romano dedicado à Apolo ou ao próprio imperador Augusto (não há concordância entre os estudiosos), teve a Catedral de San Procolo edificada nele na Antiguidade tardia e, posteriormente, foi transformado em uma igreja barroca. Lembrando que é comum, na Itália, o fato de que muitos monumentos tenham sido construídos incorporando construções mais antigas, sendo a última transformação a predominante. Isso explica porque a existência do templo só foi descoberta após um incêndio, em 1964, que destruiu o telhado (Fig. 10) e a maioria dos revestimentos, trouxe à vista o peristilo, as paredes da cela e algumas colunas.

Figura 10: Telhado destruído após o incêndio de 1964



Fonte: Campanelli, 2010.

Após esse acontecimento, o monumento passou por um processo de restauração iniciado em 1968 e suspenso em 1972. O projeto foi liderado por Ezio de Felice, juntamente aos engenheiros Paolo di Monda e Mario Cappelli, e teve como principal decisão a recuperação do templo em detrimento das características barrocas. Assim, muitas partes da catedral barroca foram demolidas, contrariando um dos mais importantes princípios do restauro, que é a mínima intervenção, a qual busca respeitar ao máximo todas as estratificações da obra. Essa abordagem adotada é fruto do predomínio da visão arqueológica, em detrimento da arquitetônica. Junto a isso, o branco foi escolhido para cobrir tudo e cancelar a policromia barroca. Também, elementos de ferro foram inseridos nas bases, nas colunas, nos capitéis e no entablamento, e as hastes das colunas foram reintegradas em concreto armado. Inclusive, um telhado de duas águas sustentado por treliças de metal foi construído para a proteção temporária do local, mas foi retirado somente nas restaurações de 2004.

A intervenção de Dezzi Bardeschi visava a unificação máxima do templo pagão com a igreja barroca, sendo assim, atribuiu ao primeiro espaço a função de nave, único destinado aos fiéis, e o presbitério ao segundo. Nesse sentido, foram inseridos novos assentos fixos de madeira na área da antiga cela, cercados por vidro, que permite manter a transparência do ambiente (anteriormente aberto) com uma solução nova à história do monumento, além de deixar as estruturas do templo visíveis. Ademais, na cobertura do espaço do templo (Fig.11 - a), que foi colocada a uma altura que permite recriar o volume antigo, foi aplicado um intradorso plano com caixilharia branca, na qual foi adicionado um sistema de luzes dispostas de modo a reproduzir a abóbada celeste de dois mil anos atrás. Também, foi mantida a cesura de vidro com armações de metal (Fig. 11 - b) que separa as áreas do templo e da catedral barroca, realizada na primeira restauração. Além disso, o espaço do antigo pronaos, que estava sem cobertura funcionando como um nártex da igreja barroca, foi anexado à nave da igreja, a qual ganhou maior comprimento. Já na parede frontal do pronaos, foi feita uma reintegração vítrea das colunas perdidas. Foi inserido um fechamento com vidro (Fig. 11 - c), que permite a percepção externa e interna, além de duas placas de vidro que se erguem a partir da base circular original, uma ocupa o diâmetro em planta da base e a outra é perpendicular à primeira, onde a silhueta das colunas desaparecidas é reconstruída por meio da serigrafia.

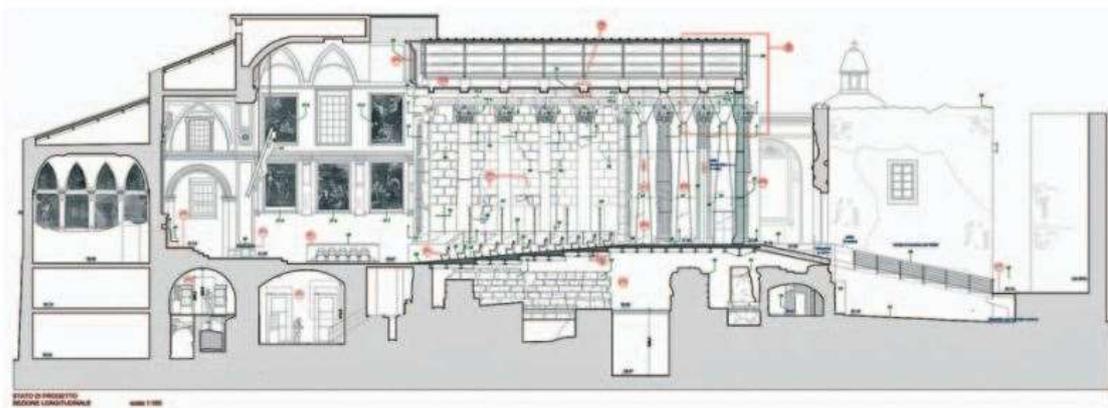
Figura 11: (a) Nova cobertura; (b) Cesura de vidro com armações de metal; (c) Fechamento de vidro



Fonte: Campanelli, 2010.

Os materiais escolhidos para as intervenções adicionadas são modernos e identificam funções diferentes, como o vidro e o aço para os painéis, a madeira para a área central, destinada aos fiéis, pedra e mármore para outros pisos, sendo o último o único que se relaciona e evoca o templo antigo. O piso abaixo dos assentos é inclinado em direção ao altar, pois o presbitério barroco está situado cerca de um metro abaixo do nível do templo. No interior da edificação, na sacristia, há uma escada que leva a caminhos arqueológicos subjacentes cheios de achado de museus litúrgicos. Portanto, é precisamente a sacristia antiga que assume o papel de elemento de conexão entre os espaços litúrgicos e arqueológicos. O acesso dos fiéis ocorre pela antiga entrada principal do templo romano, pelo lado sul, onde foi colocada uma passarela de aço e cristal, que permite o acesso à área arqueológica externa subjacente (antigo cemitério), levando em consideração a acessibilidade.

Figura 22 - Seção longitudinal do templo



Fonte: Campanelli, 2010.

Percebe-se que o programa de intervenção de Dezzi Bardeschi, assim como exigia o edital do concurso, tinha como propósito respeitar todas as fases históricas presentes na edificação e manter os dois destinos do monumento (templo e catedral), conciliando as necessidades de culto com as arqueológicas. Ademais, foram feitas adições que podem ser consideradas novas estratificações do monumento. Essas inovações, muitas vezes, são vistas em desarmonia com a história do edifício existente e demonstram uma maior liberdade criativa. Igualmente, o resultado da intervenção pode ser, em certo sentido, uma obra fragmentada e incongruente, dado que não se busca a unidade da imagem do monumento restaurado. Essas características indicam a abordagem da restauração conforme a vertente da pura conservação, em que a primeira etapa consiste no respeito e na conservação do documento histórico, e a segunda na criação, completamente autônoma, adicionada à obra.

Teatro Amintore Galli, por Federico Pozzi, Laura Berardi e Monia Colonna (2011-2015)

O Teatro Galli (Fig. 13) encontra-se em Rimini, na região da Emilia-Romagna, na Itália, edificado em meados do século XIX, entre 1843 e 1857.

Figura 13 - Fachada do Teatro Galli



Fonte: Berardi; Cefalo, 2017

Projetado por Luigi Poletti conforme o estilo neoclássico (Fig. 14 – a), em 1916, ocorreu um terremoto que destruiu partes do edifício. Obras de reparação foram feitas, as quais incluíram instalação de rede elétrica, redução do comprimento do palco e criação do fosso da orquestra. A edificação sofreu com mais alguns acontecimentos, como dois bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, alguns saques e ainda serviu como pedreira para materiais de construção após sua destruição parcial pelas bombas (Fig. 14 – b). O salão, a área do palco e o telhado desmoronaram, ao contrário do saguão e da escada circular de acesso que foram utilizados até o fim das obras de restauração em 2015.

Figura 14: (a) Elevação traseira após a construção; (b) após os bombardeios de 1943



Fonte: Mariotti; Zampini, 2018

No pós-guerra, os cidadãos de Rimini dividiram-se quanto à futura reconstrução do teatro: havia os que eram favoráveis e os que eram contrários às obras, visto que a reconstrução poderia ser vista como símbolo do êxito de uma elite burguesa. Nesse cenário de incertezas, dois concursos que visavam a reconstrução do teatro foram lançados, um em 1955 e outro em 1985, mas nenhum saiu do papel. Em janeiro de 2000, a associação Rimini Città d'Arte organizou uma manifestação popular de mais de mil cidadãos, que reivindicaram o teatro como era e negaram o projeto modernista vencedor em 1985. A associação apresentou várias exposições ao judiciário e, em 2001, o então subsecretário de patrimônio cultural, Vittorio Sgarbi, confiou ao superintendente regional Elio Garzillo a tarefa de cuidar do projeto de recuperação do teatro “polettiano”.

O Ministério do Patrimônio Cultural aprovou a restauração filológica e tipológica do salão e da área do palco. Federico Pozzi, Laura Berardi e Monia Colonna foram os encarregados do projeto arquitetônico, junto com Alberto Dellavalle (projeto estrutural), Luca Mamprin (projeto de sistemas de ar condicionado e saneamento), Andrea Rossi (projeto de sistema de drenagem e incêndio), Massimo Giovannini (projeto de sistema elétrico), Lamberto Tronchin (projeto acústico), Giampiero Piscaglia (projeto de equipamento de palco), sob a supervisão da Superintendência do Patrimônio Arqueológico de Emília Romanha (hoje Direção Regional do Patrimônio Cultural e Paisagístico). O projeto foi elaborado em 2004 e as obras duraram de 2011 até 2015.

“*Com'era e dov'era*” (como era e onde estava) era o lema do projeto, o qual foi baseado nos desenhos do autor do teatro, Luigi Poletti, conservados em mais de cem pranchas autógrafas na Biblioteca Poletti, em Módena. Porém, não se tratava apenas da reprodução do antigo edifício, mas também de um programa complexo que estivesse de acordo com os regulamentos antissísmicos, de incêndio, de higiene e de segurança.

Algumas escavações iniciaram as intervenções, uma entre 2012 e 2013 na área do salão e do palco, outra entre 2014 e 2015, já durante as obras de restauro. Elas foram de grande importância para facilitar a reconstrução frente aos desafios impostos pelo local, visto que algumas intervenções foram feitas abaixo do nível do lençol freático e de algumas alvenarias da edificação antiga, sujeitas à proteção. Para que os achados arqueológicos encontrados durante as escavações fossem expostos ao público e conservados, foram necessárias algumas mudanças no projeto inicial arquitetônico e estrutural para garantir o acesso do público a eles

no nível abaixo da plateia, no chamado museu multimídia. Além disso, houve atividades de consolidação das paredes de alvenaria existentes, tirando delas, assim, a função estrutural por meio da ancoragem às novas estruturas de concreto armado.

O processo de construção das paredes do perímetro que foram reconstruídas do zero foi praticamente artesanal aliado à eficiência industrial e partiu de uma análise detalhada das precedentes para chegar ao revestimento e aos tijolos específicos que as compõe. A San Marco Terreal Italia, líder mundial na produção de coberturas de terracota e revestimento de fachadas, criou 88 moldes com a geometria dos originais, a fim de reproduzir quase 210 mil tijolos, modelando manualmente as juntas, o que contribui para homogeneizar a textura das novas paredes em relação às originais. Foram utilizados dois tipos de argila, uma mais clara que a outra, garantindo variação cromática assim como nas paredes precedentes.

Uma tentativa de recuperação do teatro, entre 1967 e 1973, agiu na parede externa frontal, utilizando tijolos com características e textura semelhantes aos anteriores, mas visivelmente diferentes. Para algumas pessoas, essa tentativa de recuperação “destruiu” grande parte do que não foi destruído pela guerra. Os tijolos colocados durante as obras mais recentes servem como cobertura da moderna estrutura de concreto armado, o que descarta a função estrutural histórica dos precedentes. A estratigrafia atual das paredes do perímetro (Fig.15) são blocos de tijolos internamente, estuque à base de gesso, isolamento acústico fixado em guias metálicas especiais, isolamento térmico e tijolos maciços externamente.

Figura 15 - Estratigrafia da parede perimetral: blocos de tijolos internos, painel de isolamento térmico e revestimento externo com tijolos expostos



Fonte: Mariotti; Zampini, 2018

Os tijolos em alternância tradicional *costa-testa* foram substituídos por um novo ritmo: *costa-mezzatesta*. Isso, em termos de superfície, recuperou apenas a textura da alvenaria existente e respeitou a espessura do revestimento. É o “represtino da forma e da sua pele” (MARIOTTI; ZAMPINI, 2018), lembrando que a função estrutural deixou de existir. Portanto, percebe-se que a cerâmica vermelha continuou protagonista, mas não a mesma anterior.

Figura 16: (a) Paredes construídas por Poletti; (b) paredes restauradas entre 1967 e 1973; (c) paredes novas construídas entre 2014 e 2017



Fonte: Mariotti; Zampini,2020

O processo de fabricação dos tijolos utilizou técnicas tradicionais aliadas aos avanços industriais, na medida em que as impurezas do composto têm sido reduzidas, homogeneizando, assim, as massas. Além disso, o cozimento não é mais feito em fornos à lenha, mas sim em fornos contínuos abastecidos por diferentes combustíveis. Essas atualizações da fabricação contribuíram para que houvesse diferença da tonalidade dos tijolos antigos e dos recentes e, conseqüentemente, heterogeneidade da superfície, o que torna o edifício paradoxalmente distinguível.

Outras soluções técnico-estruturais foram tomadas, alterando assim o projeto. O porão foi cavado para acomodar os vestiários, a cobertura foi elevada e o piso do sótão foi nivelado. Também, no interior (Fig.17), o mobiliário é diferente do projeto, com poltronas e cadeiras mais “simples” e estofamento com desenhos variados e cores esmaecidas. Além disso, houve a instalação de uma máquina de palco totalmente computadorizada, com seu conjunto de dispositivos mecânicos e técnicos, incluindo painéis *touchscreen* para as luzes do hall e dois consoles para ajuste da iluminação do palco. A acústica teve especial atenção e, considerada

excelente no projeto antigo, foi calibrada pela instalação de painéis de absorção de som, com forma e materiais que contrastam com a decoração da sala. Ademais, no projeto “polettiano” existiam três portas de saída, hoje existem cinco devido às normas de segurança em vigor. Cada uma foi projetada de maneira que o som se espalhasse uniformemente.

Figura 17 - Salão e plateia e telhado após as obras de restauração



Fonte: <<https://time.com/collection/worlds-greatest-places-2019/5654130/teatro-galli-rimini-italy/>>. Acesso em 27 jul 2020.

As decisões tomadas na restauração do Teatro Amintore Galli partiram das dúvidas geradas pela destruição inesperada do edifício, praticamente traumática para aquela cidade. A discussão sobre a pertinência de reconstruir os edifícios arruinados por eventos traumáticos – como a Segunda Grande Guerra – é bastante complexa e se estende desde os anos 1950. Atualmente os defensores da reconstrução têm se ampliado, embora – no campo do restauro – elas sejam tratadas efetivamente como reconstrução e não como restaurações. Para a população, reconstruir a imagem perdida funciona como um tranquilizador.

Apesar do Ministério do Patrimônio Cultural aprovar inicialmente a restauração filológica, baseada nos desenhos do autor do teatro, Luigi Poletti, a reprodução do edifício tratou-se de um projeto complexo, cuja conclusão foi a de que o teatro não será “como era”. Assim, a partir da análise feita, pode-se concluir que o resultado final das obras se trata de uma

nova construção, do século XXI, logo uma reconstrução com atualizações tecnológicas e não uma restauração, visto que não segue alguns princípios fundamentais do restauro, como a distinguibilidade. Isso é percebido no cuidado ao homogeneizar a textura das novas paredes em relação às originais, o que vai contra esse princípio, o qual garante ao observador a capacidade de diferenciar as novas intervenções da obra existente anteriormente, sem depender de análises estratigráficas minuciosas. Somado a isso, soluções técnico-estruturais foram tomadas, as quais alteraram significativamente o projeto, tornando-o um teatro moderno, com uma aparência que remete ao teatro “polletiano”.

Punta della Dogana, por Tadao Ando (2007-2009)

O edifício está localizadona confluência do Canal della Giudecca com o Canal Grande (Fig. 18), em Veneza e tem suas origens no século XV. Ele servia de alfândega para o controle de entrada e saída de mercadorias que chegavam, especialmente, do Oriente. Seu depósito é composto por oito armazéns paralelos, cujas dimensões diminuem à medida que se aproxima da extremidade do lote, na ponta da alfândega (Punta della Dogana), onde há uma torre monumental com a estátua da Fortuna, a qual se movia conforme a ação do vento.

Figura 18 - Fotografia da Punta Della Dogana, na confluência do Canal della Giudecca com o Canal Grande



Fonte: PARRELLO, Caterina, 2010.

O projeto de restauração visava atribuir ao monumento a função de museu, destinado à exposição de arte contemporânea. A empresa veneziana Dottor Group Spa foi a empreiteira que trabalhou nas obras, juntamente com o arquiteto japonês Tadao Ando, cujas escolhas de projeto partiram da limitação da alteração da aparência do edifício pelas leis de conservação do patrimônio artístico e cultural. Para garantir isso, a Superintendência de Veneza teve colaboração constante na obra. Dessa forma, ainda que conduzida por um arquiteto japonês, a obra em território italiano e sob a supervisão da Superintendência de Veneza necessariamente teve de dialogar com as discussões italianas sobre a restauração e sua normativa, por isso sendo aqui tomada dentre os casos de interesse para a temática do restauro contemporâneo na Itália (não necessariamente restauros feitos por italianos). Conforme o arquiteto, o desafio era resolver o “problema de como produzir um espaço moderno e ao mesmo tempo capaz de captar a força secreta da construção original” e, dessa maneira, aliar a preservação do monumento à exibição de obras de arte contemporâneas.

O início do projeto foi composto por análises filológicas, visando o respeito à história do edifício e ao restabelecimento da morfologia original das estruturas autoportantes dos armazéns. Nesse contexto, alguns elementos estruturais, antes cobertos, como treliças de madeira do telhado e alguns tijolos das paredes, foram trazidos à vista, além de outros elementos serem acrescentados, com o objetivo de evidenciar a individualidade do edifício.

Na superfície da parede interna, houve um trabalho cuidadoso de recuperação do revestimento de tijolos originais. Para isso, utilizou-se a técnica *cuci-scuci*, que é uma intervenção que visa restaurar o aspecto superficial das paredes de tijolos, em que as peças deterioradas são substituídas por outras com as mesmas características, ainda antigas (no caso do projeto são tijolos reciclados), porém saudáveis. Essa técnica também atua no combate à erosão causada pela salmoura, algo comum nas paredes de Veneza. A superfície externa de pedra e alvenaria também passou por cuidados reparadores, assim como as fundações, reforçadas para protegê-las das marés. Também, no lado exterior, no vértice da ponta, foi inserida uma estátua branca do *Boy with Frog*, de Charles Ray.

As portas e as janelas têm o design baseado no artesanato veneziano tradicional, embora tenham a modernidade do aço e do vidro. Já na cobertura, 90 mil telhas foram instaladas, sendo mais de 50% delas originais. Ademais, as 130 treliças originais passaram por processos de recuperação e consolidação da superfície da madeira. Claraboias foram instaladas (Fig. 19- a),

o que garante ampla iluminação natural para as exposições (Fig. 19 – b), juntamente com as janelas (Fig. 19 – c), as quais também permitem uma bela vista da água. Essas aberturas para o exterior configuram uma das características únicas do projeto, visto que não são comuns em espaços expositivos. As obras reduziram de 58 para 18 o número dessas janelas, em uma tentativa de manter, mesmo que em parte, essa especificidade do edifício.

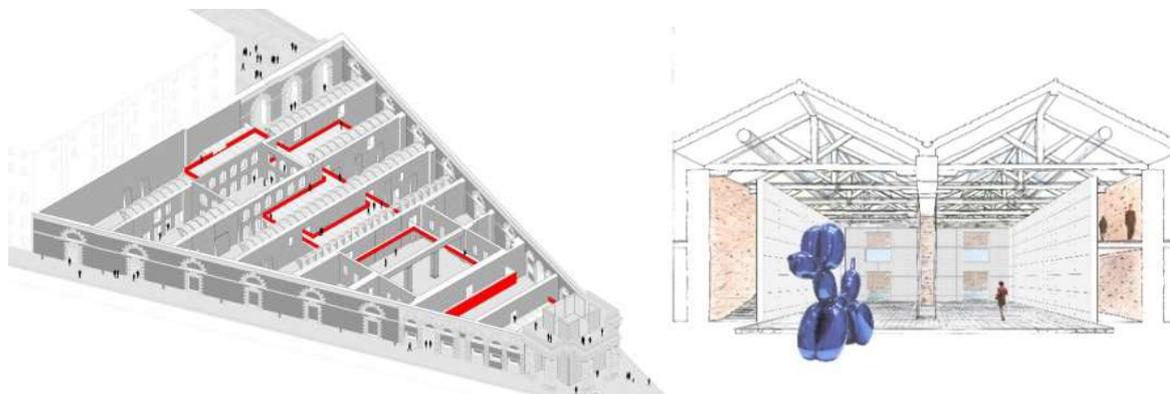
Figura 19: (a) Claraboias instaladas; (b) galeria com iluminação natural; (c) janela com vista da água



Fonte: BG, Architecture, 2015.

Partindo da planta triangular, simples e racional do edifício, Tadao Ando projetou um “semicubo” com paredes de concreto armado, com o mesmo pé direito do restante da construção, aberto na parte superior, que funciona como núcleo ao redor do qual os caminhos levam aos espaços renovados. Esse cubo é o grande pátio central de exposições, que permite novos caminhos de circulação nas laterais, potencializando o espaço útil, além do fato de dividir o espaço em dois andares (Fig. 20 – a e b).

Figura 40: (a) Novos caminhos de circulação; (b) vista e desenho do espaço de pé-direito duplo do semicubo desenhado por Tadao, e caminhos laterais

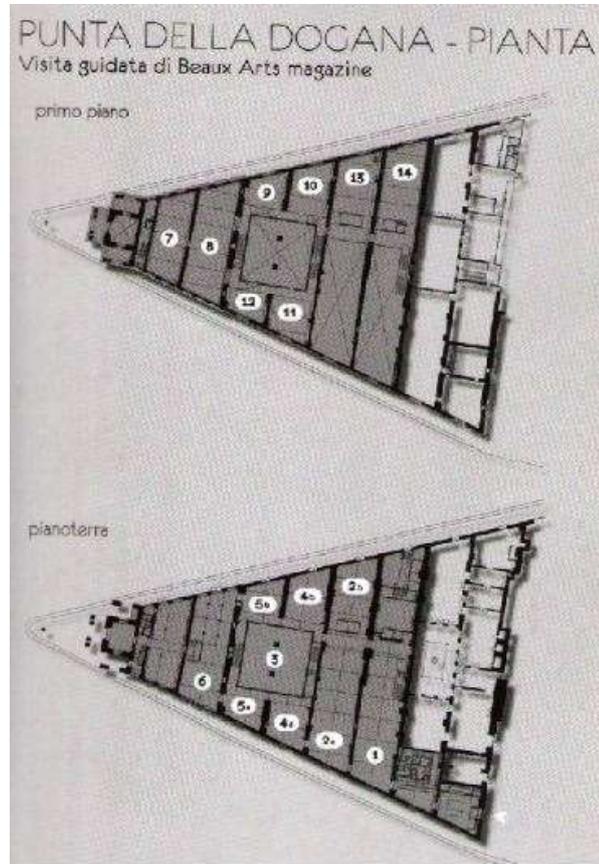


Fonte: BG, Architecture, 2015.

O “semicubo” é conformado com paredes de concreto inseridas em uma estrutura de tijolos já existente, o que leva a uma espécie de colisão entre o antigo e o novo e busca reafirmar as diversas camadas históricas do monumento.

Na planta (Fig. 21), da entrada (número 1), segue-se em direção à ponta, onde está a galeria número 6. Nesse ponto, há uma escada que leva ao primeiro pavimento, na sala número 7. O caminho daí em diante é até a galeria número 14, em sentido contrário ao percorrido no térreo.

Figura 21 - Planta oferecida na visita guiada ao museu. No alto, primeiro andar; abaixo, andar térreo.



Fonte: PEZZINI, Isabella, 2011.

Quanto aos materiais, percebe-se que a madeira e os tijolos utilizados na obra são já existentes, alguns recuperados, outros reciclados. Os demais materiais acrescentados, como o vidro, o aço e o concreto, são utilizados de forma mínima e têm a intenção de destacar a estrutura histórica e sua beleza, assim como a maioria das intervenções feitas, as quais foram moduladas para que seus traços ficassem visíveis, seguindo o princípio da distinguibilidade. Exemplo disso, são as pedras velhas da escada que, ao lado das novas, não são capazes de enganar o observador.

O lugar utópico é aqui interpretado com a maestria criativa dos materiais de Tadao Ando: a cor neutra, descolorida, cinza, do cimento tratado com resina, de textura lisa, mas opaco à vista, decorado em alguns pontos por fileiras de marcas cilíndricas dos arranques de fixação das formas de concretagem, que

se opõem à pedra, ao mármore, à madeira do antigo edifício (Pezzini, 2011, p.149).

Nesse sentido, percebe-se claramente o cuidado que o projeto teve na adoção de novos materiais e de novas formas, respeitando o monumento, suas estratificações e seguindo o princípio da distinguibilidade, permitindo ao observador diferenciar as novas intervenções da obra existente anteriormente. Além disso, o início do projeto partiu da problemática de como aliar a produção de um espaço moderno e captar, ao mesmo tempo, a força secreta da construção original. Assim, aliando as escolhas de projeto a partir da limitação da alteração da aparência do edifício e de análises filológicas cuidadosas, respeitando as instâncias histórica e estética do edifício, verifica-se que o projeto tem pontos em comum com uma das principais vertentes de restauração da Itália, a crítico-conservativa. Entretanto, a análise de outras circunstâncias do projeto permite concluir que ele não se alinha explicitamente nem a essa, nem a nenhuma corrente teórica da restauração.

Apesar de respeitar os princípios supracitados do restauro, a intervenção é muito mais uma nova arquitetura sobre uma preexistência do que uma restauração, propriamente dita, visto que, para isso, certos princípios da conservação/preservação deveriam também ser respeitados, como o uso que sempre se adequa ao bem, e não o contrário, como ocorreu nesse projeto. É importante, aqui, lembrar o objetivo inicial do projeto, que era atribuir ao monumento a função de museu, destinado à exposição de arte contemporânea. Sendo assim, o uso acabou condicionando as escolhas feitas, o que fez inverter a hierarquia de valores, relacionados ao uso, que guia uma restauração. Exemplo disso é a instalação de claraboias que garantem ampla iluminação para as exposições, a redução de 40 janelas, o fim da amplitude pertencente aos armazéns anteriores, por meio da divisão do espaço vertical (em dois andares para a melhor circulação dos visitantes) e horizontal (para a organização do espaço expositivo em galerias menores e mais numerosas).

Conclusões

Verifica-se a partir das análises feitas acima que, apesar do predomínio das três correntes teóricas, crítico-conservativa, pura conservação e hipermanutenção, existem inúmeras formas

de intervenção sobre o patrimônio edificado mesmo na Itália, país que guarda tradições seculares de restauração. Sendo assim, não existe uma unanimidade de soluções possíveis.

O conceito de restauração ainda se mostra complexo, visto que as decisões dessa prática não são arbitrárias e partem de posicionamentos relacionados ao que se deseja preservar, a qual memória deseja-se perpetuar e às decisões técnicas, como visto nas análises. Em alguns casos percebe-se soluções baseadas em embasamentos teórico-metodológicos nem sempre claros, que podem proporcionar erros teórico-metodológicos cometidos pela má interpretação dessas teorias, assim como viabilizam a variedade de soluções possíveis nesse campo. Exemplo disso é a intervenção no Teatro Amintore Galli, que inicialmente objetivava a restauração filológica, porém, devido à complexidade das necessidades e conseqüentemente das soluções propostas, a obra desviou rumo a uma nova construção contemporânea.

Dessa maneira, tendo em conta as inúmeras possibilidades de intervenção, percebe-se que todas as obras de restauração possuem pontos em comum, visto que objetivam facilitar a leitura da obra em questão, sem apagar os traços da passagem do tempo, transmitindo-a às próximas gerações, como um documento da memória coletiva. Tal qual ato de cultura, histórico-crítico, a restauração respeita o material original, os aspectos formais e documentais e conserva os valores estéticos e históricos do monumento. Além disso, ela segue alguns princípios fundamentais, como a distinguibilidade, a reversibilidade, a mínima intervenção e a compatibilidade de técnicas e materiais.

Observando os casos estudados, percebe-se que alguns seguiram fielmente os princípios típicos do campo da restauração enquanto outros extrapolaram esse campo, configurando-se mais como novas arquiteturas sobre preexistências e não exatamente obras de restauro a pleno título.

Referências

BERARDI, Laura; CEFALO, Carmino. Il Teatro Galli di Rimini, lastoria e il restauro. **Architetti.com**. Sant Arcangelo di Romagna, 18 DEZ 2017. Disponível em <<https://www.architetti.com/teatro-galli-rimini-storia-restauro.html>>. Acesso em 27 jul 2020.

BG, Architecture. Case Study: Punta della Dogana by Tadao Ando. **Bg4fsvirginia.wordpress**. Veneza, 12 out 2015. Disponível em <<https://bg4fsvirginia.wordpress.com/2015/10/12/case-study/>>. Acesso em 11 ago 2020.

CAMPANELLI, Alessadro Pergoli. Il restauro Del Tempio-Duomo di Pozzuoli. **The Italianarchitect**. L'Architetto italiano, VI, 35-36, jan. – abr. 2010, p. 8-13.

CAMPANELLI, A. O restauro do complexo monumental do Templo - Catedral de Pozzuoli. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 23, 2008, p. 187-193.

CAPRITTI, Raffaella. Il Restauro del teatro Gallidi Rimini. **Infobuild.it**. Milano, 31 jan. 2018. Disponível em <<https://www.infobuild.it/approfondimenti/restauro-teatro-galli-rimini-terreal-laterizio/#>>. Acesso em 27 jul. 2020.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro: Teoria, storia, monumenti**. Napoli: Liguori, 1997.

CERVELLATI, Luigi. Il ripristino filológico Garzillo-Cervellati (2004). **Riminicittadarte.it**. Rimini, mai. 2007. Disponível em <<https://www.riminicittadarte.it/il-brutto-che-avanza/item/103-il-ripristino-filologicogarzillo-cervellati-2004.html>> Acesso em: 27 jul. 2020.

DOGLIONI, Francesco. Entrevista de Francesco Doglioni sobre Il restauro del Castello di San Michele ad Ossana, concedida à Chiara Mariotti. Feltre, 15 fev. 2016.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DE MONUMENTOS HISTÓRICOS, Veneza, 1964. **Carta de Veneza**. Disponível em: <http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Veneza_1964.pdf>. Acesso em: jun. 2020.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: Problemas teóricos de restauro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MARIOTTI, Chiara. Il restauro dei castelli in Itália: 1964-2014. Bologna, Alma Mater Studiorum – Universitàdi Bologna, Tese de doutorado, 2007.

MARIOTTI, Chiara; ZAMPINI, Alessia. La ricostruzione del Teatro Galli di Rimini: va in scena Il laterizio. **Impresedilnews.it**. Bolonha, abr. 2018. Disponível em <<https://www.impresedilnews.it/la-ricostruzione-del-teatro-galli-di-rimini-va-in-scena-il-laterizio/>>. Acesso em 27 jul. 2020.

PARRELLO, Caterina. Punta Della Dogana: um restauro possibile. **Dibaio.com**. Milão, 2010. Disponível em <<http://www.dibaio.com/punta-della-dogana-un-restauro-possibile/>>. Acesso em 11 ago 2020.

PEZZINI, Isabella. Punta Della Dogana e Fondazione Vedova. **Due restauri per l'arte contemporanea**. Semiotica dei nuovi musei, Roma: Laterza, mar. 2011, p. 88 – 107.

POULOT, D. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. Tradução de João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

SEMINARIO IN ARCHEOLOGIA DELL'ARCHITETTURA, Trento, 2002. **Il restauro dei castelli: analisi e interventi sulle architetture fortificate**. Conoscere per restaurare: atti dei seminari in archeologia dell'architettura: Trento, 2002-2004.