

A IMPORTÂNCIA DA DOCUMENTAÇÃO ARQUITETÔNICA PARA A RESTAURAÇÃO: A EXPERIÊNCIA DE CAMILLO BOITO

THE IMPORTANCE OF ARCHITECTURAL DOCUMENTATION IN RESTORATION:
THE EXPERIENCE OF CAMILLO BOITO

LA IMPORTANCIA DE LA DOCUMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA PARA LA RESTAURACIÓN:
LA EXPERIENCIA DE CAMILLO BOITO



Pedro Murilo Gonçalves de Freitas

Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, Sergipe, Brasil

pmugf.arq@gmail.com

1

Resumo

Na literatura corrente sobre a Teoria da Restauração, as experiências de Camillo Boito na Itália na segunda metade do século XIX são consideradas por muitos autores como uma das primeiras alternativas aos paradigmas principais da Restauração elaboradas contemporaneamente por John Ruskin e Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. No entanto, sua ponderação tem sido vista de modo reducionista e anacrônico, pouco ressaltando a rica polêmica estabelecida no final do século XIX quanto ao problema do ornamento para a indústria e a leitura documental das obras de arte e de arquitetura antigas. Nestas caracterizações apressadas esquece-se que suas premissas estiveram sempre vinculadas a uma mútua interação com os instrumentos clássicos de estudo e análise da arquitetura histórica: a documentação arquitetônica. Este artigo tem por objetivo revisar o problema do “método filológico” para a Restauração, envolvendo campos conexos (e indissociáveis) da atuação de Camillo Boito na Itália: a história e o ensino da arquitetura. Com base em fontes primárias como textos e desenhos em associação a pesquisas recentes sobre o autor, busca-se afirmar como a documentação aplicada ao reconhecimento da materialidade dos edifícios se tornou para o desenvolvimento da Restauração a partir da teoria boitiana instrumento central de investigação crítica dos monumentos.

Palavras-chave: Documentação arquitetônica. Restauração. Camillo Boito. Arqueologia. Ornamento.

Abstract

In the current literature on Restoration Theory, the experiences of Camillo Boito in Italy in the second half of 19th century are considered by many authors one of the first alternatives to the main paradigms of Restoration created at the same time by John Ruskin and Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. However, his reflections has been seen reduced and anacronically, with little emphasis on the rich controversy established at the end of 19th century about the problem of ornament to the industry and the survey of ancient works of art and architecture. Hasty studies leave aside his values associated with the classical instruments of study and analysis of historical architecture: the architectural documentation. This article proposes to review the problem of "philological method" in Restoration, involving connected (and inseparable) fields of Camillo Boito's work in Italy: the history and teaching of architecture. Based on primary sources and drawings in association with recent available research, it is sought to affirm how after Boito's theory, documentation as applied to the acknowledgment of buildings' materials became a central instrument of monument's critical investigation for Restoration development.

Keywords: Architectural documentation. Restoration. Camillo Boito. Archaeology. Ornament.

Resumen

En la literatura actual sobre Teoría de la Restauración, las experiencias de Camillo Boito en Italia en la segunda mitad del siglo XIX son consideradas por muchos autores como una de las primeras alternativas a los principales paradigmas de Restauración elaborados por John Ruskin y Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. Sin embargo, su consideración se ha visto de manera reduccionista y anacrónica, con poco énfasis en la rica controversia establecida a fines del siglo XIX sobre el problema del ornamento para la industria y la lectura documental de obras de arte y arquitectura antiguas. En estas apresuradas caracterizaciones, se olvida que sus premisas siempre estuvieron ligadas a una interacción mutua con los instrumentos clásicos de estudio y análisis de la arquitectura histórica: la documentación arquitectónica. Este artículo tiene como objetivo revisar el problema del "método filológico" para la Restauración, que involucra campos relacionados (e inseparables) de la obra de Camillo Boito en Italia: la historia y la enseñanza de la arquitectura. A partir de fuentes primarias como textos y dibujos en asociación con investigaciones recientes sobre el autor, buscamos afirmar cómo la documentación aplicada al reconocimiento de la materialidad de las edificaciones se convirtió para el desarrollo de la Restauración a partir de la teoría boitiana, un instrumento central de investigación crítica de monumentos.

Palabras clave:

Introdução

A Restauração é disciplina essencialmente fenomenológica que buscou orientar modos de perceber e agir sobre seus objetos de interesse, os monumentos. Carregada de polêmicas e definições contraditórias, hoje amplamente divulgadas pela difusão de casos e conceitos considerados “clássicos”, sua história disciplinar inclui significados formulados ao longo do tempo que se associam aos instrumentos oferecidos por diversos campos do saber.

Na literatura corrente, as experiências de Camillo Boito na Itália na segunda metade do século XIX são consideradas por muitos autores como uma das primeiras alternativas às posturas paradigmáticas sobre a Restauração elaboradas contemporaneamente por John Ruskin e Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc. Expondo uma densa crise cultural de preceitos românticos e historicistas, Boito, professor na Academia de Belas Artes de Brera, atuando também a partir de 1865 no Instituto Técnico Superior de Milão até 1909, é tido como o principal articulador do que se convencionou chamar “restauração filológica”: um método “equilibrado” e baseado em investigações de caráter documental para a intervenção física nos edifícios antigos com objetivos conservativos.

Embora tal definição seja premissa fundamental a quem pretende estudar em minúcia os preceitos elaborados por Boito, observa-se que a filologia como método também tem sido vista de modo reducionista e anacrônico, apesar da vasta bibliografia já publicada sobre o tema. Quando analisados no século XXI, frequentemente com a finalidade de demonstração operativa para a intervenção nos bens culturais, já não se exprime o rico panorama axiológico que procurou reintegrar a tradicional prática de documentação da arquitetura antiga ao problema do ornamento para a indústria no século XIX, transformando a cultura arquitetônica italiana no limiar do século XX.

A fim de recuperar esses valores, considerados importantes para a compreensão do complexo pensamento do professor, este artigo tem por objetivo revisar o problema do “método filológico” para a Restauração, envolvendo campos

conexos (e indissociáveis) da atuação de Camillo Boito na Itália: a história e o ensino da arquitetura. Com base em fontes primárias como textos e desenhos em associação a pesquisas recentes sobre o autor, busca-se afirmar como a documentação aplicada ao reconhecimento da materialidade dos edifícios se tornou para o desenvolvimento da Restauração a partir da teoria boitiana instrumento central de investigação crítica dos monumentos.

A “generosidade das artes ancestrais”

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

O principal porta-voz desse movimento foi Pietro Selvatico, professor de Boito na Academia de Belas Artes de Veneza, que, “como seu mentor [Giuseppe] Japelli, queria dismantelar a hegemonia clássica e permitir que a imaginação vagueasse entre a variedade dos estilos históricos” (KIRK, 2005, p. 178, tradução minha). Sua demanda, portanto, situava-se além do campo estético: para ele, a difusão do conteúdo simbólico da arte italiana estava também em um lastimável estado, subjugado, o que permitia uma contínua expropriação por estrangeiros. Era preciso não somente “introduzir o estudo da arte medieval da Itália, vista por ele como expressão autêntica de seu povo” (KÜHL, 2002, p. 10), mas também promover um programa acadêmico de estudo crítico

e valorização monumental com a finalidade de evitar a deturpação do fazer artístico nacional.

Figura 1 - *Cappella degli Scrovegni*.



Fonte: Acima, autor, 2012; Abaixo, BERTELLI et. al., v. 2, p. 78.

Descrição da imagem: Acima, imagem externa; abaixo, imagem interna antes da Restauração em 2002.

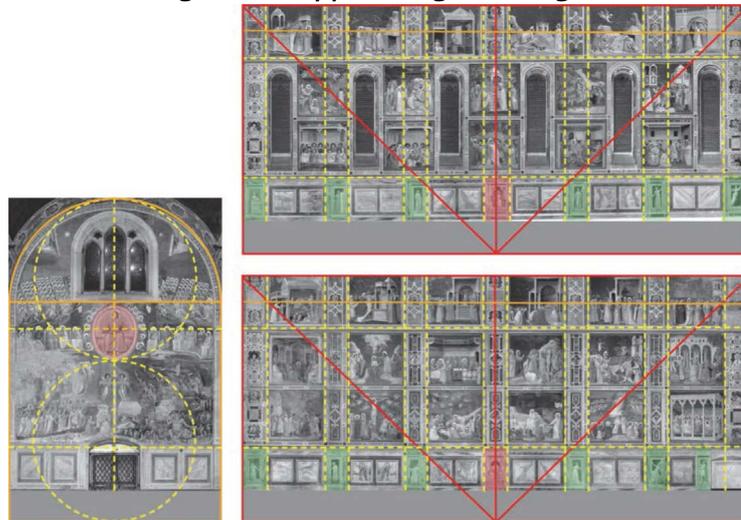
Em um estudo de 1836 sobre a *Cappella degli Scrovegni* (Figura 1), edifício com afrescos da escola de Giotto em Padova que considerava “a aurora das artes italianas” (SELVATICO, 1836, p. 9), Selvatico já demonstrara essa preocupação:

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

Toda nossa negligência não vem somente a prejudicar o nome italiano, mas causar ainda um gravíssimo dano à história da arte, a qual ignora o

número e o valor de muitas obras-primas que por todo o lado embelezam esta terra de honráveis lembranças e vaga incerta em seu caminho, **sem poder mostrar todo o variado e sucessivo progresso das mentes italianas nas disciplinas tencionadas a produzir o belo visível**; nem pode trazer da obscuridade nomes e obras de inteligência, para nós, **com tantos artífices, chamados menores, mas que se tornaram o principal orgulho das nações ultramontanas**¹ (SELVATICO, 1836, p. 7).

Figura 2 - *Cappella degli Scrovegni*.



Fonte: Ortofotográficas de Maurizio Forte e Bartolomeo Tabazzi, CNR-ITABC, 2002. Análise do autor.

Descrição da imagem: Estudos de composição dos murais de Giotto no interior da capela, demonstrando sua compreensão espacial. Note as linhas estruturais das molduras dos afrescos que reafirmam geometricamente a estrutura arquitetônica. Destacadas em verde, nas bases, as 7 virtudes e os 7 vícios, valorizados por Selvatico enquanto meios de composição simbólica do ambiente da capela (SELVATICO, 1836, p. 28). Destacadas em laranja, os nichos que dispõem esta estrutura de significância no centro da nave e no centro da fachada posterior: Cristo e as alegorias da Justiça e da Injustiça (ver figura seguinte).

Neste trabalho, em alinhamento notável à compreensão da capela como monumento histórico italiano, a morfologia arquitetônica e pictórica a partir de Giotto sobre a história da Divina Comédia de Dante é lida a partir da percepção de uma rara combinação geométrica entre ornamento e arquitetura (Figuras 2 e 3). Para Selvatico, a maestria na composição específica dessas “lâminas alegóricas”, integradas a

¹ Original em Italiano: “Noi Italiani, a guisa del male provido colono che nelle annate abbondevoli d'ogni prodotto non cura le messi del campo, e le abbandona quasi a pasto degli animali, dimentichiamo i prodigi dell'arti avite, che ad ogni passo qui sorgono, quasi a rimprovero del fiacco secolo, ed a testimonio delle perdute rappresentanze; i quali se decorassero le ricche metropoli dello straniero, sarebbero stati a minuto illustrati, esaltati, e con ogni pompa di lodi fatti per modo famosi, che lascerebbero d'assai più ammirati quegli osservatori avvezzi a misurare il merito delle opere dalla fama che le circonda. Da tanta nostra negligenza non ne viene soltanto scapito al nome italiano, ma ben anche gravissimo danno alla storia delle arti, la quale ignara del numero e del pregio di molti capolavori che per tutto rabbelliscono questa terra di onorate ricordanze, erra incerta nel suo cammino, nè può mostrare tutto il vario e successivo progredimento delle menti italiane nelle discipline intese a produrre il bello visibile; nè vale a trarre dalla oscurità nomi e lavori d'ingegni da noi, in tanta dovizia di artefici, chiamati minori, ma che tornerebbero a vanto principale delle nazione ultramontane.”

um grupo que envolve a base estrutural da capela exaltam o valor monumental do conjunto religioso como “um meio vigoroso de falar uma urgente palavra às massas”² (SELVATICO, 1836, p. 28). Assim, buscando instrumentar a valorização, a difusão e a preservação do patrimônio nacional, “o progresso das mentes para produzir o belo visível” tinha como base o entendimento ambíguo do caráter *nacional-racional* ao *memorial-afetivo* do monumento. Estes princípios prepararam, mesmo ainda de forma difusa, pensamentos que serão formalizados na França e na Inglaterra em meados do século XIX, propiciando sua recepção no ambiente estético italiano³.

Figura 3 - Alegorias da Justiça e da Injustiça.



Fonte: SELVATICO, 1836, Tav. 7 e 14.

Descrição da imagem: Pranchas de descrição exata da composição de Giotto na Cappella degli Scrovegni, Padova, elaborados por Pietro Selvatico na obra *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell’Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti: osservazioni*, de 1836.

Assim, Selvatico procurou tornar o reconhecimento histórico da arte italiana algo essencialmente **local**, de modo a estimular seu estudo por *italianos* e, em sua atribuição *como professor*, para constituir uma coerente historiografia. Em outras palavras, enquanto o método analógico de Viollet-Le-Duc colocava-se como princípio operativo para o estudo da arquitetura, determinando *a posteriori* formas de restaurar algumas obras e propor complementamentos⁴, a lógica ponderada pelo valor memorial

2 Original em italiano: “un mezzo vigoroso per parlare una prepotente parola alle moltitudini”.

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

4 Destaque deve ser dado à participação de Selvatico, na década de 1860, em diversos concursos e/ou obras para o completamento de catedrais e igrejas italianas, entre elas, atuando decisivamente, a *Santa Maria del Fiore* em Florença, vencido por Emilio De Fabris. Para detalhes sobre este concurso, o

proclamado por Ruskin na Itália sugeriu atenção, cuidado, reverência, valorizando o fazer “menor” das regiões italianas, em suas especificidades, também como meio de **união política e instrumento de ensino**.

Como demonstra Franco Bernabei (1977, p. 134, tradução minha),

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

Portanto, reconhecer a arte medieval era *valorizar o peculiar trabalho de um artesão anônimo sobre uma estrutura arquitetônica de lógica racional precisa*. Tal concepção possibilitou o fundamento da revisão crítica do **percurso acadêmico** e do **programa de ensino artístico** italianos. Nesse momento, perpassava a necessidade do desenvolvimento de instrumentos para fixar esses valores revestidos de nacionalidade – e, sobretudo, o reconhecimento desses bens para a educação popular.

Reconhecer para ensinar o “estilo lombardo”

Boito, discípulo de Selvatico mas a partir de 1865 também professor no recém-criado Régio Instituto Técnico Superior de Milão (a atual Politécnica⁵), imbuu-se desse raciocínio base entendendo a pesquisa arqueológica como meio natural de resolução dessas questões. Para ele, ela possibilitava o desenvolvimento de dois campos de trabalho acadêmico: o da *história da arquitetura*, voltada à pesquisa do

terceiro desde 1822, destacam-se os trabalhos GURRIERI, 1971 e CRESTI, 1987.

5 É preciso lembrar que a difusão de um novo método didático de ensino em engenharia e arquitetura deu-se com a criação da Escola de Aplicação para Engenheiros de Turim (1860) – de caráter científico de linha francesa – e do Régio Instituto Técnico Superior de Milão – de ensino técnico ligado à exigências industriais e produtivas de linha alemã. De acordo com Andrea Silvestri, no auge do processo de unificação do país, essas escolas constituíram-se em modelos a serem adotados a várias outras regiões da Itália. Especialmente no norte, foram escolas que representaram uma demanda combinada entre a industriais e o Estado, interessados em promover a formação e capacitação de engenheiros para a produção industrial em crescimento (Cf. SILVESTRI, 2006, p. 223). O curso de arquitetura criado nestas escolas buscou uma nova via em relação ao ensino acadêmico da Belas Artes e alinhou-se a estes princípios. Com sua criação efetiva em 1865, Boito lecionou até 1867 nas cadeiras “História da Arquitetura” [*Storia dell’Architettura*] e “Levantamento e restauro de edifícios” [*Rilievi e restauri di edifici*]; de 1867 a 1877, “Estilos clássicos e da Idade Média” [*Stili classici e del medioevo*] e, de 1877 a 1908, “Arquitetura” [*Architettura*]. Cf. GIACHERY, 1969.

desenho, da arquitetura e dos ornamentos e suas condicionantes culturais e sociais, e o da *linguagem projetual*, voltada à afirmação de uma renovada síntese estilística até então não conseguida pelo século XIX e que permitisse a desejada união política. Nas palavras de Boito (1861b, p. 725):

Ensinar a arte arquitetônica não se dá de outro modo, segundo entendo, senão mostrar como os diferentes povos antigos e modernos arquitetaram, e porque arquitetaram por seu intento, pesquisando a vida da presente sociedade e indicando as vontades, os desejos, as inclinações, tudo aquilo somado que pode diretamente ou indiretamente influir hoje sobre a distribuição, sobre a decoração, sobre o caráter dos edifícios. Feito isto, o mestre não pode dizer ao aluno: eis o estilo do século décimo nono; mas deve, com sincera modéstia, confessar que este século não encontrou, e nomeadamente nas artes e nas letras, o seu caminho seguro.⁶

Do ponto de vista teórico e em acordo com as premissas de Selvatico, para Boito, o reconhecimento histórico-estilístico do edifício estava condicionado a duas instâncias que lhe eram inerentes: o **organismo** (racional) – “estrutura que decorre da distribuição interna do edifício, da qualidade dos materiais empregados na construção, o ordenamento estático da matéria, de certos princípios da ciência e da atividade arquitetônica” – e seu **simbolismo** (ideal) – “trabalho mais livre que aquele de seguir, servir ou revelar a distribuição e a construção: tenciona nomeadamente à beleza, expressando o uso do edifício, a índole da civilização, às vezes certas ideias especiais, certos pensamentos individuais, certas inclinações poéticas ou prosaicas dos povos”⁷ (BOITO, 1866, p. 104) – de identificação resultante do estudo “orgânico” combinado outras informações disponíveis, especialmente documentais. Boito compreendia que a beleza de um estilo manifestava-se no equilíbrio resultante dessas instâncias.

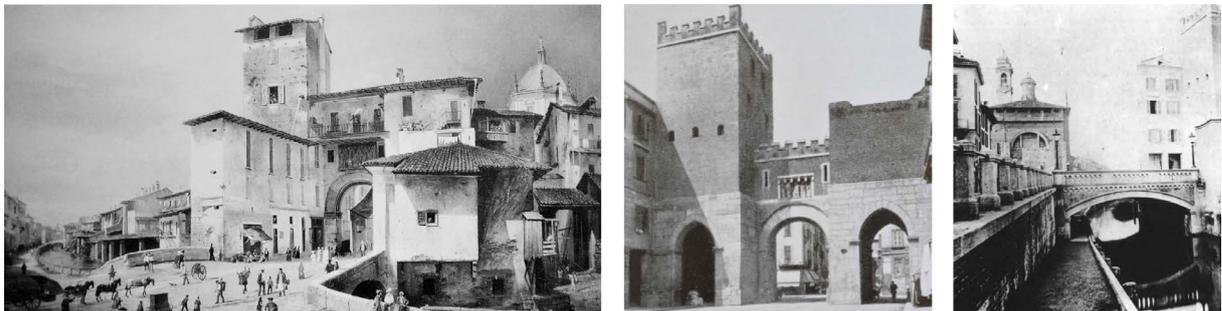
6 Original em italiano: “A insegnare l'arte architettonica non v'è altro modo, secondo l'avviso mio, che il mostrare come i differenti popoli antichi e moderni architettarono, e perchè architettarono alla lor guisa, poi ricercando La vita della presente società civile, coll'indicarne i bisogni, i desiderii,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

7 Original em italiano: “ossatura che viene dalla distribuzione interna dell'edificio, dalla qualità dei materiali impiegati nella costruzione, dall'ordinamento statico della fabbrica, da certi principii della scienza e della professione architettonica”(…) “ufficio più libero che non quello di seguire, di servire o rivelar la distribuzione e la costruzione: intende cioè alla bellezza, esprimendo l'uso dell'edificio, l'indole della civiltà, talvolta certe idee speciali, certi pensieri individuali, certe poetiche o prosaiche inclinazioni de' popoli”.

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

Exemplos de projetos boitianos com plena utilização deste repertório foram poucos ou limitados a estudos acadêmicos. Das restaurações executadas nessa primeira fase podem ser citadas o restauro da *Porta Ticinese*, em Milão e da Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano⁸, tidos, com alguma variação na resultante analógica, como intervenções que propuseram liberações de acréscimos ou elementos consolidados pelo uso visando sua posterior restituição estilística.

Figura 4 - *Porta Ticinese*.



Fonte: À esq., MARCONI, 2003, p. 130; ao centro, DI BIASE, 2009 [1996]; à dir., BOITO, 2009 [1893], p. 81.

Descrição da imagem: A esq., pintura de Lattanzio Querena retratando a *Porta Ticinese*, 1851; ao centro, fotografia após o restauro de Camillo Boito, c. 1860; à dir., fotografia da ponte de acesso à *Porta Ticinese*, 1866. Notar a torre já renovada à direita.

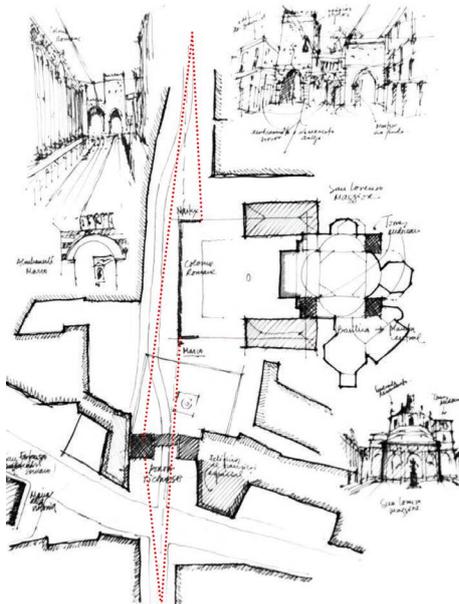
Na *Porta Ticinese* é clara essa intenção – visível na demolição dos volumes adossados e posterior recomposição da torre, com coroamento por novas ameias. O projeto integrava-se ao saneamento do canal navegável à sua margem na cidade de Milão, um dos *navigli* do período medieval, constituindo importante renovação urbana de conexão ambiental dos edifícios vizinhos (MARCONI, 2003) (Figura 4).

Enquanto estudos relativos ao projeto frequentemente detêm-se no aspecto analógico da transformação do edifício, tendem a ignorar a importância urbana da

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

empreitada. São evidentes as liberações e o método utilizado para a seleção histórica do conjunto, mas sua leitura “orgânico-simbólica” oferece primitivo reconhecimento ambiental, postulando as melhorias gerais também necessárias.

Figura 5 - *Porta Ticinese*.



Fonte: Foto e desenho do autor, 2012.

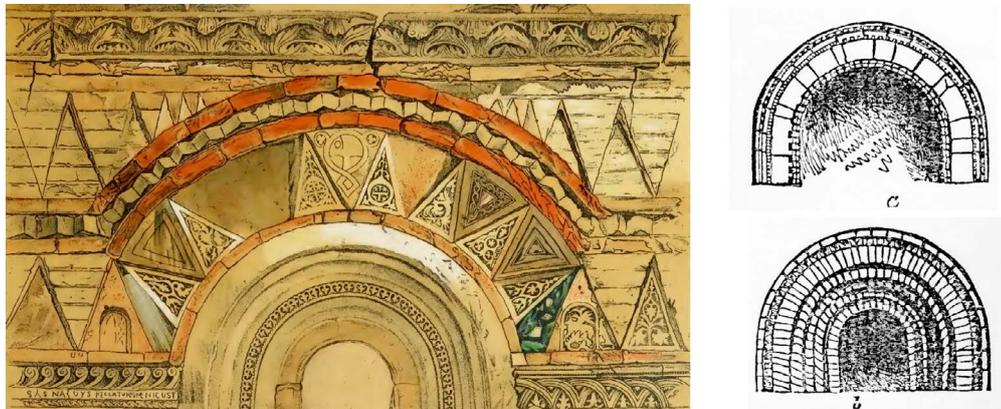
Descrição da imagem: Acima, fotografia da *Corso di Porta Ticinese*, Milão, 2012; abaixo, análise visual da composição urbana.

Nota-se, sobretudo, que espaço do conjunto é ainda hoje extremamente estratificado, podendo ser reconhecida a decisão pela manutenção simbólica da Porta enquanto marco visual em relação à vizinha Basílica de *San Lorenzo Maggiore*. Esta última é edifício claramente transformado em uma igreja de planta central no Renascimento, mas que ainda preserva grande relação ambiental com as chamadas “colunas romanas”, conjunto possivelmente integrado a antigo nártex liberado no século XX. Em suma, pode-se supor nesse exemplo que o papel da analogia na intervenção tinha como princípio garantir a continuidade histórica (simbólica) dos edifícios, para possibilitar o crescimento (orgânico) da cidade (Figura 5).

Já na Basílica dos Santos Maria e Donato, em Murano, o procedimento é mais tradicional, cujo objetivo é a consolidação física do monumento isolado. No entanto, foi por meio da valorização realizada alguns anos antes por Ruskin⁹, analisando inscrições características na ábside (Figura 6) que Boito pôde compreender como “a arqueologia do edifício revela o quanto do antigo permanece” (DI BIASE, 2009 [1996], p. 174). Ruskin escreveu:

Todas as arquivoltas do século XII em Veneza, sem exceção, são do modelo de a, diferenciando-se somente em suas decorações e escultura. Não há nenhuma que se pareça com essa de Murano. Mas as profundas molduras são quase similares àquelas de San Michele de Pavia, e outras igrejas Lombardas construídas, algumas tão anteriormente como no sétimo, outras no oitavo, nono ou décimo séculos. Sob esta evidência, parece-me provável que a ábside existente de Murano é parte de uma igreja original mais antiga, e estes inscritos fragmentos nela usados foram trazidos do continente.¹⁰ (RUSKIN, 1911 [1851], p. 54)

Figura 6 - Basílica dos Santos Maria e Donato.



Fonte: À esq., RUSKIN, 1911 [1852], plate 5; à dir., RUSKIN, 1911 [1852], p. 58.

Descrição da imagem: A esq., arquivolta da Basílica dos Santos Maria e Donato (Duomo de Murano) na ábside, com inscrições; à dir., arquivoltas da Basílica de São Marcos (a) e da Basílica dos Santos Maria e Donato (b). Desenhos de documentação arquitetônica de John Ruskin.

⁹ Cf. o capítulo *Murano* em RUSKIN, 1911 [1852], p. 27-56.

¹⁰ Original em inglês: “All the twelfth century archivolts in Venice, without exception, are on the model of a, differing only in their decorations and sculpture. There is not one which resembles that of Murano. But the deep mouldings of Murano are almost exactly similar to those of St. Michele of Pavia, and other Lombard churches built, some as early as the seventh, others in the eighth, ninth, and tenth centuries. On this ground it seems to me probable that the existing apse of Murano is part of the original earliest church, and that the inscribed fragments used in it have been brought from the mainland.”

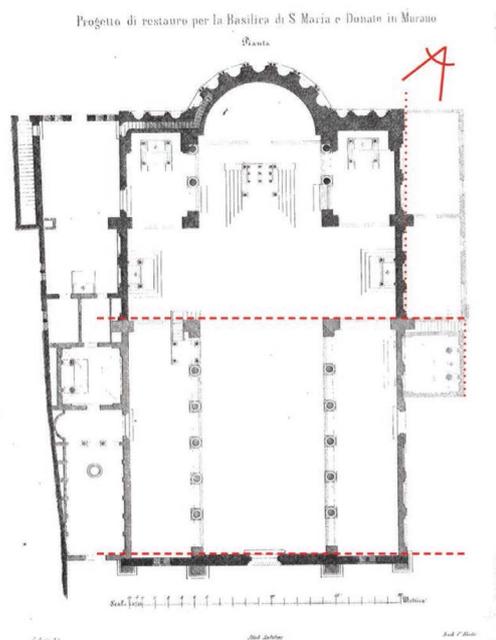
Boito confirma as hipóteses de Ruskin, fazendo seus próprios levantamentos de caracterização dos materiais, relacionando-os à Basílica de São Marcos em Veneza. Sobre o piso da nave interior, conclui:

A grandíssima semelhança que existe tanto nos materiais e na execução como nas formas geométricas do desenho, entre o mosaico de Murano e aquele da igreja de S. Marco em Veneza, mostra claramente que estas duas obras são contemporâneas.¹¹ (BOITO, 1861a, p. 82).

No entanto, a reversão destes estudos em princípios conservacionistas era ainda pouco evidente, de força conceitual insuficiente, já que, para Boito, “no projeto, as formas restituídas ao monumento vinculam inseparavelmente a obra de restauro de um estilo primitivo à pesquisa de um estilo futuro da arquitetura” (BOITO, 1861a, p. 62)¹² (Figuras 7 e 8). Na nave da basílica, a ação empreendida irá reconfigurar o espaço, renovando-o a fim de prepara-lo para receber a carga simbólica do ornamento – não executado (Figura 9).

13

Figura 7 - Basílica dos Santos Maria e Donato.



Fonte: BOITO, 1861a, tav. 5.

Descrição da imagem: Projeto de restauro da Basílica dos Santos Maria e Donato: planta de Camillo Boito, 1858. Note as diferenças de tons de cinza (demarcado com o tracejado), resultado das análises empreendidas por Boito, relativas à suposição cronológica do edifício entre a nave e a ábside, a fachada principal (de tijolos atualmente com visíveis diferenças de coloração [cf. fig.8]) além, claro, dos anexos laterais. Notar ainda, em pontilhado, a linha de fachada e o ângulo de tomada da figura seguinte. Análise do autor.

¹¹ Original em italiano: “La grandissima rassomiglianze che esiste si nei materiali e nell’esecuzione, come nelle forme geometriche del disegno, tra il lastrico di Murano e quello della chiesa di S. Marco in Venezia, mostra chiaramente che queste due opere tessulari sono contemporanee”.

¹² Original em italiano: “nel progetto, le forme restituite al monumento legano inscindibilmente l’opera di restauro dello stile primitivo alla ricerca dello stile futuro dell’architettura”.

Figura 8 - Basílica dos Santos Maria e Donato.



Fonte: à esq., DI BIASE, 2009 [1996], fig. 6; à dir., Foto do autor, 2012.

Descrição da imagem: à esq., fotografia da basílica durante o restauro de Camillo Boito, c. 1860. À dir., configuração após o restauro em fotografia recente. Notar a ausência de alguns volumes ainda visíveis na estrutura e a uniformização das aberturas em torno das arquivoltas valorizadas por Ruskin (amarelo) em substituição às janelas termiais (azul claro). Análise do autor.

Figura 9 - Basílica dos Santos Maria e Donato.



Fonte: acima à esq., BOITO, 1861a, tav. 6; abaixo à esq., BOITO, 1861a, tav. 7; à dir., fotos do autor, 2012.

Descrição da imagem: à esq., fotografia da basílica durante o restauro de Camillo Boito, c. 1860. À dir., configuração após o restauro em fotografia recente. Notar a ausência de alguns volumes ainda visíveis na estrutura e a uniformização das aberturas em torno das arquivoltas valorizadas por Ruskin (amarelo) em substituição às janelas termiais (azul claro). Análise do autor.

Boito (1861a, p. 82) assinala:

(...) todas as formas orgânicas, as colunas, os arcos, as janelas, os tetos foram reproduzidos **a partir de restos e indícios antigos** (...) no projeto, contentei-me de indicar só algumas figuras, não procurando reestabelecer os vastos muros com histórias coloridas; e o fiz para **manter mais precisa a linha arquitetônica, e deixar plena a liberdade de composição aos pintores**: liberdade que deverá, no entanto, docilmente **servir à unidade da obra, ao caráter do estilo, às formas orgânicas do edifício**.¹³

O professor irá lamentar estas ações mais tarde¹⁴.

Após as revelações da arqueologia do edifício

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

Num trabalho monográfico provocado pela crítica à publicação de um conjunto de desenhos do engenheiro-arquiteto francês Fernand de Darstein sobre a Basílica de Santo Abondio, em Como¹⁵, Boito (1968a, p. 310) escreve e também desenha (Figura 10):

Verdade é que para estudar a arquitetura de Como nos faltam os meios. Livros, que recolham os desenhos de todos os principais edifícios da

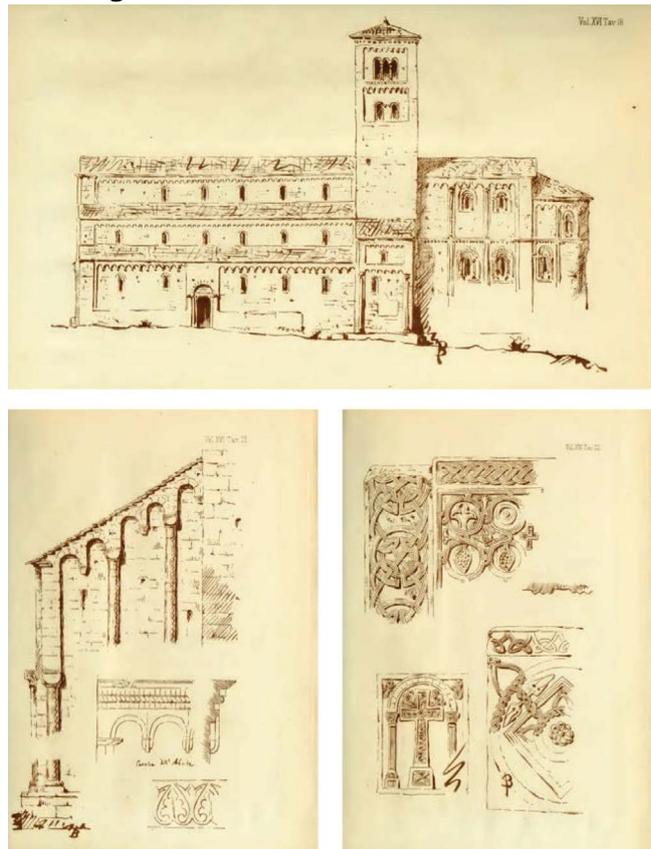
13 Do italiano: “tutte le forme organiche, le colonne, gli archi, le finestre, i tetti sono riprodotti sui resti e sugli indizi antichi (...) nel progetto mi accontentai di indicare solo qualche figura, non curandomi di riempire i vasti campi con le istorie colorate; e il feci per serbare più netta la línea architettonica, e lasciare piena liberta nelle composizioni a' pittori: liberta che dovrà peraltro docilmente servire all'unità dell'opera, al carattere dello stile, alle forme organiche dell'edificio.”

14 Cf. BOITO, 1893, p. 19.

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

Lombardia, do Piemonte, do Vêneto não temos ainda; temos estudos incompletos sobre esta, sobre aquela província, estudos não menos privados de erros, e acompanhados sempre de desenhos que, visando o caráter do estilo, impedem o leitor de ajuizar sobre o mesmo. (...) **Mas os desenhos não bastam: desejava-se que fossem acompanhados de ilustrações arqueológicas**, pela qual fosse dado estabelecer, se não exatissimamente, ao menos, aproximadamente, a idade dos edifícios. Nem estas ilustrações podem ser feitas por um mesmo homem; já que solicitam muita paciência e pesquisa sobre os monumentos em poeirentos arquivos, solicitam muito tempo e grande continuidade de propósitos. **Ora, como deseja indicar o temperamento especial, as características distintivas do estilo, se não se sabe com segurança a quais épocas artísticas pertenciam os monumentos de que raciocina e das quais precisa elaborar uma síntese histórica?**¹⁶

Figura 10 - Basílica de Santo Abondio.



Fonte: BOITO, 1868a, tav. 18, 19 e 20.

Descrição da imagem: Por meio destes desenhos, Boito analisa a relação entre as fachadas, suas aberturas e acabamentos que divergem em altura à esquerda e à direita do campanário.

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

Após uma análise que caracteriza aspectos espaciais, construtivos e ornamentais singulares da Basílica, sempre as colocando em confronto ideias sob a forma de um curioso diálogo entre “fulanos e beltranos”, Boito demonstrou “de quantas minúcias e quantas contradições é feita esta arqueologia lombarda, na qual se misturam tantos e tão diferentes elementos”¹⁷ (BOITO, 1869, p. 46), concluindo um **método**:

Assim trabalha a arqueologia prudente ou, para dizê-lo como Fulano [Tizio], experimental. Caminha com pés no chão; é incrédula aos pares de San Tommaso; faz falar o monumento, as ruínas, as pedras, a argamassa, os pregos, cada coisa. Aprecia a ciência histórica, mas dela não se beneficia com grande suspeição; **põe à revelia tradições e lendas, também crônicas e textos; não confia demais na analogia nem no estilo, nem em conceitos, nem na construção**; não tem a mania de envelhecer os monumentos que estuda; não confunde um Templo de Mercúrio com uma igreja certamente beneditina, sabendo que um segundo edifício pode ter sido construído sobre a área do primeiro, e um terceiro sobre a área do segundo, e assim por diante, talvez mesmo sem mudar de nome; não certifica em saber, duvida-se; não voa, caminha; não prediz, raciocina; busca a verdade com meios os mais seguros; faz a prova e a contraprova; não tem a audácia de saber muito, mas a consciência de saber bem; se erra, revisa-se, confessando abertamente o erro e estendendo a mão ao corretor; **odeia as curvas da estrada da retórica, e ama o atalho da simplicidade**.¹⁸ (BOITO, 1869, p. 49)

Assim, não tanto pela caracterização “orgânica” da estrutura arquitetônica em si, mas pela multiplicidade “simbólica” dos vestígios arqueológicos, estruturais e materiais, especialmente pictóricos e ornamentais, tornava-se praticamente impossível a constituição de uma linguagem nacional de múltiplas “mensagens” estratificadas das várias nações italianas no interior do historicismo do século XIX. Boito confluía, desse modo, para o gradual abandono das restituições nas décadas seguintes. Em outras palavras, à medida em que a prática corrente de leitura dos edifícios tornou-se cada vez mais crítica, conciliando-se à difusão dos conceitos de Ruskin, do ponto

17 Original em italiano: “di quante minuzie e di quante contraddizioni è fatta quest’archeologia lombarda, nella quale si mischiano tanti e tanto diversi elementi”.

18 Original em italiano: “Così procede l’archeologia circospetta o, per dirlo con Tizio, sperimentale. Va coi piedi di piombo; è incredula al pari di San Tommaso; fa parlare il monumento, i ruderi, le pietre, l’intonaco, i chiodi, ogni cosa. Apprezza la scienza storica, ma se ne giova con grande sospetto; mette in contumacia tradizioni e leggende, persino cronache e documenti; non si fida troppo delle analogie nè nello stile, nè dei concetti, nè nella costruzione; non ha la mania di invecchiare i monumenti che studia; non confonde un tempio di Mercurio con una chiesa di Benedettini, sapendo che un secondo edificio può essere stato costruito sopra l’area del primo, e un terzo sopra l’area del secondo, e via via, talvolta anco senza mutare di nome; non asserisce di sapere, se dubita; non vola, cammina; non predica, ragiona; cerca la verità coi mezzi più sicuri; fa la prova e controprova; non ha la audacia di sapere molto, ma la coscienza di sapere bene; se sbaglia, si ravvede, confessando a viso aperto lo sbaglio e stendendo la mano ai correttore; odia il curvo viale della rettorica, ed ama la scorciatoia della semplicità”.

de vista pragmático, isso também representou o reconhecimento da dificuldade de buscar univocamente um **tipo** nacional, aceitando definitivamente a “incapacidade” artística do século XIX e afirmando cada vez mais a necessidade de criar, a partir do presente, uma linguagem nova, distinta¹⁹, o “*atalho da simplicidade*”.

Boito aborda a questão novamente em 1882, na pequena obra *I Principii del Disegno e gli Stili dell’Ornamento*, destinada a jovens professores de desenho e criada para orientar “o exercício da mente, do olho e da mão na representação racional da forma”²⁰ (BOITO, 1908 [1882], p. 8), instrumentos fundamentais da pesquisa arqueológica a difundir. Na passagem sobre o “**estilo lombardo**”, o professor compara as características dos estilos de filiação greco-romana de folhagens livres com os elementos principais do estilo que o diferenciam em sua raiz medieval, onde “a estrutura arquitetônica impõe o lugar, determina os limites do ornamento, o qual sempre se torna escravo da concepção geométrica”. No entanto, segundo o arquiteto, assumindo plenamente a crítica de Ruskin, este aspecto é ignorado pela indústria que é incapaz de perceber esta característica do desenho do capitel, que o concebe “ultrapassando a forma arquitetônica, como se fosse uma verdadeira planta parasita, circundando por acaso a magra campânula da longuíssima coluna”²¹ (BOITO, 1908 [1882], p. 160).

Justifica-se, portanto, a dificuldade de caracterizá-lo e ensiná-lo com vistas a uma produção “típica” (Figura 11):

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

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

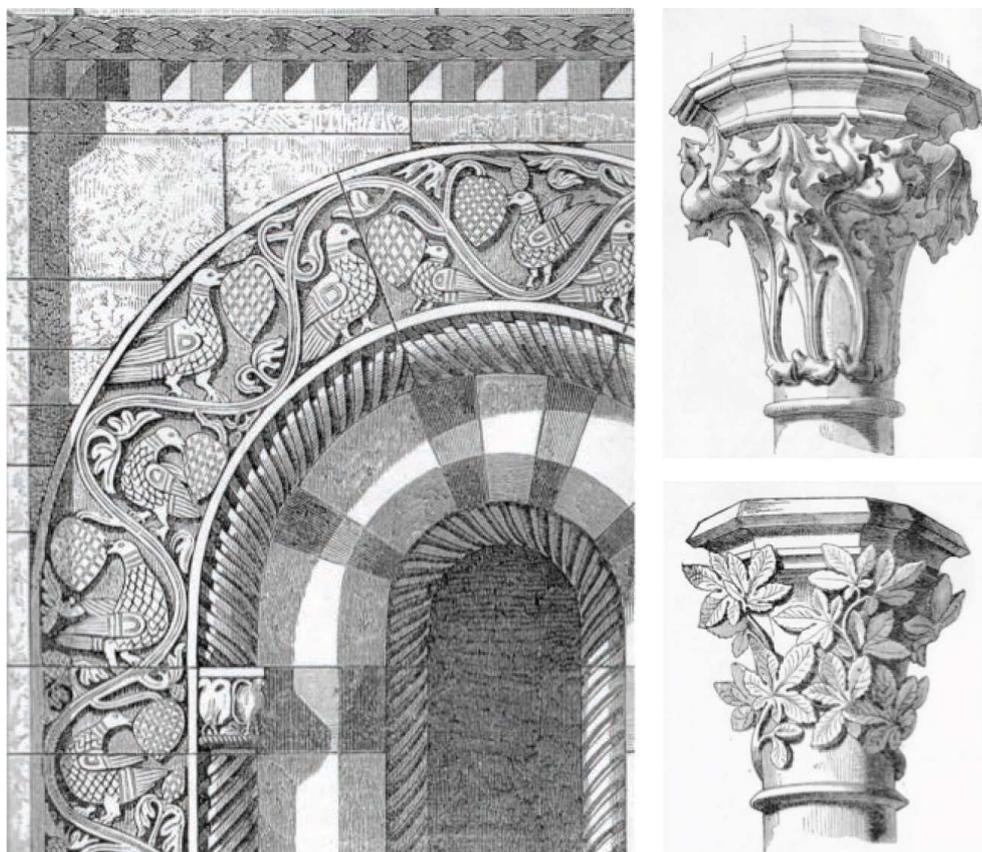
20 Original em italiano: “l’esercizio della mente, dell’occhio e della mano nella rappresentazione ragionevole delle forme.”

21 Original em italiano: “l’ossatura architettonica impone il luogo, determina i confini all’ornato, il quale spesso rimane schiavo del concetto geometrico” e “a soverchiare la forma architettonica, non altrimenti che se fosse una vera pianta parassita, circondante per caso la magra campana della colonna lunghissima.”

decorativa apresentam a mesma diversidade de maneiras; assim não são quase maneiras diferentes, são quase estilos diferentes.

Se há, portanto, uma dificuldade, é esta: extrair dessa multiplicidade de fisionomias o critério de um tipo. Mas tu, caro Jovem, busque superar tal obstáculo mostrando os lineamentos próprios dos estilos da província onde você ensina, os quais são aqueles apontamentos que, presumivelmente, importa mais ao conhecimento dos teus alunos; quanto aos estilos medievais das outras províncias italianas, contente-se em revelar-lhes os signos principais, nada mais. Concentre-se antes um pouco a certas aplicações úteis.²² (BOITO, 1908 [1882], p. 160 et. seg.)

Figura 11 - Estilo Lombardo.



Fonte: à esq., BOITO, 1908 [1882], p. 163; à dir., BOITO, 1908 [1882], p. 166 e 167.

Descrição da imagem: Comparação entre o capitel lombardo “tradicional” (acima, à dir.) e o “industrial” (abaixo, à dir.), no contexto da construção do tipo estilístico (à esq.) realizada por Camillo Boito na obra I Principii del Disegno e gli Stili dell’Ornamento.

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

A documentação da arquitetura como necessidade cultural

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

Assim, por meio de três grandes dificuldades, “a falta de um conhecimento difuso das técnicas do desenho, a debilidade de uma literatura sobre os monumentos nacionais, e por fim, a ausência de uma clara divisão de papéis entre engenheiros e arquitetos” (ZUCCONI, 2000, p. 75, tradução minha), a conjunção desses fatores postulou metodologia de identificação dos monumentos com leitura ambivalente, ou seja, **arquitetônica** (racional) e **pictórica** (nacional), buscando conciliar (KÜHL, 2002) a unidade estrutural e a valorização da técnica aplicada e suas resultantes nas obras de arte e nos edifícios. Como resultado, Boito possibilitou “um iter didático-formativo aos arquitetos, a formação de organismos capazes de valorizar os monumentos locais, a instituição de escolas de desenho prático e de arte aplicada” (ZUCCONI, 2000, p. 75, tradução minha). Em consequência desta valoração, o professor alinou-se, cada vez mais, à conservação ruskiniana e passou a categorizar a restauração, cuja demanda lhe dera os instrumentos básicos para empreender a análise do existente, como ato

danoso ao edifício enquanto **documento** de si mesmo e possibilitador de uma **leitura histórica e formal** minimamente autêntica para o ensino.

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

Tal observação fica mais clara se for levada ainda em consideração a oposição dos arquitetos e engenheiros no *II Congresso de Engenheiros e Arquitetos Italianos à publicação do Decreto Ministerial de 21 de Julho de 1882* (ITALIA, 1882). Elaborado pelo então diretor geral do Ministério de Antiguidades e Belas Artes, o arqueólogo Giuseppe Fiorelli, o decreto tinha o objetivo de legislar sobre as práticas correntes da arqueologia privada, mas deixava um lapso conceitual relativo aos monumentos edificadas não pertencentes ao escopo próprio da arqueologia antiga (TRECCANI, 2005). Em seu texto, embora considerando as premissas do “exame histórico e artístico (...) sob a proteção de documentos históricos, e a partir do estudo direto do monumento, recorrendo, sempre que fosse necessário, a textos apropriados” caracterizados por meio de “plantas, seções, perspectivas e detalhes à mesma maneira aquarelados, que apresentem exatamente o caráter do monumento; e sempre que se possa, (...) algumas fotografias do conjunto e dos detalhes”, tratava-se de procedimentos legais que ainda apenas visavam à caracterização de um “estado atual” para “reativar e manter o quanto fosse possível o estado normal”²³ (ITALIA, 1882, p. 1 et. seq.). Ao final continuavam-se a permitir as restituições analógicas, ainda que com grandes restrições (BARDESCHI, 1988).

Em 1893, no capítulo *Restaurare o Conservare*, do livro *Questione Pratiche di Belle Arti*²⁴, Boito demonstrou de forma definitiva²⁵ um dos motivos para sua oposição:

23 Original em Italiano: “esame storico ed artistico (...) colla scorta dei documenti storici, e collo studio diretto del monumento, ricorrendo ove ne sia d'uopo ad opportuni testi.”; “piante, sezioni, prospetti e dettagli acquerellati in guisa, che presentino esattamente il carattere del monumento; e sempreché si possa, (...) qualche fotografia dell'insieme e dei dettagli.”; “riattivare e mantenervi per quanto sarà possibile lo stato normale”.

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

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

Meses atrás, me retirei em um vilarejo, onde não mais estive, para ver uma igreja de 1200, daquelas com pequenas colunas sobrepostas na fachada, capitéis repletos de monstros e frisos cheios de meandros. Tinha um álbum e um lápis. A primeira impressão, a uma certa distância, foi boa; mas depois, examinando, começaram-me a nascer milhares de dúvidas e suspeições. **O edifício havia sido restaurado tão sublimemente que não se distinguia o velho do novo:** os mesmos materiais, a mesma marca do cinzel, a mesmíssima tinta venerável dos séculos. Vejo uma mísula muito estranha, e começo a fazer o desenho; estava inquieto; **tomo uma escada, subo até em cima, toco, bato, arranho, raspo: era coisa moderna.** O problema que eu deveria colocar antes de cada traço era este: **vejo eu uma coisa do 1200 ou dos últimos anos?** Não havia velhos desenhos, não havia velhas fotografias. Os sacristãos, jovens, não tinham visto coisa alguma; o clérigo, muito velho, não se lembrava de nada. Guardei o álbum e o lápis na bolsa, e segui rapidamente à estação para esperar o trem que me levasse embora dali, maldizendo a excelência do restaurador e lhe chamando de mentiroso, de vigarista, de falsário, de...²⁶ (BOITO, 1893, p. 5)

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

O monumento portanto é um livro, que eu pretendo ler sem reduções, adições ou remanejamentos. Desejo sentir-me bem seguro que tudo aquilo que nele está escrito tenha saído da pena ou do estilo do autor.²⁷ (BOITO, 1893, p. 7 et. seg.)

A comunicação requerida tem como positiva congruência a consolidação da prática da representação enquanto **registro** não apenas do conteúdo formal dos edifícios – “a pena do autor” –, mas também de sua **materialidade**, suporte fundamental

26 Original em italiano: “Mesi addietro mi fermai in una cittaduzza, dove non ero mai stato, per vedere una chiesa del milledugento, di quelle a piccoli ordini di colonne sovrapposti nella facciata, a capitelli pieni di mostri e fregi pieni di meandri. Avevo l'albo e la matita. La prima impressione, ad una certa distanza, fu buona; ma poi, esaminando, mi principiarono a nascere mille dubbi e sospetti. L'edificio era stato restaurato tanto sublimemente che non si distingueva il vecchio dal nuovo: gli stessi materiali, lo stesso scalpello, la medesima tinta veneranda dei secoli. Vedo una mensola molto bizzarra, e comincio a farne lo schizzo; avevo l'animo inquieto; mi faccio dare una scala a piuoli, salgo fino in cima, tocco, picchio, gratto, raspo: era roba moderna. Il problema ch'io dovevo mettermi innanzi a ogni tratto era questo: vedo io una cosa del milledugento o di questi ultimi anni? Non c'erano vecchi disegni, non c'erano vecchie fotografie. I sagrestani, giovani, non avevano visto nulla; il prete, decrepito, non si ricordava di niente. Cacciai l'albo e la matita in tasca, e me ne andai difilato alla stazione per aspettare il treno che mi portasse via, maledicendo all'eccellenza del restauratore, e dandogli a tutto pasto del bugiardo, del truffatore, del falsario, del...”

27 Original em italiano: “Il monumento dunque è un libro, che io intendo di leggere senza riduzioni, aggiunte o rimaneggiamenti. Voglio sentirmi ben sicuro che tutto ciò che vi sta scritto uscì dalla penna o dallo stile dell'autore.”

de sua idade no tempo e vinculada essencialmente à demonstração elementar da *resultante pictórica do ornamento* – o “estilo” nacional.

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

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

Finalmente, por meio da filologia vinculada ao estudo histórico da arquitetura, ao reconhecimento pictórico da obra de arte integrada dos edifícios e à busca de fundamentos estéticos para uma arquitetura nacional foi necessário reformular os preceitos sobre a Restauração. Com base na prevalência de uma das três “qualidades” relativas ao exame filológico do edifício – segundo Boito, “a importância arqueológica, a aparência pintoresca, a beleza arquitetônica”²⁸ (BOITO, 1893, p. 15) – a ação de restauro só poderia ser guiada a partir da associação destas três instâncias combinadas sob o ponto de vista conservativo: o **Restauro arqueológico** (a preservação e possível recomposição de partes faltantes, frequente nos edifícios da antiguidade), o **Restauro pictórico** (a diferenciação e fixação das resultantes ornamentais, de atenção especial aos edifícios da Alta Idade Média) e o **Restauro arquitetônico** (a manutenção do significado conhecido da arquitetura e ainda razoavelmente preservado dos edifícios do Renascimento em diante). Tais “categorias” estariam sempre vinculadas às seguintes premissas:

28 *“l’importanza archeologica, l’apparenza pittoresca, la bellezza architettonica”.*

- 1o. É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar ao monumento seu velho aspecto artístico e pitoresco;
- 2o. É necessário que os complementos, se são indispensáveis, e os acréscimos, se não se podem evitar, mostrem, não serem obra antiga, mas serem obras de hoje²⁹ (BOITO, 1893, p. 14).

Conclusão: “As obras de hoje”

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

Na verdade, para nos alinhar ao pensamento filológico, bastaria ponderar **que intervenções arquitetônicas de fato são mínimas ou reversíveis?** Os efeitos que as intervenções arquitetônicas provocam já na **leitura** de qualquer edifício já seriam suficientes para responder negativamente à questão do ponto de vista cognitivo.

Assim, nota-se que esses termos – hoje de significado projetual específico – não se efetivaram no percurso experimental arquitetônico do autor: de fato, a comparação entre uma leitura mais apurada de seus estudos em relação a seu percurso acadêmico podem ser observadas muitas incoerências. Entre elas, reside o fato que **construir as**

29 “1°. Bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco; 2°. Bisogna che i complementi, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi. Cabe aqui apontar ainda as recomendações propostas pelo autor derivadas deste princípio: “1°. diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2° diferença de materiais de construção; 3° simplificação de linhas e supressão de ornamentos; 4° exposição de velhas partes removidas perto do monumento; 5° incisão, em cada uma das peças renovadas, da data de restauro ou de um sinal convencional; 6° epigrafe descritiva incisa no monumento; 7° descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, colocadas no próprio edifício ou próximo a ele, ou descrição publicada por meios impressos; 8° notoriedade” (BOITO, 1893, p.24). Original em italiano: “1° differenza di stile fra il nuovo e il vecchio; 2° differenza di materiali da fabbrica; 3° soppressione di sagome o di ornati; 4° mostra dei vecchi pezzi rimossi, aperta accanto al monumento; 5° incisione in ciascun pezzo rinnovato della data del restauro o di un segno convenzionale; 6° epigrafe descrittiva incisa sul monumento; 7° descrizione e fotografie dei diversi periodi del lavoro, deposte nell'edificio o in luogo prossimo ad esso, oppure descrizione pubblicata per le stampe; 8° notorietà.”

“obras de hoje” era, sobretudo, afirmar a moderna união das nações italianas, respondendo a possivelmente inúmeras resultantes projetuais.

Por isso, com base na revisão das fontes primárias, é preciso realinhar os conceitos. É consenso na bibliografia que Boito buscou, de fato, promover o direcionamento da atividade de restauração dos edifícios enquanto método a dois outros objetivos, que a ele se constituíram muito mais importantes e necessários: o primeiro, à **conservação** como embrião do estudo e difusão da arquitetura e da história da arte; e o segundo, à constituição de uma **linguagem**, que, diferenciada no desenho, possibilitaria a união efetiva da nação. No entanto, nestas caracterizações apressadas esquece-se que essas premissas estiveram sempre vinculadas a uma mútua interação que dependeu da continuidade do uso de instrumentos clássicos para o estudo e análise da arquitetura histórica: a **documentação arquitetônica**.

Boito percebeu no final do século XIX que

o conhecimento e a imitação das formas do passado, o uso sincrético dos estilos na elaboração do projeto arquitetônico conduzem, no restauro, à repriminção, ou seja, àquele tipo de intervenção que tende a restituir ao edifício o estilo de sua origem. (DI BIASE, 2009 [1996], 163, tradução minha)

Paradoxalmente, esta resultante era danosa também à constituição da arquitetura nacional porque recaía, na constituição do “falso”, sobre seu próprio campo de pesquisa. Colocar o “novo” distinto do “antigo” respondia a uma fórmula ambígua de contemplar os vestígios do passado e manifestar anseios progressistas no contexto daqueles tempos.

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

Talvez mais que no fazer arquitetônico a obra de Boito permanece viva nesta direção e na paralela tradição do restauro, dado que entre as incertezas, as recaídas e desvios estilísticos de imitação mecânica, **os arquitetos italianos conservam vivo o conceito de história da qual Boito desejava que fosse**: conhecimento profundo do monumento, não finalista a si mesmo, mas em função de uma introspecção cultural que chegasse às origens de uma linguagem própria da arte na qual cada um encontrava-se a operar (LANGÉ, 1969, p. 31, tradução minha).

Assim, solicitar os “milagres para conservar” e “as obras de hoje”, foram, na verdade, um modo de solicitar também uma **efetiva consciência e coerência temporais** aos novos projetos (compreendendo as respectivas práticas de restauração) em direção ao século XX, uma dimensão ainda completamente válida para a disciplina da Restauração. Nas palavras de Carolina Di Biase (2009 [1996], 163, tradução minha),

o conhecimento profundo da arquitetura – nas instâncias racional e simbólica, no organismo, na estrutura, no ornato – aquela das estratificações sucessivas que documentam o pertencimento a diversas épocas, deve induzir, vice-versa, ao respeito ao testemunho da arte e da história. Isso conduz a eventos e condições que assinalaram o destino dos povos e dos estados, representam a cultura e as transformações de gosto e contribuem para delinear as diferentes identidades. **A unidade de estilo compete à nova arquitetura, não aos velhos monumentos.**

Por isso, os limites da filologia na preservação dos monumentos encontram-se na concepção histórica que lhe caracterizou no passado, confrontando o positivismo objetivo da síntese histórica à sua operação linguística. Por outro lado, a filologia, de fato, no contexto historicista, realinhou o desequilíbrio evidente desta última, e clamou por uma nova noção de como identificar, agrupar e compreender os vestígios do tempo **para que estes se tornassem úteis à projeção.**

Ainda que, “na maioria dos casos, a restauração continua fiel aos princípios de Viollet-Le-Duc” (CHOAY, 2001, 172), foi preciso que as renovações disciplinares do século XX e o “moderno” restauro enquanto método, conceito e, principalmente,

operação projetual ampliassem o debate sobre a intervenção nos bens culturais no centro da evolução conceitual da história da arte e da arquitetura. Boito demonstrou que, para tanto, era preciso manter e estimular instrumentos cognitivos que operassem novas percepções históricas. Foi assim, com o **registro crítico da arquitetura existente**, que a Restauração alcançou novos objetivos.

REFERÊNCIAS

BARDESCHI, Chiara Dezzi. **Archeologia e Conservazione: teorie, metodologie e pratiche di cantiere**. Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 1988.

BERNABEI, Franco. **Pietro Selvatico: nella critica e nella storia delle arti figurative dell'Ottocento**. Vicenza: Neri Pozza, 1977.

BOITO, Camillo. Progetto di restauro per la chiesa di S. Maria e Donato in Murano: lettera al Signor Marchese Raffaele Pareto. **Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo**, Milano, anno IX, p. 76-87. Milano: Saldini, 1861a. Disponível em: http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoggia_volume.php?IDTestata=121&CodScheda=217&CodVolume=2665. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. Sulla necessità di un nuovo ordinamento di studi per gli architetti civili. **Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo**, Milano, anno IX, p. 724-748. Milano: Saldini, 1861b. Disponível em: http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoggia_volume.php?IDTestata=121&CodScheda=217&CodVolume=2665. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. Revista delle Arti Belle. In: AMMINISTRAZIONE DEL POLITECNICO. **Il Politecnico**. Studj Letterarj, Scientifici e Tecnici. Parte Letterario-Scientifica. Volume Primo. Milano: Zanetti Franc, 1866. p. 98-114. Disponível em: <http://www.archive.org/details/ilpolitecnico01unkngoog>. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. I-II. **Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico**, Milano, anno XVI, p. 309-321. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1868a. Disponível em: <http://www.archive.org/details/giornaledellinge16cava>. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. III. **Giornale dell'ingegnere-architetto civile e meccanico**, Milano, anno XVI, p.

630-637. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1868b. Disponível em: <http://www.archive.org/details/giornaledellinge16cava>. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. La chiesa di Sant'Abondio e la basilica dissotto: Lettere comacine. IV-V. **Il Politecnico**; Giornale dell'ingegnerearchitetto civile ed industriale, Milano, anno XVII, p. 37-50. Milano: Tipog. e Litog. degli ingegneri, 1869. Disponível em: <http://www.archive.org/details/giornaledellinge17cava>. Acesso em: 02 maio 2012.

BOITO, Camillo. **Questioni pratiche di belle arti**. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento. Milano: Hoepli, 1893.

BOITO, Camillo. **I Principii del Disegno e gli Stili dell'Ornamento**. 5. ed. Milano: Ulrico Hoepli, 1908 [1882].

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Cotia: Ateliê, 2002 [1884].

CALEBICH, Emma. Il restauro della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano e Il contributo di Camillo Boito. **Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanístico (PAU)**, Roma, v. VIII-IX, n. 16/18, p. 229-250, 1999.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2001 [1992].

CRESTI, Carlo et al. **L'avventura della facciata: Il duomo di Firenze 1822-1887**. Firenze: Il Bossolo, 1987.

CRIPPA, Maria Antonietta (Org.). **Il nuovo e l'antico in architettura**. Milano: Jaca Books, 1989.

DI BIASE, Carolina. Camillo Boito. In: CASIELLO, Stella. (Org.). **La cultura del restauro: Teorie e Fondatori**. Venezia: Marsilio, 2009 [1996]. p. 159-181.

GIACHERY, Emerico. Camillo Boito. In: MIANO, Giuseppe (Org.). **Dizionario biografico degli italiani**: vol. 11. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969.

GURRIERI, Francesco. **Nel primo centenario della “querelle” tra mono e tricuspidofili per la facciata di Santa Maria del Fiore.** Firenze: EDAM, 1971.

ITALIA. Ministero della Pubblica Istruzione. **Decreto Ministeriale 21 Luglio 1882 sui restauri degli edifici monumentali e Circolare 21 Luglio 1882 n. 683 bis sui restauri degli edifici monumentali.** Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1882. Disponível em: <http://www.unipa.it/restauro/Prima Carta del Restauro.pdf>. Acesso em: 15 maio 2012.

KIRK, Terry. **The Architecture of Modern Italy: The challenge of tradition.** Volume I: 1750-1900. New York: Princeton Architectural Press, 2005.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Os Restauradores e o Pensamento de Camillo Boito sobre a Restauração. In: BOITO, Camillo. **Os Restauradores.** Cotia: Ateliê, 2002. p. 9-28.

LANGÉ, Santino. **Problemi di storiografia e progettazione architettonica.** Milano: Jaca Books, 1969.

MARCONI, Paolo. **Materia e significato: questione del restauro architettonico.** 2. ed. Venezia: Marsilio, 2003.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice: vol. 2: The Sea-Stories.** Boston: Estes and Lauriat, 1911 [1852]. Disponível em: <http://www.archive.org/details/stonesofvenice02rusk>. Acesso em: 15 abr. 2012.

SELVATICO, Pietro. **Sulla Cappellina degli Scrovegni nell’Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti: osservazioni.** Padova: Coi Tipi Della Minerva, 1836. Disponível em: <http://www.archive.org/details/sullacappellina00selvgoog>. Acesso em: 15 fev. 2012.

SILVESTRI, Andrea. La nascita delle Facoltà di Ingegneria e di Architettura in Italia. In: BUCCARO, Alfredo et al. (Org.). **Storia dell’Ingegneria.** Atti del Primo Convegno Nazionale. Napoli: 8-9 marzo 2006. Napoli: Ordine degli Ingegneri della Provincia

di Napoli, 2006. p. 223-234. Disponível em: <http://www.aising.it>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

TRECCANI, Gian Paolo. **Il “Voto conclusivo del III Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani”**. In: TORSELLO, Benito Paolo (Org.). *Che cosa c'è Il restauro: nove studiosi a confronto*. Venezia: Marsilio, 2005. p. 113-117.

ZUCCONI, Guido. *Boito contraddittorio profeta di un linguaggio minimalista*. In: ZUCCONI, Guido. (Org.). **Camillo Boito: una architettura per una Italia unita**. Venezia: Marsilio, 2000. p 72-75.

Artigo baseado em capítulo da dissertação de Mestrado “O Desenho e o Reconhecimento do Objeto Histórico: os princípios metodológicos do projeto de restauro arquitetônico” defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profa. Dra. Regina Andrade Tirello, com bolsa pela FAPESP (Proc. FAPESP n. 2010/03547-2). Menção Honrosa no Prêmio ANPARQ 2014, categoria Dissertação. Traduções e grifos do autor.

31

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade/Instituto/Escola. Programa de Pós-graduação Projeto e Cidade. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

RECEBIDO EM: 01/09/2020

APROVADO EM: 02/10/2020

PUBLICADO EM: 04/11/2020