

REFLEXÕES SOBRE INTERVENÇÕES ARQUITETÔNICAS CONTEMPORÂNEAS EM RUÍNAS

REFLECTIONS ON CONTEMPORARY ARCHITECTURAL INTERVENTIONS
IN RUINS | REFLEXIONES SOBRE INTERVENCIONES ARQUITECTÓNICAS
CONTEMPORÁNEAS EN RUINAS

RODRIGO ESPINHA BAETA, JULIANA CARDOSO NERY

RESUMO

Apesar de a ruína ser um estado de degradação do edifício ou do espaço urbano no qual não é mais possível a apreciação de sua condição artística preexistente, muitas vezes o processo de arruinamento acaba gerando uma nova obra de arte mais interessante que a própria massa edificada “original”. Há mais de duzentos anos, desde o Século XVIII, a cultura do Romantismo já havia intuído o valor estético pitoresco e sublime das ruínas, especialmente quando lançadas em um ambiente natural, selvagem — não urbano. Contudo, nos últimos anos, muitas ações contemporâneas têm comprometido fatalmente o equilíbrio da ruína com o sítio onde está inserida. Se algumas vezes os órgãos de proteção do patrimônio insistem na reconstrução de objetos arquitetônicos ou urbanos arruinados, outras vezes arquitetos promovem verdadeiras deturpações da percepção original dos sítios, utilizando a construção degradada como ocasião para gerar uma nova obra arquitetônica fundada no conflito entre o aspecto preexistente e uma imagem artística totalmente inovadora. Não obstante, frequentemente, o resultado é fascinante, criando um destaque que o monumento pode nunca ter tido antes, e qualificando a intervenção como referência paradigmática para a arquitetura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio edificado. Projeto de intervenção. Ruína.

ABSTRACT

Despite the ruin be a state of disrepair of the building or urban space in which it is not possible to further appreciation of their artistic preexisting condition, often blasting process ends up creating a new work of art more interesting than the mass itself built “original”. For over two hundred years, since the eighteenth century, the culture of Romanticism had already intuited the picturesque and sublime aesthetic value of the ruins, especially when posted in a natural, wild environment — not urban. However, in recent years, many contemporary actions have fatally compromised the equilibrium of ruin with the landscape where it is inserted. If sometimes the organizations that protection the Cultural Heritage insist on rebuilding ruined architectural

or urban sites, sometimes architects promote true misrepresentations of the original perception of the ruined places, using the ruins as an occasion to generate a new architectural work founded in the conflict between the existing look and an innovative artistic image. But, often, the result is fascinating, creating a highlight of the monument that may never have had, and describing the intervention as paradigmatic for contemporary architecture reference.

KEYWORDS: Built heritage. Intervention design. Ruin.

RESUMEN

A pesar de la ruina ser un estado de deterioro del edificio o espacio urbano en el que no es más posible la apreciación de su condición artística preexistente, a menudo el proceso de arruinamiento termina creando una nueva obra de arte más interesante que la propia masa construida “original”. Desde hace más de 200 años, desde el siglo XVIII, la cultura del Romanticismo ya había intuido el valor estético pintoresco y sublime de las ruinas, sobre todo cuando inmersas en un entorno natural, salvaje — no urbano. Sin embargo, en los últimos años, muchas de las acciones contemporáneas han comprometido fatalmente el equilibrio de la ruina con el sitio donde se inserta. Si a veces los órganos de protección del patrimonio insisten en la reconstrucción de objetos arquitectónicos o urbanos en ruinas, a veces los arquitectos promueven verdaderas distorsiones de la percepción original de los sitios, utilizando la construcción degradada como una ocasión para generar una nueva obra arquitectónica fundada en el conflicto entre el aspecto actual y una imagen artística innovadora. Pero, a menudo, el resultado es fascinante, creando un destaque para el monumento que puede nunca haber tenido, y caracterizando la intervención como referencia paradigmática de la arquitectura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio construido. Proyecto de intervención. Ruina.

INTRODUÇÃO

[...] o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar. A nostalgia pode ser uma utopia às avessas. No desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia. [...] Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros (HUYSEN, 2014, p.91).

De óbvia identificação e certa facilidade de definição, as ruínas são e simbolizam a inexorável perenidade das coisas do homem. A contemporaneidade parece oscilar entre o fascínio pelos vestígios de obras passadas e o temor de simplesmente conviver com estas marcas do tempo. Se há fácil consenso em sua identificação e uma aparente necessidade de agir sobre objetos arruinados, o mesmo não acontece quanto aos tipos de intervenção e seus impactos sobre tão delicada condição.

Mesmo que todas as constatações de Huyssen (2014) — reveladas em seu texto *A nostalgia das ruínas* — para o significado do culto contemporâneo aos monumentos e sítios históricos arruinados no Atlântico Norte não possam ser simplesmente transferidas para todas as realidades das demais partes do planeta, algumas de suas colocações podem nos assessorar numa reflexão mais específica sobre as intervenções em ruínas na contemporaneidade. Para Huyssen (2014, p.95), o interesse pelas ruínas no Século XXI já está completamente distanciado do que chamou de “[...] ruínas autênticas” nas quais “[...] o componente de decadência, erosão e retorno à natureza, tão central nas ruínas setecentistas e em seu atrativo nostálgico” foi eliminado na transformação das ruínas em *commodities* pelo capitalismo avançado. Essa transformação para ele se evidencia quando a capacidade de lembrar “[...] o presente de sua transitoriedade” é perdida através da eliminação da condição de decadência e erosão da matéria capaz capaz de “[...] rememorar algo que não mais o é”:

[...] se higienizam ruínas romanas para usá-las como cenário em apresentações operísticas ao ar livre; ou quando ruínas de castelos medievais ou propriedades dilapidadas de Séculos posteriores são restauradas, a fim de criar centros de conferência, hotéis ou *resorts* de férias; quando ruínas industriais são reformadas como centros culturais; ou quando um museu como o Tate Modern se instala numa usina siderúrgica desativada na margem do Tâmis (HUYSSSEN, 2014, p.95).

Ainda, segundo Huyssen (2014, p.94), nessa era de “[...] preservação, restauração e novas versões”, todos os modos de intervenção “[...] anulam a ideia de ruína autêntica”:

[...] As “ruínas autênticas”, tais como ainda existiam nos Séculos XVIII e XIX, parecem não ter lugar na cultura de mercadoria e memória do capitalismo avançado. Na condição de *commodities*, as coisas em geral não lidam bem com o envelhecimento. Tornam-se obsoletas e são descartadas ou recicladas. Construções são demolidas ou restauradas (HUYSSSEN, 2014, p.94).

No entanto, será mesmo que todos os modos de intervenção contemporânea são equivalentes e aniquilam de maneira similar o caráter de ambiguidade e a capacidade das ruínas de revelar a perenidade das culturas e dos produtos da ação humana? Os modos

de intervenção contemporânea nos parecem bastante variados e revelam uma diversidade significativa na manutenção ou no aniquilamento completo do que Huyssen (2014, p.112) chama de “[...] aura ameaçadora das ruínas, por seu opressivo entrelaçamento de passado e presente, natureza e cultura, morte e vida”.

Assim, intervenções de estabilização e higienização, por exemplo, resultam em um impacto diametralmente oposto ao das reconstruções literais de obras perdidas no colapso do tempo no corpo da ruína. Se as primeiras ainda permitem certa leitura da passagem do tempo, as segundas não só apagam a possibilidade dessa leitura, como também inserem as novas obras que dessas intervenções surgem numa controversa e estranha condição temporal na qual elas não pertencem plenamente nem ao passado, nem ao presente.

Nesse artigo nos interessa refletir especialmente sobre essa diversidade dos modos de intervenção contemporânea em ruínas e seus significados enquanto forma de preservação da materialidade e da memória do patrimônio construído. Partimos do entendimento de que é uma ilusão “[...] poder fazer a ruína retomar a forma” (BRANDI, 2004, p.66) e de que “[...] devemos nos limitar a aceitar na ruína o resíduo de um momento histórico ou artístico que só pode permanecer aquilo que é, caso em que a restauração não poderá consistir de outra coisa a não ser na sua conservação, com os procedimentos técnicos que exige” (BRANDI, 2004, p.67).

Porém, vale ressaltar que a restauração não é o único modo de se intervir no corpo de uma ruína. Assim como a restauração, constatamos intervenções que criam novas obras a partir dos antigos fragmentos arquitetônicos, escavações que colocam a mostra ruínas perdidas e reconfiguram lugares, ou ainda as controversas e bastante discutíveis reconstruções¹ — no sentido de reconstituição literal de edifícios e sítios arruinados e/ou perdidos completamente.

INTERVENÇÕES QUE APENAS CONSERVAM, CONSOLIDAM OU ESTABILIZAM AS RUÍNAS EM CONJUNTO COM PEQUENAS INSERÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Desde o Século XVIII, a cultura do romantismo já havia intuído o valor estético das ruínas, especialmente quando lançadas em um ambiente natural, selvagem — não urbano. A ruína seria a prova cabal de que tudo na natureza seria perecível e teria seu trágico fim. Ou seja, mesmo a arquitetura, feita pelo homem para durar eternamente — em oposição à fragilidade de seu próprio corpo — acabaria irremediavelmente fenecendo com o tempo. Um tempo geralmente maior do que aquele destinado à própria existência daqueles que edificaram as obras de arquitetura — como diria Ruskin (1996) —, mas implacável no que tange à sua destruição. Para a poética derivada da cultura do Romantismo, que privilegiava o caráter pitoresco, bem como a expressão do sublime impressa nas construções — em oposição aos eternos ideais da beleza clássica —, os monumentos degradados, a pátina das superfícies desgastadas pelo tempo, e, especialmente, os edifícios arruinados, teriam uma carga dramática irris-

tível. A imagem de uma ruína clássica ou medieval imersa em um ambiente natural, em um bosque, em uma floresta, em um descampado ou vale, revelaria a absoluta consonância entre o monumento (em seu ocaso) e a natureza — que, inevitavelmente, o consumiria até a morte; até seu nobre desaparecimento.

Esse sentido de sublimidade que as ruínas passariam a provocar no indivíduo moderno seria um dos ingredientes que levariam muitos arquitetos contemporâneos a respeitarem sua integridade e conceberem intervenções que têm como fundamento essencial a pura conservação e consolidação dos objetos arquitetônicos remanescentes, preservando seus vestígios como documentos essenciais da história e resgatando sua integridade em respeito à paisagem na qual estariam inseridas. Logo, apesar da ruína ser um estado de degradação da obra de arte, do edifício ou do espaço urbano no qual não é mais possível a apreciação de sua condição artística preexistente, frequentemente o processo de arruinamento acaba gerando uma nova obra de arte, mais interessante que a própria massa edificada ‘original’ — particularmente no caso de monumentos arquitetônicos ou áreas urbanas desoladas, imersos em uma paisagem que se qualifica através de sua carga pitoresca (BRANDI, 2004).

Assim, amiúde as intervenções nos objetos arquitetônicos arruinados — degradados ao ponto de não ser mais possível capturar sua “primeira” unidade em potencial — pressupõem o enaltecimento de seu próprio e fascinante aspecto de ruína, no qual as ínfimas, delicadas e silenciosas intervenções apenas facilitam os agenciamentos para uso e visitação de seus espaços.

É o caso da recente intervenção que os Mercados de Trajano em Roma (Figura 1) sofreram. Foi a mais contundente ação conservativa que o complexo recebeu após as desastrosas liberações patrocinadas por Benito Mussolini². Os trabalhos, feitos a partir de 2004, amparados pela *Sovrintendenza ai Beni Culturali di Roma Capitale* — com intervenções arquitetônicas de Luigi Franciosini e Riccardo D’Aquino, bem como do *Estudio Labics* de Claudia Clemente, e com a coordenação arqueológica de Lucrezia Ungaro —, foram fundamentadas na conservação, consolidação e reforço antissísmico do patrimônio arqueológico, respeitando os vestígios romanos como documentos essenciais da história e as ruínas como elementos pitorescos imersos em uma paisagem criada a partir da década de 1920 com as demolições nas áreas dos fóruns imperais.

Para além da preservação propriamente dita, a intervenção se limitou à adaptação e acessibilidade aos percursos de visitação, bem como à acomodação do monumento ao uso museológico — no qual são oferecidos espaços adequados a exposições permanentes e provisórias. Para isso, vários elementos novos são acrescentados às ruínas do complexo, com os mais variados desenhos e materiais: escadas, rampas, passarelas, guarda-corpos, pisos, elevadores, sanitários, coberturas de vidro que permitem iluminação zenital, fechamentos e esquadrias em vidro, aço ou madeira. Não obstante, todos os acréscimos seguem uma linguagem semelhante e coerentemente contemporânea sem, no entanto, deixarem



FIGURA 1 — Interior dos Mercados de Trajano, em Roma.

Fonte: Fotografia dos autores (2011).

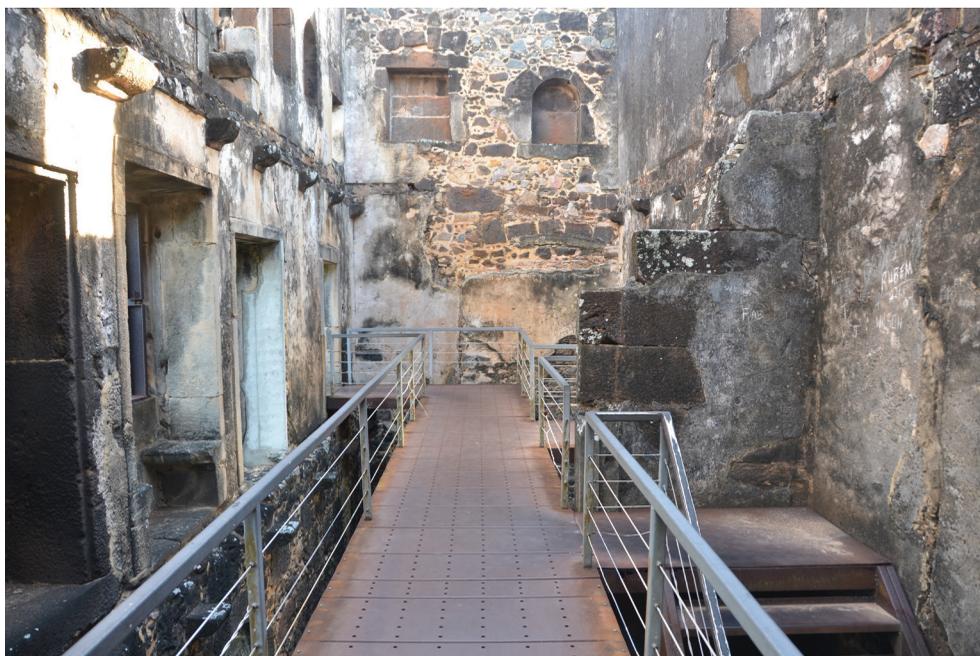


FIGURA 2 — Detalhe da passarela que percorre o piso nobre da Casa da Torre de Garcia D'Ávila.

Fonte: Fotografia dos autores (2013).

de ser inserções discretas, quase mudas. Isto é conseguido através do apuro do desenho e da escolha inteligente de materiais que parecem se diluir na massa amorfa da ruína — sem, porém, qualquer concessão à criação de elementos falsamente antigos.

Outra interessante intervenção que investe na importância documental do edifício e na valorização da pitoresca paisagem gerada a partir da interface do monumento com o ambiente natural, é a restauração das ruínas da Casa da Torre de Garcia D'Ávila (Figura 2), no litoral norte da Bahia. O projeto foi desenvolvido, em 1996, pelo arquiteto Ubirajara Avelino de Mello, durante o IX Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos (CECRE) – Universidade Federal da Bahia, em parceria com a arquiteta Mariely Santana — coordenadora do levantamento cadastral e da confecção do diagnóstico técnico do monumento — e com a engenheira civil Silvia Puccioni — que ficou responsável pela consolidação das ruínas. A obra se estenderia entre os anos 1990 e 2000. A Casa da Torre é uma daquelas obras arquitetônicas cujo estado de arruinamento é tão grande que não é mais possível compreender, com o olhar, como se distribuía sua estrutura preexistente, bem como apreender minimamente a sua condição artística anterior — já que sua unidade arquitetônica foi rompida definitivamente pelo grave processo de degradação.

Contudo, a relação de suas ruínas com a paisagem da área costeira no litoral norte baiano, sua implantação em uma colina que se eleva acima da praia em uma paisagem natural realmente exuberante, a qualifica como uma nova obra de arte quiçá mais expressiva que a condição que detinha como objeto arquitetônico íntegro.

Na verdade, a inserção da forma aberta e pitoresca da ruína no sítio natural foi respeitada pelo arquiteto e pela equipe que tratou da parte de conservação e consolidação da ruína. Além dos trabalhos de estabilização, a intervenção se restringiu a oferecer interessantes percursos de visitação na parte interna da constru o — particularmente no nível superior, o andar nobre do “castelo”, também proporcionando, ao transeunte, panoramas da paisagem litorânea que se abre a frente. O próprio arquiteto responsável pelo projeto resume:

No restante das ruínas, fora os trabalhos de consolida o, estabiliza o e drenagem, criamos um pequeno percurso em passarelas metálicas, também em aço corten sem pintura, autoportantes, ao nível do piso do primeiro pavimento, de modo a não interferir na sua condi o de estabilidade, já que, em nenhum momento, tocam nas paredes, permitindo resgatar algumas visuais interessantes e o acesso a este pavimento mais nobre, onde os visitantes do Solar eram recebidos. A utiliza o desta tecnologia resultou em uma estrutura mais delgada, que permitiu o livre acesso aos trechos onde foi necessário avançar os estudos arqueológicos e não necessitou de grandes sondagens e funda es para sua instala o (MELLO, 2002, p.63).

ESCAVAÇÕES QUE EXPÕEM AS FUNDAÇÕES DE ANTIGOS EDIFÍCIOS OU CONJUNTOS URBANOS

Esta temática suscita um debate que pode envolver a preservação de sítios antigos de indiscutível qualidade arquitetônica, consolidados e preservados, assentados em importantes núcleos urbanos, edificados, no entanto, acima de vestígios arqueológicos ancestrais de culturas e civilizações que teriam dominado as regiões em precedência — ou que se sobrepuseram a registros históricos que desvelariam, entre outros documentos de um passado distante, a morfologia das primeiras ocupações do território. Consequentemente, os problemas poderiam ser assim formulados: Até que ponto se justificaria a perda de fragmentos de tecido urbano preexistente, que compunham artisticamente a continuidade arquitetônica e urbanística de centros históricos reconhecidos pelo seu estado de conservação, em nome do estudo e/ou exposição de fundações, alicerces, pisos, paredes, colunas, bem como artefatos e obras de arte — ruínas e objetos vinculados a um período anterior e sepultados há Séculos?

Uma situação bastante polêmica se daria com as escavações do *Templo Mayor* asteca (Figura 3), na atual *Ciudad de México*. Em 1978, funcionários da *Compañía de Luz y Fuerza del Centro* encontraram um grande monólito com mais de 3 metros de diâmetro e cerca de 30 centímetros de espessura. Esta pedra, aproximadamente circular, apresentava uma escultura em alto relevo que representava a deusa asteca da lua — *Coyolxauhqui* —, ídolo que se assentava na escadaria à direita da pirâmide do *Templo Mayor*, principal recinto cerimonial da antiga capital dos Astecas, *Tenochtitlán*.

Esta significativa descoberta levaria o Instituto Nacional de Antropología e Historia a dar início a um vasto programa de investigações e escavações arqueológicas na área, ação desenvolvida em longo prazo, conhecida como *Proyecto Templo Mayor* (LÓPEZ LUJÁN *et al.*, 2010).

Não obstante o caráter fascinante que as ruínas do *Templo Mayor* causam ao visitante, as escavações provocaram a abertura de um imenso vazio na área de ocupação mais primitiva da cidade colonial, a dois passos da Catedral Metropolitana e da praça principal — conhecida como *El Zócalo*. Ao abrir esta “clareira” para empreender os estudos arqueológicos e visualizar as ruínas antigas, aproximadamente treze edifícios de diversas épocas foram jogados abaixo. Assim foram perdidos cerca de dois quarteirões que compunham o centro histórico da capital mexicana.

A exposição das ruínas dos alicerces do *Templo Mayor* acabaria criando um grave problema e gerando uma importante discussão: o valor, indubitavelmente inestimável, das descobertas arqueológicas no centro histórico de conformação colonial da *Ciudad de México* compensa ou justifica a perda de treze construções e a abertura de um desolado buraco na mais importante área do centro histórico? Primeiramente, a dilaceração da massa edificada, fechada e unitária de pelo menos algumas *manzanas*, com a consequente abertura de um imenso vazio no tecido denso, prejudica sobremaneira o típico encami-

nhamento perspectivo oriundo dos panoramas retirados da calha das vias retilíneas — típicas do traçado em grelha implantado por Alonzo Garcia Bravo a partir de 1523. Por outro lado — interrompendo a sequência de fachadas alinhadas que, de maneira cadenciada, provocava a fuga em profundidade das ruas —, o vácuo que expõe as escavações do centro cerimonial asteca passa naturalmente a se destacar no sítio colonial, competindo com os monumentos religiosos, que com seus pequenos e discretos recuos, mas especialmente com sua imponente arquitetura e decoração, deveriam ser os protagonistas absolutos do cenário artístico de conformação barroca da área central.

Mas, será que não poderia haver uma ação conciliadora? Talvez existisse uma solução que mantivesse a continuidade estética e paisagística do cenário urbano e, ao mesmo tempo, permitisse a exposição dos vestígios astecas descobertos. Não seria possível manter apenas a caixa mural dos treze edifícios que compunham os quarteirões afetados e empreender as escavações em seu espaço interno “oco” — conservando suas paredes exteriores e seus telhados? Não seria interessante a oportunidade de se desenvolver um projeto contemporâneo de arquitetura que permitisse a adequada e segura exibição dos testemunhos arqueológicos (protegidos das intempéries), com uma iluminação especial, passarelas elevadas, mezaninos, com seus espaços encerrados pelas cascas das construções preexistentes — ambientes integrados às prospecções exteriores que coincidissem com os quintais antigos ou os pátios a céu aberto? O próprio museu do complexo arqueológico não poderia ser constituído nos pavimentos superiores dos casarões, nos mezaninos, acima da exposição dos vestígios arqueológicos? Não seria profundamente instigante e didático?

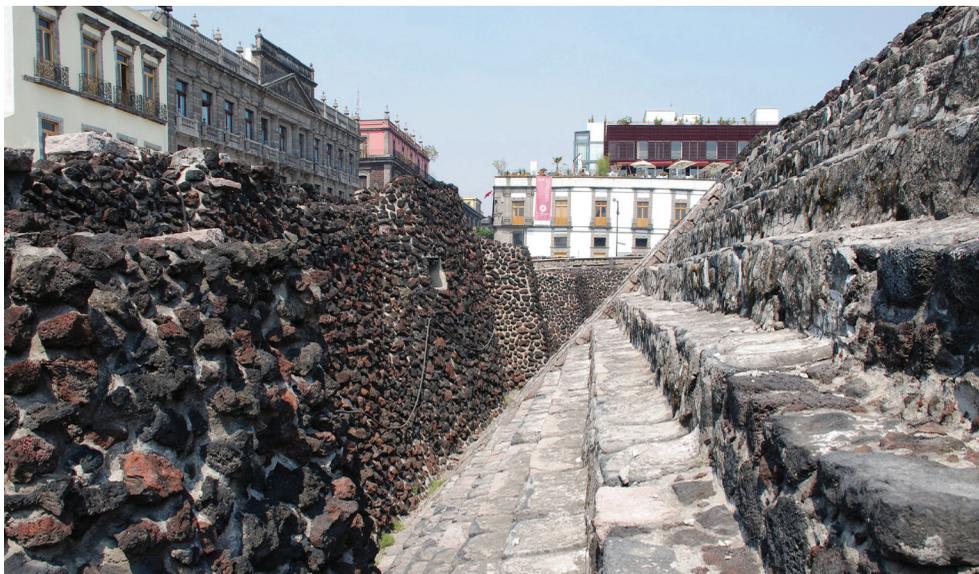


FIGURA 3 — Escavações do *Templo Mayor* asteca, na atual *Ciudad de México*.

Fonte: Fotografia dos autores (2009).

Situação muito diversa é a que se pode encontrar há cerca de dois quilômetros do centro histórico, em meio ao imenso conjunto habitacional modernista Presidente Adolfo López Mateos — conhecido como Conjunto Urbano de *Nonoalco Tlatelolco*, projetado pelo arquiteto Mario Pani, levantado a partir de 1949. Em uma área de aproximadamente trinta mil metros quadrados, em meio à *Plaza de las Tres Culturas*, desponta um importantíssimo sítio arqueológico que acolhe as ruínas do antigo núcleo urbano *Tlatelolco* — cidade irmã de *Tenochtitlán* e maior mercado da época pré-hispânica³.

As escavações coincidem com o que seria a área cerimonial de *Tlatelolco*, com destaque para o *Templo Mayor* — muito semelhante ao *Huey Teocalli*⁴ de *Tenochtitlán*. Contudo, o sítio arqueológico é mais extenso e sua visitação permite uma compreensão melhor do que seria a estrutura de uma plataforma cerimonial de uma cidade pr -hispânica — em função do estado de conservação mais favorável dos vestígios encontrados.

À frente das escavações aparece, construído em pedra *tezontle* retirada dos restos dos monumentos pr -colombianos destruídos pelos espanhóis, a Igreja de *Santiago de Tlateolco* — templo franciscano erguido a partir de 1610, com um mosteiro ao lado levantado na década de 1660.

Para além da percepção da impressionante continuidade paisagística entre as fundações e alicerces de diversos monumentos que povoavam a plataforma cerimonial e a igreja colonial — que aparece à frente, edificada com o mesmo tipo de rocha das construções abaixo —, o sítio arqueológico é favorecido com percursos de visitação orientados a partir de passarelas que parecem flutuar acima dos espaços intersticiais entre as ruínas: um bom projeto que funde a qualidade do *design* com a sensibilidade requintada dos tempos e formas do lugar.

No entanto, o que mais impressiona é que, ao contrário das escavações do *Templo Mayor*, o sítio de *Tlatelolco* (Figura 4) não provocou nenhuma ruptura na continuidade do espaç  urbano adjacente — formado pelo conjunto urbano modernista de Mario Pani, assim como pela Torre *Tlatelolco*, arranha-céu de concreto e vidro, projetado por Pedro Ramírez V zquez⁵ para receber a *Secretária de Relaciones Exteriores*. Na verdade, para o espaç  permeável e pouco denso formado pela ocupação modernista e pela torre, o respiro do sítio arqueológico e da área na qual se ergue a igreja e o mosteiro, atua como uma estrutura urbana que favorece e entra em consonância com o caráter paisagístico da  rea. Não se apresenta como uma fratura na integridade do espaç  edificado — como acontece no centro histórico próximo à Catedral; em oposição, propõe continuidade com a área adjacente formando a praça onde três culturas se equilibram — a pr -hispânica, a colonial e a moderna.

INTERVENÇÕES QUE RECONSTROEM O EDIFÍCIO OU ÁREAS URBANAS A PARTIR DAS RUÍNAS OU DOS VESTÍGIOS REMANESCENTES

Talvez o mais controverso e pol mico tipo de intervenção seja aquele que assume a reconstrução literal de obras em escombros. Nesses casos, bem pior que a avançada



FIGURA 4 — Sítio arqueológico de *Tlatelolco*, na atual *Ciudad de México*.

Fonte: Fotografia dos autores (2009).

condição de arruinamento, a matéria já teria retornado ao que Brandi (2004) chama de estado completamente bruto. Nada mais resta da materialidade, da espacialidade e suas temporalidades. Os vestígios dilacerados restantes são tão ínfimos que não são mais capazes de “[...] lembrar algo que não mais o é” (HUYSEN, 2014, p.94). Em grande parte desses casos, as destruições não são propriamente causadas pelo tempo que consome lenta e inexoravelmente a matéria e sim ação abrupta de sinistros violentos. Neles, memória e trauma se enlaçam num delicado, mas perigoso nexo que busca justificar a reconstrução literal de obras baseadas em iconografias e documentos que garantiriam a fidelidade das reconstituições.

Paradoxalmente, essas intervenções anulam a possibilidade de percepção e experimentação no corpo arruinado do tempo e do trauma, que se tornam apenas memória abstrata para alimentar a curiosidade lúdica dos circuitos turísticos. Tempo, memória e trauma são reduzidos à debilidade de rastros desarticulados e quase imperceptíveis, esporadicamente encontrados no corpo novo de expressão antiga e aspecto plastificado das obras reconstruídas, que não são propriamente novas nem exatamente antigas. Esse é o caso da Igreja de Nossa Senhora (*Frauenkirche*) (Figura 5) de Dresden, templo assentado no coração da cidade alemã, destruída durante os controversos bombardeios aliados acontecidos entre 13 e 15 de fevereiro de 1945 — ou seja, no ocaso da Segunda Grande Guerra mundial. Mais de meio Século após o término da segunda guerra mundial, sob a supervisão do engenheiro Eberhard Burger, a igreja seria reconstruída — juntamente com um

vasto trecho da área urbana adjacente. Finalizada em 2005, após treze anos de intensos trabalhos, a matéria nova dá corpo a um simulacro que reproduz exatamente as feições da igreja barroca setecentista de Georg Bähr — inclusive em todo o seu tratamento interno.

Contudo, o aspecto homogêneo e brilhante das pedras beges é estranhamente perturbado por manchas escuras. Essas manchas, que parecem sujeira e acabam dando a impressão de serem pequenas lacunas, são os débeis vestígios da antiga igreja — que apenas ganham essa condição após a explanação do guia turístico ou da leitura dos panfletos de visitação.

Curioso é o entendimento frequente de que a utilização dos fragmentos de duas paredes externas remanescentes, bem como a inserção de poucas pedras antigas lançadas nas superfícies externas da estrutura claramente renovada, legitima a intervenção e a certifica como uma ação restaurativa na qual não existiria lugar para a contrafação. Não obstante, é claro que a reconstrução de todo o corpo do monumento, incluindo seu espaço interior — com a totalidade de seus elementos decorativos, literalmente reproduzidos, tal e qual —, teriam como resultante a confecção de uma maquete em tamanho natural; um simulacro do nobre passado da cidade saxã — uma falsificação histórica e estética que jamais poderia ser confundida com a igreja verdadeira, perdida irremediavelmente no bombardeio de 1945.



FIGURA 5 — A reconstruída Igreja de Nossa Senhora (*Frauenkirche*) de Dresden.
Fonte: Fotografia dos autores (2007).

RECUPERAÇÃO DA CAIXA MURAL EXTERIOR DE EDIFÍCIOS ARRUINADOS EM CONSONÂNCIA COM A PRESERVAÇÃO DE RESTOS DA ANTIGA RUÍNA NA PARTE INTERNA DA CONSTRUÇÃO

Foi debatido como o aspecto arruinado de alguns monumentos entra em consonância com os ambientes naturais adjacentes. O caráter da ruína como obra aberta, como massa dissolvida pelo tempo, como estrutura arquitetônica que se apresenta, simbolicamente, em seu crepúsculo, parece compor panoramas atraentes com cenários paisagísticos pouco tocados pela mão humana. Contudo, nos espaços urbanos comandados pela continuidade morfológica entre edifícios, a ruína pode despontar como verdadeira lacuna — como um fragmento na obra de arte constituída pela paisagem edificada. Pensemos na fratura gerada pelas escavações do *Templo Mayor* no centro histórico da *Ciudad de México*, ou a grande avaria que a destruição do Hotel Pilão causou na Praça Tiradentes, em Ouro Preto⁶.

Em uma direção semelhante, esta categoria de análise trata de casos frequentes de edifícios que estão assentados em núcleos históricos consolidados, de grande continuidade arquitetônica e paisagística, mas que entram em estado de arruinamento, perdendo irremediavelmente a leitura de sua articulação plástica e tipológica interior, mas preservando (mesmo com as superfícies degradadas) as paredes exteriores. A recuperação da caixa mural e do telhado destes objetos arquitetônicas que mantiveram, apesar do arruinamento, as fachadas, os vãos, as cercaduras, os elementos decorativos, nos parece uma situação legítima, pois as técnicas e materiais utilizados para revestimento, pintura e para a cobertura se aproximam, muitas vezes, dos procedimentos atuais.

Encantadora é a intervenção realizada pelo arquiteto José Fernando Canas, entre 1992 e 1996, para a recuperação da igreja lisboeta de São Domingos (templo medieval transfigurado por João Frederico Ludovice a partir de 1748 e reconstruído, após o terremoto de 1755, por Manuel Caetano de Sousa). A igreja do convento dominicano, de traços barrocos — e com inserções neoclássicas —, localizada em um pequeno largo entre o Rossio e a Praça dos Restauradores, teve seu interior destruído por um incêndio em 13 de agosto de 1959. O edifício perderia suas falsas e movimentadas abóbadas de madeira e teria as superfícies de suas paredes internas, com todas as marcações da modenatura clássica de pedra — formada por colunas engastadas, entablamentos, arcos, nichos, tribunas —, profundamente comprometidas pelo fogo. Igualmente, a parede do arco do cruzeiro, o presbitério e o altar-mor confeccionado em pedra, seriam gravemente danificados pelo incêndio — ficando o interior arruinado e exposto a céu aberto.

Quase quatro décadas depois, Canas conseguiria recuperar inusitadamente a trágica ambiência barroca da igreja, conservando, de forma imaculada, a memória do nefasto acontecimento de 1959. Na verdade, o arquiteto simplesmente sugeriu a consolidação da estrutura arruinada do interior — inclusive o altar mor —, e refez a complexa trama das antigas abóbadas de madeira que encerravam a nave e a capela-mor desenhando uma contemporânea abóbada metálica que suportaria o novo telhado. Contudo, o arquiteto



FIGURA 6 — Nave da Igreja de São Domingos, em Lisboa.

Fonte: Fotografia dos autores (2014).



FIGURA 7 — Detalhe do interior da Igreja de São Domingos, em Lisboa.

Fonte: Fotografia dos autores (2014).

não recuperaria o arcabouço decorativo das superfícies curvas de fechamento superior, e sim promoveria um tratamento contínuo das superfícies, que ganhariam um tom avermelhado, escuro e texturizado — a mesma solução que usaria para os planos de paredes que fechariam os antigos nichos dos altares.

Na Igreja de São Domingos (Figura 6) impressiona como as grandes superfícies vermelhas texturizadas entram em consonância com a trágica imagem das paredes, colunas, arquivadas, cornijas, frisos arruinados, resgatando a dramática ambiência soturna do antigo templo. Segundo a Professora Odete Dourado⁷, o arquiteto consegue, desse modo, restaurar o espírito profundamente trágico e teatral do interior barroco.

Logo, a intervenção pode ser entendida como a restauração da unidade artística do preservado contexto histórico, arquitetônico e urbanístico da parte baixa da região central de Lisboa — em função da recuperação da caixa mural do edifício —, mas também se prestaria à restauração da unidade potencial dramática do interior do templo barroco (Figura 7).

CRIAÇÃO DE NOVOS OBJETOS ARQUITETÔNICOS A PARTIR DAS RUÍNAS DE CONSTRUÇÕES OU ÁREAS URBANAS REMANESCENTES

Parece-nos importante alertar para a possibilidade de, em determinadas situações, preservar as ruínas enquanto tal e, ao mesmo tempo, incorporá-las em novas construções que possam lhes agregar um valor instrumental (utilitário), desde que respeitando os valores históricos e de antiguidade inerentes ao seu estado de ruína. É necessário chamar a atenção para o fato de que, nestes casos, não estamos mais no campo do restauro dos monumentos, que prevê apenas a conservação das ruínas, mas sim no da composição arquitetônica.

Estamos nos referindo àqueles casos de criação de híbridos arquitetônicos, nos quais a ruína — “resíduo de um monumento histórico ou artístico”, nas palavras de Brandi — aparece como peça construtiva, como elemento arquitetônico, como ponto de partida do projeto de uma nova arquitetura, e não como ponto de partida para o restabelecimento da unidade potencial da edificação original pois, como vimos, este princípio da teoria do restauro brandiana não se aplica às ruínas, pois incorrer-se-ia na construção de uma cópia, de uma falsa reprodução de si própria (ANDRADE JUNIOR, 2008, p.11).

As palavras do Professor Nivaldo Vieira de Andrade Junior servem para apresentar esta última categoria de análise, para nós a mais importante deste ensaio. Já vimos que a ruína pode ser, com sua carga pitoresca e seu caráter de sublimidade, uma nova obra de arte gerada justamente a partir da perda da unidade potencial — da condição preexistente

de integridade do edifício. Seus destroços, por assim dizer, não possuem mais a capacidade de apresentar a obra de arte que o monumento ou o núcleo urbano compunha, mas entram em congruência com a paisagem circundante constituindo — através de uma inebriante relação da sua forma aberta, dissolvida na atmosfera, com o cenário natural adjacente — uma nova, e não poucas vezes, mais interessante obra de arte; uma estrutura artística de caráter totalmente diverso da forma fechada e íntegra do antigo objeto.

É claro que a estratégia mais lógica de atuação em uma situação como esta seria a restauração da ruína em si, e não do monumento fechado que teria perdido irremediavelmente sua condição estética. E para esta restauração, a condição de ruína e sua relação com os panoramas adjacentes precisariam ser mantidos e recuperados, já que o valor da obra estaria justamente nesta relação. Se alguma interferência prejudicasse a leitura desvelada por esta nova relação paisagística, esse obstáculo deveria ser eliminado.

Contudo, neste último item, não nos colocaremos mais no campo da restauração, mas, como diria Nivaldo Andrade, na esfera da criação arquitetônica propriamente dita. O que queremos discutir são criações feitas a partir dos vestígios de antigos edifícios e áreas urbanas que, de modo aparentemente contraditório, servem como ponto de partida para a concepção de novas arquiteturas fundadas no instigante confronto entre as estruturas incompletas e degradadas das ruínas, e o aspecto fechado e arrojado da nova arquitetura.

Poderíamos dizer que uma das intervenções brasileiras mais paradigmáticas no que se refere à relação dos vestígios arruinados de um edifício preexistente com a arquitetura contemporânea seria aquela realizada pelos arquitetos Rodrigo Meniconi e Maria Edwiges Leal no Colégio pertencente ao Santuário do Caraça, em Minas Gerais — santuário fundado no Século XVIII ao pé da Serra do Caraça (conjunto monumental inserido em um dos parques naturais mais belos e importantes de Minas Gerais).

O complexo era formado por uma série de instalações que envolviam a igreja neogótica (construída no final dos oitocentos, em substituição da antiga ermida colonial), o seminário, as habitações para os religiosos, o refeitório, o colégio. Este último estava instalado, parcialmente, em uma grande construção oitocentista de três andares, que se desenvolvia longitudinalmente e acolhia treze vãos alinhados verticalmente. Segundo o Padre Zico (1983), a ala norte teria sido levantada entre os anos de 1871 e 1875, com o andar térreo feito em alvenaria de pedra e os dois andares superiores com uma tecnologia mais elementar, utilizando o tijolo. A ala sul do edifício teria sido edificada, por volta de 1895, de maneira mais sólida, totalmente em alvenaria de pedra. Contudo, no dia 28 de maio de 1968, (ZICO, 1988) um grande incêndio consumiria o longo edifício, destruindo praticamente toda a cavidade interna e telhado, mas preservando, a céu aberto, a caixa mural formada pelas quatro fachadas exteriores.

Somente depois de duas décadas do sinistro, entre 1986 e 1989, foi realizado o projeto de intervenção concebido por Rodrigo Meniconi e Maria Edwiges Leal. Na ocasião, as paredes de tijolo da ala norte se encontravam profundamente comprometidas e instá-

veis, e em grande parte desmoronadas, o que levou os arquitetos a proporem a supressão dos vestígios remanescentes. O que sobrou das grossas paredes exteriores foram as três fachadas de pedra componentes da parte mais nova da construção, assim como os vestígios arruinados dos alicerces do pavimento inferior da ala norte — fragmentos também edificados em pedra, lançados nas proximidades da igreja neogótica.

A imagem da massa amorfa da construção degradada, lançada na paisagem montanhosa, luminosa e verde da Serra do Caraça, perdida em meio ao ancestral santuário, gera aquele caráter trágico, mas encantador, que as ruínas provocam no homem “moderno” — e esta sensação é potencializada pelo colapso das paredes de tijolo da metade sul do edifício, anulando qualquer possibilidade de apreensão da antiga unidade artística da obra preexistente. Mais uma vez, se o Colégio do Caraça perderia sua unidade em potencial, suas ruínas gerariam uma nova e inebriante obra de arte na sua pitoresca e sublime relação com a expressiva paisagem do Parque Natural do Caraça.

Contudo, os arquitetos não aceitaram a reconstrução do prédio, ou mesmo a simples conservação da ruína em sua interface com a paisagem, como seria, segundo Brandi (2004), a atitude mais coerente — já que a nova obra de arte conformada pela ruína estaria fundamentada justamente na sua forma aberta e irregular, em sua condição extrema de degradação, na sua relação com o ambiente selvagem, no respeito absoluto a seus destroços como documentos irrefutáveis da história. Em oposição, procurou-se dar um uso à metade mais íntegra da ruína — espaço de recepção e exposições no pavimento térreo; biblioteca no segundo piso; auditório com belvedere no último andar. Segundo Edwiges Leal (1992, p.46):

O projeto nasceu de um impasse: a necessidade de preservar as ruínas exigia esmerado respeito; o novo programa, para se legitimar estética e funcionalmente, devia ser autônomo e flexível. O próprio conflito gerou a nova unidade. À cuidadosa manutenção da forma e aparência das pedras — que conservam ainda as marcas do incêndio — contrapõem-se o aço, o vidro e o concreto armado, estabelecendo um diálogo em que permanece nitidamente delimitado o campo de expressão próprio de cada uma das partes.

Neste sentido, uma espécie de caixa de vidro fumê, com estrutura de concreto aparente sustentando três lajes, seria acomodada dentro das paredes remanescentes da ala sul. Deste modo, as três altas fachadas arruinadas teriam seus múltiplos vãos fechados com panos de vidro escuro — com exceção das janelas do último pavimento da elevação sul que ficariam vazadas, abertas a uma espécie de terraço com pergolado que atenderia ao auditório. A fachada norte, por sua vez, conformada pelo “oco” deixado na ocasião da derubado das paredes exteriores de tijolo da parte mais antiga do colégio, receberia um único pano de vidro fumê contínuo, reforçando a ideia da caixa de vidro justaposta à construção.

Dentro do edifício, a imagem gerada através do confronto entre a estrutura antiga da ruína e o novo desenho proposto para viabilizar o seu uso, expunha uma nova arquitetura de caráter extremamente atraente. A relação entre o pé-direito triplo da entrada com a monumental escadaria de acesso aos pavimentos superiores; o pano de vidro de mais de 10 metros de altura que se abria à frente, expondo o panorama não muito distante da parte posterior da igreja neogótica; as paredes internas arruinadas envolvidas — mas nunca tocadas — pelos pilares, vigas e lajes de concreto; o vidro fumê do pavimento inferior apoiado nos pilares, soltando as aberturas mais baixas nas duas fachadas principais — todas estas soluções que colocariam em oposição o novo e o antigo produzem uma obra arquitetônica que se apropria da pitoresca ruína para potencializar sua carga expressiva contemporânea.

Mesmo assim, externamente o edifício parece não perder sua trágica consonância com a paisagem natural, já que os vestígios de pedra foram preservados de forma imaculada — e o vidro fumê parece resgatar a sombra gerada pelos vãos em oposição às paredes carcomidas pelo fogo (Figura 8). Ou seja, é como se os arquitetos preservassem a relação da ruína com a paisagem — apesar de claramente não empreenderem uma atitude restaurativa no que se refere ao edifício propriamente dito, partindo do pressuposto que a apreensão da obra de arte preexistente (falamos da ruína em si) foi totalmente alterada, especialmente em sua cavidade interior.

Outra instigante experiência, também realizada em território mineiro, viria a ser a construção — dentro de uma antiga fazenda colonial na beira da estrada real, muito próximo à cidade de Ouro Branco — da Capela de Santana ao Pé do Morro, templo projetado pelos arquitetos, de filiação pós-moderna, Éolo Maia e Jô Vasconcellos. Bruno Santa Cecília introduz as motivações que levaram a construção da pequena igreja na Fazenda ao Pé do Morro:

Para abrigar seis imagens sacras de grande valor histórico e artístico, fez-se necessária a construção de uma capela, cujo projeto ficou a cargo de Éolo Maia. O encargo demandado pela Açominas previa a construção de uma capela em “estilo colonial” aproveitando as ruínas de uma edificação próxima à sede da fazenda. Nesse momento, foi de fundamental importância a participação de Jô Vasconcellos, não apenas nas discussões conceituais que antecederam o projeto, mas no convencimento da própria diretoria da empresa da pertinência de se realizar uma intervenção contemporânea, no que lhe autorizava a recente conclusão do Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos (1978-1979)⁸.

A matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconiza-



FIGURA 8 — Intervenção na ruína do Colégio do Caraça, em Minas Gerais.
Fonte: Fotografia dos autores (2014).

vam a manutenção da integridade do objeto histórico. Sua identidade seria garantida através da distinção visual entre o novo e o antigo, como a utilização de materiais contemporâneos e a independência formal das novas estruturas espaciais e suportes a novos usos (SANTA CECÍLIA, 2006, p. 131).

Ao contrário do que Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal encontraram nas ruínas do Santuário do Caraça, os fragmentos arquitetônicos que serviram como a “pedra de toque” para o projeto de Éolo e Jô eram pouco expressivos e de importância histórica reduzida. De fato, eram apenas três paredes contíguas, muito degradadas, provenientes de um edifício próximo ao casarão sede da fazenda. Não obstante, os arquitetos transformam os muros antigos na estrutura protagonista da ação arquitetônica proposta. Soltos dentro da caixa de vidro da capela, se abrem para acolher o altar-mor que recebe as imagens sacras (hoje retiradas do local). Protegida dentro do ambiente arquitetônico hermeticamente fechado, a ruína é preservada em sua total integridade, com todas as marcas de suas patologias construtivas expostas.

Neste contexto, as paredes degradadas aparecem em total congruência com o vão transparente do ambiente permeável do interior capela. O espaço da nave e do presbitério, livre de elementos estruturais, é conseguido através do deslocamento da estrutura de aço

corten que sustenta o edifício — com pilares e tirantes metálicos em diagonal — para a parte exterior da construção, distribuídos sequencialmente nas fachadas laterais maiores, e ligeiramente afastados dos panos de vidro. Os fragmentos da antiga construção adquirem, deste modo, uma aura sagrada — potencializada pela habilidade dos arquitetos em lançá-los em uma situação de alto teor dramático, abrigando simbolicamente, com suas paredes que avançam sobre a nave, o fiel. Desta maneira, o fruidor se impressiona com o confronto entre a poética do pitoresco e do sublime impressa nas superfícies dissolvidas pelo tempo da ruína e a estrutura contemporânea que a envolve (Figura 9). Sutilmente elevados, e recebendo o altar principal, os muros arruinados trazem aquele “[...] anseio nostálgico do passado” de que falava Huyssen (2014), um passado que é de fato ilusão, mas irresistível aos olhos do espectador.

Além disso, a cavidade interna apresenta uma articulação extremamente atraente, na qual os fragmentos arruinados convivem com uma espécie de caleidoscópio de cores formado através da entrada da luz no ambiente, luz filtrada pelos vidros coloridos distribuídos nas fachadas laterais. Congruente a isso, a transparência, que permite a visão da idílica paisagem natural circundante, a base de pedra, o complexo desenho do forro em madeira, o mobiliário, a pia batismal, o coro, todos estes elementos se somam para produzir um espaço que alia o sentido trágico da ruína com a animação do cenário colorido típico da arquitetura de Éolo e Jô.

Por fora, o simples pavilhão de vidro que envolve a igreja destaca-se pela sua estrutura de sustentação em aço, pelas peças verticais de madeira agregadas aos panos de vidro,



FIGURA 9 — Interior da Capela de Santana ao Pé do Morro, em Ouro Branco, Minas Gerais.
Fonte: Fotografia dos autores (2014).

pelo cruzeiro de aço corten de complexo desenho tridimensional — inspirado no cruzeiro papal da capela colonial do Padre Faria em Ouro Preto, uma típica referência historicista pós-moderna. Entretanto, o protagonismo fica, mais uma vez, a cargo das ruínas que são literalmente desveladas através do reflexo do vidro.

Mas também expressivo é o tom dramático que a forma fechada do templo adquire em sua interface com a paisagem natural — especialmente com o pequeno lago e com o morro que se ergue por detrás. Ou seja, mais uma vez a inexpressiva ruína se torna o elemento mais significativo e o ponto de partida da intervenção contemporânea.

De fato, em boas propostas de intervenção, sempre são variados os graus de interação do novo com o antigo. A exemplo, podemos citar o espetacular projeto de João Luis Carrilho da Graça e João Gomes da Silva na Praça Nova, ambiente aberto na extremidade oriental do Castelo de São Jorge (Figura 10), em Lisboa — obra vencedora do *Prêmio Piranesi Prix* de Roma, versão 2010. As ruínas de três períodos históricos diferentes — um palácio bispal da Idade Média, dois palacetes islâmicos e um setor da Idade do Ferro — são integradas a inserções arquitetônicas contemporâneas construídas em aço corten e a uma grande “caixa” horizontal encerrada por paredes brancas levantadas, sutilmente, acima das fundações dos palacetes islâmicos, sem tocar os seus alicerces — resgatando, pedagogicamente, as ambiências internas e externas dos edifícios ancestrais mouriscos.

A partir da valorização da leitura e da compreensão didáticas dos vestígios arqueológicos, como artifícios protagonistas da obra, se alcança, obviamente, uma proposta de recriação artística do sítio, e não sua restauração: a paisagem natural e edificada deslumbrante, a atmosfera cativante do castelo, a arquitetura nova de traço tipicamente português, e as ruínas, se complementam divinamente.

Uma nova arquitetura fundada na integração paisagística entre elementos de diversas categorias e tempos: as muralhas do castelo, nas faces norte e oeste; a Igreja de Santa Cruz, a sul; os inebriantes panoramas do Bairro de Alfama e do Rio Tejo, a leste; os vestígios arqueológicos a céu aberto; as paredes e volumes de aço corten que delimitam o sítio e protegem algumas áreas estratégicas de escavações; o grande volume branco que se sobrepõe as fundações das casas islâmicas, a noroeste.

Curiosamente, a relação que se busca entre as estruturas contemporâneas da massa alva e fechada que protagoniza o espaço — bem como os painéis e volumes de aço corten avermelhado —, com as ruínas, a paisagem circundante, a igreja, o castelo, é do mais puro contraste, gerando uma riquíssima experiência estética no que tange à apreciação da paisagem resultante. Ao invés de um enfadonho e incompreensível percurso por dispersas fundações de épocas distintas, foi criado um fascinante cenário arquitetônico e paisagístico — que permite a experimentação didática da arquitetura de um passado muito distante.



FIGURA 10 — Área arqueológica do Castelo de São Jorge, em Lisboa.
Fonte: Fotografia dos autores (2012).

CONCLUSÃO

Viu-se que nos últimos anos muitas ações contemporâneas têm comprometido fatalmente o equilíbrio da ruína com o sítio onde está inserido. Se algumas vezes os órgãos de proteção do patrimônio insistem na reconstrução de objetos arquitetônicos ou urbanos arruinados, outras vezes arquitetos consagrados (ou não) promovem verdadeiras deturpações da percepção original dos sítios arrasados, utilizando a construção degrada como uma ocasião para gerar uma nova obra arquitetônica fundada no conflito entre o aspecto preexistente e uma imagem artística totalmente inovadora. Algumas vezes, o resultado é fascinante, criando uma excepcionalidade que ultrapassa o destaque que o edifício preexistente e/ou sua ruína um dia tiveram, qualificando a intervenção como referência paradigmática para a arquitetura contemporânea. Outras vezes, em busca de extratos mais antigos da ação humana, se danificam obras e sítios existentes, que são irremediavelmente perdidos em prol da exposição de ruínas, nessa delicada e complexa relação entre valorização, destruição e frequentemente reinvenção dos vestígios do passado.

NOTAS

1. Há um entendimento que pode ser ambíguo no horizonte desse debate gerado pelo termo reconstrução, pelo uso e sentido que as línguas podem dar e como ele é traduzido em outros idiomas. Podemos falar de reconstrução de um lugar na recuperação de áreas ou edifícios danificados ou degradados sem que isso seja sinônimo de refazer tal e qual eram as obras arquitetônicas e/ou os conjuntos urbanos perdidos. No entanto, o termo reconstrução também pode ser usado nesse sentido de refazimento literal. Essa ambiguidade é perigosa, pois são sentidos absolutamente distintos no que definem como meta e modo de intervenção, bem como para o impacto gerado na preservação/ destruição de espacialidades, temporalidades, memórias e, obviamente, materialidade do patrimônio cultural edificado.

2. Após o início das escavações do sítio arqueológico em 1926, o *Governatorato* de Roma empreenderia a remoção da edificação medieval que preenchia os espaços intersticiais, os alicerces, os interiores dos mercados, sua área externa — a destruição de um ancestral acervo arquitetônico e urbanístico no qual um fórum imperial abandonado e mutilado revelava sua lenta e gradativa ocupação por construções de épocas posteriores, reforçando o caráter humano e pitoresco do sítio. A liberação de Mussolini estaria em conexão com todas as arrasadoras intervenções que ele apadrinharia nas áreas dos fóruns imperiais e que derrocariam na abertura da desolada *Via dell'Impero* (atual *Via dei Fori Imperiali*).

3. Algumas projeções feitas pelos cronistas espanhóis do Século XVI falam entre vinte e quarenta mil mercadores.

4. *Teocalli* é uma palavra *nahuatl* (a língua dos antigos astecas) que significa “Casa de Deus”, ou seja, o termo asteca para “Templo”.

5. Mesmo arquiteto que projetou o *Museu del Templo Mayor* e o *Museu de Antropología de la Ciudad de México*.

6. Se a reconstrução integral de sua casca exterior — como foi feita — não nos parece legítima, deixar a lacuna urbana, formada pelos vestígios da construção preexistente, exposta no espaço público mais importante da cidade, também seria completamente arbitrário. Dever-se-ia investir na restauração da praça preenchendo o buraco deixado pelo incêndio de abril de 2003, através da implantação de um edifício contemporâneo que resgatasse a plena unidade do contexto urbano.

7. Juízo proferido em uma conversa com os autores há mais de 10 anos.

8. Foi o III CECRE, oferecido pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. A partir de 1981, quando o IV CECRE foi acolhido pela Universidade Federal da Bahia, o curso deixou de ser itinerante. Ganhou sede definitiva no Centro de Estudos da Arquitetura da Bahia, Universidade Federal da Bahia — onde funciona, bianualmente, até hoje — desse 2010 como mestrado profissional. Foram 19 versões: a primeira em São Paulo (1974), seguida de Recife (1976), Belo Horizonte (1978-1979), 12 versões na Bahia como especialização e está em curso a quarta turma do curso de Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE JUNIOR, N. A re-semantização das ruínas na modernidade e sua dignificação pela arquitetura contemporânea. In: ENCONTRO NACIONAL DE ARQUITETOS, ARQUIME-MÓRIA, 3., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: IAB, 2008.

BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Cotia: Artes e Ofícios, 2004. p.66-82.

EDWIGES LEAL, M. Patrimônio: Colégio Caraça. *Revista AU*, n.44, p.46-48, 1992.

HUYSSSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LÓPEZ LUJÁN, L.; CHÁVEZ BALDERAS, X. Al pié del Templo Mayor: excavaciones en busca de los soberanos Mexicas. In: LÓPEZ LUJÁN, L.; MCEWAN, C. (Org.). *Moctezuma II: tiempo y destino de un gobernante*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. p.294-320.

MELLO, U. A. A restauração da Casa da Torre. In: HOLANDA, G. (Org.) *A Casa da Torre de Garcia D'Ávila*. Rio de Janeiro: Cecília Jucá de Holanda, 2002. p.59-64.

RUSKIN, J. *A lâmpada da memória*. Salvador: Mestrado em arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1996.

SANTA CECÍLIA, B. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ZICO, J. T. *Caraça: sua igreja e outras construções*. Belo Horizonte: FUMARC, 1983. p.128.

ZICO, J. T. *Caraça: peregrinação, cultura, turismo*. Belo Horizonte: Littera Macial, 1988. p.158.

RODRIGO ESPINHA BAETA | Universidade Federal da Bahia | Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos | R. Caetano Moura, 121, Federação, 40210-905, Salvador, BA, Brasil. Correspondência para/*Correspondence to*: R.E. BAETA. *E-mail*: <rodrigobaeta@yahoo.com.br>.

JULIANA CARDOSO NERY | Universidade Federal da Bahia | Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos | Salvador, BA, Brasil.

Recebido em
6/2/2017,
reapresentado
em 11/4/2017
e aprovado em
8/5/2017.