A RE-SEMANTIZAÇÃO DAS RUÍNAS NA MODERNIDADE E SUA DIGNIFICAÇÃO PELA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

Arquiteto e urbanista (UFBA, 2002)

Mestre em Arquitetura e Urbanismo (UFBA, 2006)

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/FAUFBA)

Professor da Faculdade de Arquitetura da UFBA

Técnico em Arquitetura e Urbanismo da 7ª S.R./IPHAN

Endereço para correspondência:

Rua Francisco Rosa, nº 500 – apto. 506-A – Rio Vermelho

CEP 41.940-210

Salvador – Bahia

Telefone: (71) 3347-3079

e-mail: nivandrade@uol.com.br

A RE-SEMANTIZAÇÃO DAS RUÍNAS NA MODERNIDADE E SUA DIGNIFICAÇÃO PELA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

A visão positivista e viollet-le-ductiana de alguns arquitetos e gestores do patrimônio edificado tem levado constantemente ao surgimento de edifícios, quarteirões e até mesmo trechos urbanos que não passam de falsos históricos e falsos artísticos, emulando, com materiais e técnicas construtivas do século XXI, uma prática construtiva artesanal há muito abandonada e iludindo o observador desavisado. Quarteirões antes reduzidos a trechos de fachadas e empenas incompletas são transformados em "novos" sobrados coloniais recém-construídos. Nestas intervenções, a visão oposta, que reconhece o valor da ruína enquanto tal – isto é, testemunho da passagem do tempo, de que tudo tem um início e um fim, bem como do descaso da sociedade e da omissão dos órgãos de preservação – é totalmente desprezada.

Entretanto, alguns exemplos de intervenções realizadas em ruínas no Brasil e em alguns países europeus mostram que é possível, ao mesmo tempo, dar dignidade às ruínas, realizar uma arquitetura contemporânea baseada nas tecnologias e materiais construtivos mais atuais e ainda resgatar sua função social, dando-lhe um uso, seja no sentido mais estrito, seja apenas viabilizando a circulação pelo interior das ruínas e sua conseqüente apreciação. Após apresentar um breve panorama da questão da ruína segundo as principais teorias do restauro, de Viollet-le-Duc a Cesare Brandi, este trabalho se detém na análise crítica de alguns projetos de intervenção em ruínas realizados, no Brasil e no exterior, por arquitetos renomados nas últimas décadas, como o Museu das Missões, a Igreja Memorial de Berlim, a Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco, o Museu de Gibellina, o Colégio do Caraça, o conjunto da Ladeira da Misericórdia em Salvador, a Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, o Parque das Ruínas no Rio de Janeiro, a Prefeitura de San Fernando de Henares, a Capela de Nossa Senhora da Conceição em Recife e – um contraponto – o Teatro Romano de Sagunto.

Palavras-chave: **ruínas – teorias do restauro – arquitetura contemporânea**

THE RE-SEMANTIZATION OF RUINS IN MODERNITY AND ITS DIGNIFICATION BY CONTEMPORARY ARCHITECTURE

The positivist and viollet-le-ductian vision of some architects and built heritage managers had lead constantly to the uprising of buildings, blocks and even neighborhoods that are not more than false historic and false artistic, emulating, with contemporary materials and technologies, a constructive practice related to handicraft that have been left a long time ago and cheating the imprudent observer. Some blocks that before were reduced to little sections of old facades and incomplete gables are transformed in "old" colonial *sobrados* just-built. I hose interventions, the opposite vision that recognizes the value of ruins as ruins – evidence of the passage of time, testimony hat everything has a beginning and an end, as well as the indifference of the society and the negligence of public institutions – is totally underestimated.

Although, some examples of interventions over ruins held in Brazil and in some European countries show that it is possible, at the same time, to give dignity to ruins, carry out a contemporary architecture based in contemporary technologies and materials and also rescue their social function, assigning uses to them, in a strict sense or only by making feasible to circulate inside the ruins and, consequently, to enjoy it. After presenting a brief panorama of the approach of ruins in the most important theories of restoration, from Viollet-le-Duc to Cesare Brandi, this paper lingers on a critical analysis of some projects of intervention over ruins held, in Brazil and abroad, by renowned architects in the last decades, such as Missions Museum, Berlin's Memorial Church, Santana do Pé do Morro Chapel at Ouro Branco, Gibellina's Museum, Caraça's School, Ladeira da Misericórdia project at Salvador, Santa Maria do Bouro Monastery Hotel, Ruins Park at Rio de Janeiro, San Fernando de Henares City Hall, Capela de Nossa Senhora da Conceição Chapel at Recife and – a counterpoint – Roman Theater at Sagunto.

Key words: **ruins – theories of restoration – contemporary architecture**

A RE-SEMANTIZAÇÃO DAS RUÍNAS NA MODERNIDADE E SUA DIGNIFICAÇÃO PELA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

A re-semantização do conceito de monumento na modernidade

Segundo o filósofo alemão Andreas Huyssen, atualmente estamos passando por uma "volta ao passado", caracterizada pela "emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais" (HUYSSEN, 2000: 9). Huyssen afirma que a partir da década de 1980 o aceleramento dos "discursos da memória" transfere o foco, que durante quase todo o século XX esteve nos "futuros presentes", para os "passados presentes", em um processo de valorização exacerbada de uma "cultura da memória" (*ibid.*, 10-15), segundo a qual o antigo parece ser invariavelmente mais interessante que o novo.

Em outra escala, essa sedução pelo passado está de alguma forma presente na civilização ocidental desde pelo menos o Renascimento, ainda que inicialmente limitada à idealização da arquitetura da antiguidade clássica. Os principais tratadistas italianos dos séculos XV e XVI tinham a antiguidade clássica como principal referência: *De Re Aedificatoria* (1452), de Leon Battista Alberti, se baseou prevalentemente no estudo de uma obra supostamente escrita mais de mil anos antes - *De Architectura*, de Vitrúvio –, enquanto Sebastiano Serlio dedicou o primeiro dos seus livros, publicado em 1537, ao estudo da Antiguidade. Ademais, tanto Serlio quanto Andréa Palladio (*I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570) rechearam seus tratados com ilustrações das antiguidades romanas.

No século XVIII, a descoberta das ruínas de cidades romanas, como Herculano (1738) e Pompéia (1748), e de antigos templos gregos nos Bálcãs e na Sicília, assim como a publicação, em 1764, de *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga), de Johann Joachim Winckelmann – que definiu a essência da arte grega como sendo "simplicidade nobre e silenciosa grandeza" –, trouxeram uma nova visão à arquitetura da antiguidade clássica e deram novos rumos à arqueologia e à história da arte. Paralelamente, as gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) – particularmente as famosas *Vedute di Roma*, iniciadas em 1748 – pretendiam registrar como teria sido a capital do Império Romano em seu apogeu. É neste contexto de espelhamento na antiguidade greco-romana que a arquitetura neoclássica se afirma na França (através das obras de Ettiene-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux), nos Estados Unidos (Thomas Jefferson), na Inglaterra (John Soane), na Prússia (Karl Friedrich Schinkel) e em praticamente todo o mundo ocidental.

Neste período compreendido entre o Renascimento e o século XIX, a utilização da arquitetura da antiguidade clássica como referência para o fazer arquitetônico contemporâneo vai resultar também na atribuição de novos valores às ruínas da arquitetura do passado e em uma conseqüente re-semantização do conceito de monumento.

Segundo Alois Riegl, até o Renascimento o termo *monumento* era utilizado exclusivamente para se referir à "obra criada pela mão do homem e edificada com o propósito preciso de conservar presente e viva, na consciência de gerações futuras, a lembrança de uma ação ou destino (ou a combinação de ambos)" (RIEGL, 2006: 43). Entre o Renascimento e o século XIX, o processo de transformação das ruínas da antiguidade clássica em referências para a arquitetura contemporânea levou a uma ampliação do significado do termo "monumento":

> *Desde a Renascença* (...)*, quando o valor histórico foi reconhecido pela primeira vez, até o século XIX, prevaleceu entre os artistas a tese de que existia um cânone artístico inatingível, um ideal artístico objetivo e absoluto, um propósito final em parte inacessível. E a Antiguidade havia se aproximado tanto desse cânone que algumas de suas criações representavam mesmo esse ideal.* (*ibid.*, 46-47).

O mesmo Riegl reconhece que o século XIX representou uma segunda ruptura:

> *O século XIX aboliu, definitivamente, esse privilégio cedido à Antiguidade e reconheceu a quase todos os períodos da arte suas especificidades.* (*ibid.*, 47).

Para Riegl, portanto, a nova etapa da modernidade iniciada no século XIX reconhece a existência de um valor artístico relativo ao seu tempo e, assim, o cânone artístico se amplia da antiguidade clássica para quase todos os estilos.

O restauro estilístico de Viollet-le-Duc: restauro como criação

Não por coincidência, no século XIX surge também a preservação do patrimônio como se entende hoje, a partir das experiências francesas pós-revolucionárias que resultaram na criação da Inspetoria dos Monumentos Históricos em 1830 e no surgimento daquela que pode ser considerada a primeira teoria do restauro modernamente entendido: a publicação do verbete *Restauration* no oitavo tomo do *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIème au XVIème Siècle* por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, entre 1854 e 1868.

Segundo Viollet-le-Duc, "restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento." (VIOLLET-LE-DUC, 2006: 29). Este entendimento do restauro como "restituição de uma inteireza idealizada" por parte de Viollet-le-Duc não se limitou aos seus escritos, podendo ser percebido também nas intervenções por ele realizadas como restaurador em antigas edificações francesas. Um dos casos mais conhecidos e criticados é o do Castelo de Pierrefonds, construído entre 1394 e 1407 ao norte de Paris e que se encontrava em um estado de arruinamento total em 1857, quando foram iniciadas suas obras de restauração, tendo como objetivo transformá-lo em uma segunda residência para o Imperador Napoleão III e a Imperatriz Eugènie. Interrompidas durante a Guerra Franco-Prussiana, as obras só

foram concluídas em 1884, cinco anos após a morte de Viollet-le-Duc, por seu genro Maurice Ouradou.

O resultado desta intervenção é uma espécie de "novo castelo medieval", no qual prevalece a *criação* de novos elementos emulando as características da arquitetura medieval: a capela que interpreta o estilo gótico tanto na sua decoração e nos seus detalhes quanto nos móveis especialmente construídos, a estátua eqüestre de Luís de Orleans que é implantada no grande pátio, as gárgulas e outros elementos arquitetônicos baseados em animais fantásticos que ornamentam as paredes, as pinturas policromas dos espaços internos do castelo, totalmente novas, a escadaria no interior da torre central, que jamais existiu. Das antigas ruínas, nenhuma lembrança. Para alguns autores, Pierrefonds é muito menos um castelo fortificado medieval restaurado do que uma arquitetura nova, em estilo neogótico, que se utiliza como ponto de partida projetual das ruínas de um antigo castelo medieval.

John Ruskin e Alois Riegl: o reconhecimento do valor de antiguidade

Contra os exageros da concepção viollet-le-duciana de restauro se coloca o crítico de arte inglês John Ruskin no capítulo *The Lamp of Memory* do seu livro *The Seven Lamps of Architecture*, publicado em 1849. Para Ruskin, o restauro "significa a mais absoluta destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se podem colher vestígios" (RUSKIN, 1989: 194)[1], colocando-se assim em total oposição às intervenções radicalmente transformadoras e profundamente criativas realizadas por Viollet-le-Duc e seus seguidores.

Ruskin não apenas se coloca contra as falsificações históricas realizadas pelos seguidores do restauro estilístico, mas também ressalta a importância do valor de antiguidade:

> *A maior glória de um edifício não está nas suas pedras, nem no seu ouro. Sua glória está na sua Idade, e naquele profundo sentido de severa vigília, de simpatia misteriosa, não somente de aprovação ou de condenação, que nós sentimos em paredes que por muito tempo foram lavadas pelas ondas passageiras da humanidade. É no seu perseverante testemunho contra os homens, no seu tranqüilo contraste com o caráter transitório de todas as coisas, na força com que, através das estações e tempos, e do declínio e nascimento de dinastias, e da mudança da face da terra e dos limites do mar, mantém a forma escultórica por um tempo insuperável, conecta esquecidas e sucessivas épocas umas com as outras* (...). *E não é até que um edifício tenha assumido esse caráter, até que ele se torne célebre, e consagrado pelos feitos dos homens, até que as suas paredes tenham sido testemunhas do sofrimento, e seus pilares ergam-se das sombras da morte, que a sua existência, mais duradoura neste estado do que os objetos naturais do mundo ao seu redor, pode ser presenteada com até tanto quanto goza de linguagem e de vida* (*ibid.*, 186-187).

[1] Todas as traduções do inglês, do italiano e do espanhol foram realizadas pelo autor.

O valor de antiguidade será também problematizado por Alois Riegl em *Der moderne Denkmalkultus* (O Culto Moderno dos Monumentos), originalmente publicado em 1903 (RIEGL, 2006). Nesta obra, Riegl levanta os diversos valores dos monumentos do passado que são cultuados na modernidade. Para Riegl, estes valores podem ser separados em dois grandes grupos: valores rememorativos (aqueles ligados ao passado) e valores de contemporaneidade (aqueles ligados ao presente).

Os valores rememorativos são três: o valor de antiguidade, o valor histórico e o valor rememorativo intencional, sendo este último exclusivo daquelas obras que foram realizadas com o intuito de rememorar um determinado acontecimento, como Arcos do Triunfo, bustos de personalidades, etc. Já os valores de contemporaneidade são dois: o valor instrumental e o valor artístico, sendo que este último se subdivide em valor de novidade (ou valor artístico elementar) e valor artístico relativo. Diversos desses valores podem ser atribuídos simultaneamente a um mesmo monumento, e em muitos casos, como veremos a seguir, os diversos valores atribuídos a um monumento entrarão em conflito, cabendo ao restaurador ser capaz de decidir qual destes valores deve ser privilegiado.

Segundo Riegl, o valor de antiguidade está presente em todas as obras do passado, independentemente de seu uso original e do seu estilo ou qualidade artística; quanto mais arruinada esteja uma edificação, mais fácil será identificar o valor de antiguidade:

> *Assim que a criação singular do homem ou da realidade toma forma, começa a ser destruída e agentes mecânicos e químicos tendem a decompor o objeto singular em seus elementos e fundi-lo na grande totalidade amorfa da natureza. Os traços dessa atividade destrutiva permitem reconhecer que um monumento não é recente, mas pertence a um passado distante; a possibilidade de perceber claramente esses traços condiciona, portanto, o valor de antiguidade desse monumento. O exemplo mais evidente é oferecido pelo caso* (...) *do castelo forte, outrora fechado em si, e cujas ruínas provêm da destruição progressiva de partes importantes. Mas o valor de antiguidade se afirma mais claramente por meio de um efeito menos violento, concernente mais à vista que ao tato: a alteração das superfícies (erosão, pátina), o desgaste dos cantos e ângulos, que traem um trabalho de decomposição lento, mas certamente inexorável, um trabalho verdadeiramente irresistível porque tem uma lei*. (*ibid.*, 71)

Para Riegl, retomando o pensamento de Ruskin, o valor de antiguidade estabelece que se deve reconhecer a *morte* do monumento como algo que deve acontecer naturalmente, no seu devido tempo, não devendo ser acelerada ou detida através da conservação:

> *Assim, vemos o culto do valor de antiguidade trabalhar sua própria perda* (...). *Do ponto de vista do valor de antiguidade, a atividade humana não deve precisamente visar uma conservação eterna dos monumentos criados no passado, mas constantemente buscar evidenciar o ciclo da criação e destruição; esse objetivo será atingido mesmo que os monumentos existentes atualmente sejam substituídos no futuro.* (*ibid.*, 74)

Pode-se dizer que John Ruskin foi o primeiro a reconhecer o valor de antiguidade – ou pelo menos foi o seu principal difusor. Entretanto, mesmo Ruskin, ao defender as ações de conservação, reconheceu a necessidade de se frear o lento processo de auto-destruição do monumento deixado à

própria sorte e à mercê das intempéries. Para Riegl, contudo, não é o valor de antiguidade que defende a conservação dos monumentos, mas sim um outro dentre os valores rememorativos: o valor histórico.

Para Riegl, o valor histórico corresponde a um valor documental, existente em obras que entraram para a história ou para a história da arte. A sua seleção é realizada nos dias de hoje, segundo os "gostos" vigentes hoje. Enquanto o valor de antiguidade aumenta com o arruinamento e a desintegração do monumento, com o valor histórico ocorre o oposto: "o valor histórico é tanto maior quanto mais puramente se revela o estado original e acabado do monumento, tal como se apresentava no momento de sua criação" (*ibid.*, 76):

> *Para o valor histórico, não se trata de conservar os traços de envelhecimento, as alterações causadas pelos agentes naturais depois do nascimento do monumento* (...). *Trata-se mais de conservar um documento o mais autêntico possível para a pesquisa futura dos historiadores da arte.* (*ibid.*, 77)

No que se refere ao valor histórico de um monumento, não se trata, portanto, de reverter a ação de destruição devida à passagem do tempo, mas sim de detê-la a partir de agora.

Segundo Riegl, os valores de contemporaneidade exigem a manutenção do monumento em um estado de perfeita conservação: o monumento deve ser mantido eternamente em seu estado de gênese. Os valores de contemporaneidade, portanto, entrarão naturalmente em conflito com o valor de antiguidade:

> *Ao invés de considerar o monumento enquanto tal, o valor de contemporaneidade tenderá, imediatamente, a tomá-lo de forma igual a uma criação moderna recente, e a exigir também que o monumento (antigo) apresente o aspecto característico de toda obra humana em sua gênese: em outras palavras, que dê a impressão de uma perfeita integridade, inatacada pela ação destrutiva da natureza.* (*ibid.*, 91)

Por exemplo, o valor instrumental (ou de uso), o valor de contemporaneidade que diz respeito à utilização prática do monumento, entrará em conflito direto com o valor de antiguidade:

> *Os restos de monumentos que destituímos de significação prática, e nos quais a presença e o movimento dos homens enquanto força natural não faltam, oferecem-nos todos os encantos do valor de antiguidade: como as ruínas de um castelo fortificado numa paisagem de montanha abrupta e selvagem, ou mesmo a de um templo romano nas ruas animadas de Roma. Não estamos ainda no ponto de aplicar uniformemente, e a todos os monumentos, um único critério de valor de antiguidade; distinguimos, ao contrário, mais ou menos precisamente, entre obras ainda utilizáveis e outras que não o são mais, da mesma forma que distinguimos os monumentos mais ou menos antigos* (...). ***Só as obras impróprias a todo uso prático atual podem ser olhadas e apreciadas somente do ponto de vista do valor de antiguidade e sem consideração do valor de uso.*** (*ibid.*, 94-95 – grifos nossos)

Parece-nos extremamente importante essa constatação realizada por Riegl de que as ruínas são obras inadequadas a todo e qualquer uso prático na atualidade e que, portanto, devem ser consideradas como aquilo que são: "restos de monumentos" destituídos de significação prática cujo

valor reside na sua ancianidade e que, portanto, devem permanecer como ruínas, jamais sendo reconstruídas de forma a buscar uma suposta configuração original.

A teoria do restauro de Cesare Brandi e a conservação das ruínas

O restauro crítico surgido na Itália no segundo pós-guerra corresponde à teoria do restauro mais aceita atualmente e tem na *Teoria del Restauro* de Cesare Brandi, originalmente publicada em 1963 (BRANDI, 2004), sua maior referência. Para Brandi, somente a obra de arte pode ser objeto da restauração:

> *A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.* (*ibid*., 30)

É o caráter de obra de arte, portanto, que condiciona a restauração das obras de arte. Brandi identifica uma dúplice instância na obra de arte:

> *Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca* (...) *uma dúplice instância: a instância estética que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo tempo e lugar se encontra.* (*ibid*., 29-30)

Embora reconheça que as obras de arte possuem simultaneamente um valor artístico e um valor histórico, Brandi defende a prevalência da instância estética da obra de arte sobre aquela histórica:

> *Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem o sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se, não restará nada além de um resíduo.* (*ibid.*, 32)

Para Brandi, "a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo." (*ibid.*, 33)

Segundo Brandi, estes princípios valem para todas as obras de arte. Entretanto, ele não se furta a analisar as especificidades das ruínas, seja do ponto de vista histórico, seja do ponto de vista artístico. Do ponto de vista histórico, a ruína é

> *o resíduo de um monumento histórico ou artístico que só pode permanecer aquilo que é, caso em que a restauração não poderá consistir em outra coisa a não ser na sua conservação, com os procedimentos técnicos que exige. A legitimidade da conservação da ruína está, pois, no juízo histórico que dela se faz, como testemunho mutilado, porém ainda reconhecível, de uma obra e de um evento humano.* (*ibid*., 67-68).

Do ponto de vista artístico, por sua vez, Brandi considera inicialmente que a ruína só poderia ser considerada nos casos em que "esse remanescente ligado à atividade humana tivesse sido também uma obra de arte" (*ibid.*, 77-78). Entretanto, mesmo nestes casos, para ele, do ponto de vista estético, é uma ruína "qualquer remanescente de obra de arte que não pode ser reconduzido à unidade potencial, sem que a obra se torne uma cópia ou um falso de si própria." (*ibid.*, 78).

Apesar disso, o próprio Brandi reconhece que "o conceito de *ruína* do ponto de vista artístico apresenta complicações que não podem ser desconsideradas", como nos casos em que "a ruína se integre a um determinado complexo, monumental ou paisagístico, ou determine o caráter de uma zona" (*ibid.*, 79). Porém, novamente Brandi irá afirmar que, mesmo nestas situações, permanece o mesmo critério aplicado às ruínas nos demais casos: "quando se tratar de uma obra de arte em que a ruína foi reabsorvida, é então a segunda obra de arte que tem o direito de prevalecer" (*ibid.*, 80). E conclui:

> *E com tudo isso, e transcurando uma miríade de outros exemplos, podemos tão-só reforçar o conceito de que* ***a* ruína***, também para a instância estética,* ***deve ser tratada como* ruína *e a ação a conduzir deve permanecer* conservativa *e não* integrativa***. *Vê-se que também sobre esse ponto a instância histórica ou a instância estética coincidem na hermenêutica da obra a ser empreendida sob forma de restauração.* (*ibid.*, 83 – grifos nossos).

Incoerências entre os postulados teóricos e a prática do restauro

Seja em função dos valores pelos quais os monumentos são cultuados, segundo Riegl, seja pelo motivos apresentados na teoria de Brandi, as ruínas deveriam, portanto, ser preservadas na condição daquilo que efetivamente são: ruínas.

As cartas patrimoniais internacionais, que em grande medida regem a preservação dos monumentos em todo o mundo, estabelecem os mesmos princípios no caso de intervenções em ruínas. Por exemplo, a Carta de Veneza[2], determina que:

> *Devem ser assegurados o ordenamento das ruínas e as medidas necessárias à conservação e proteção permanentes dos elementos arquitetônicos e dos objetos descobertos. Além disso, devem ser tomadas todas as iniciativas para facilitar a compreensão do monumento trazido à luz, sem jamais deturpar seu significado.* ***Todo trabalho de reconstrução, portanto, deve ser excluído* a priori***, *admitindo-se apenas a 'anastilose', ou seja, a recomposição de partes existentes, mas desmembradas.* ***Os elementos de integração deverão ser sempre reconhecíveis e reduzir-se ao mínimo necessário***, *para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade de suas formas.* (*apud* CURY, 2004: 94-95 – grifos nossos).

[2] Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios aprovada no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, promovido pelo ICOMOS (Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios) em Veneza, em maio de 1964.

A Carta de Veneza limita, assim, as intervenções nas ruínas à sua consolidação e determina que o acréscimo de novos elementos deve estar limitado ao mínimo necessário para a sua conservação. Portanto, seguindo os critérios estabelecidos por todas as principais teorias do restauro vigentes desde a contribuição de Camillo Boito no final do século XIX (BOITO, 2003), a Carta de Veneza estabelece que os novos elementos de integração devem ser claramente distinguíveis dos elementos preexistentes.

Entretanto, a prática da preservação das ruínas demonstra que, muitas vezes, estes princípios permanecem apenas na teoria. Contam-se às centenas no Brasil e no exterior os casos em que as ruínas são objeto de restaurações que em nada diferem das intervenções realizadas em monumentos históricos e/ou artísticos que se encontram íntegros. A visão positivista e viollet-le-duciana de alguns arquitetos e gestores do patrimônio edificado tem levado constantemente ao surgimento de edifícios, quarteirões e até mesmo trechos urbanos que não passam de falsos históricos e falsos artísticos, emulando, com materiais e técnicas construtivas do século XXI, uma prática construtiva artesanal há muito abandonada e iludindo o observador desavisado. Quarteirões antes reduzidos a trechos de fachadas e empenas incompletas são transformados em "novos" sobrados coloniais recém-construídos. Nestas intervenções, a visão oposta, que reconhece o valor da ruína enquanto tal – isto é, testemunho da passagem do tempo, de que tudo tem um início e um fim, bem como do descaso da sociedade e da omissão dos órgãos de preservação – é totalmente desprezada.

As primeiras etapas do Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, por exemplo, implementadas a partir de 1992 pelo Governo do Estado da Bahia, resultaram em um conjunto de sobrados íntegros, resgatando a unidade estilística de um sítio que, antes das intervenções, era caracterizado pelos sobrados em péssimo estado de conservação e, em muitos casos, reduzidos a ruínas, a partes remanescentes das construções outrora existentes no local.

Figuras 01, 02 e 03 – Imagens de algumas ruínas existentes no Pelourinho e arredores até o início do Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador, quando foram "restauradas" (fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO..., 1995)

Figura 04 – Vista de uma das ruas do Centro Histórico de Salvador após a inauguração das primeiras etapas do Programa de Recuperação (fonte: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO..., 1995)

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 (*ibid.*, 67) – 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.

Consideramos pertinente repetir Marina Waisman, que defendeu que, nas intervenções em ruínas e edificações de menor importância e em vazios urbanos localizados em conjuntos urbanos tombados, o arquiteto-projetista tem a possibilidade e, em certos casos, o dever de produzir novos espaços e imagens arquitetônicas:

> *Assim como a intervenção em um edifício de alto valor patrimonial alcança maior êxito quanto menos se percebe a mão do restaurador, no caso do patrimônio mais modesto, menos monumental, o que confere interesse é, às vezes, o animado diálogo entre o antigo e o moderno* (Marina Waisman *apud* PROJETO, 1993: 24).

Alguns exemplos de intervenções realizadas em ruínas no Brasil e em alguns países europeus mostram que é possível, ao mesmo tempo, preservar, dar dignidade às ruínas e lhes agregar valor, realizando uma arquitetura contemporânea baseada nas tecnologias e materiais construtivos mais atuais e resgatando sua função social.

Duas igrejas européias: as ruínas como testemunho dos horrores da guerra

Um marco mundial dentre as intervenções que preservaram o caráter de ruínas dos remanescentes de antigos monumentos históricos é o projeto da Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim, realizado entre 1956 e 1961 tendo como ponto de partida as ruínas de uma igreja neo-românica de 1893, seriamente comprometida pelos bombardeios aliados durante a II Guerra Mundial.

O projeto de Egon Eiermann, vencedor de concurso nacional realizado em 1956, previa inicialmente a demolição das ruínas da antiga igreja. Entretanto, a pressão popular pela sua manutenção levou o contratante a exigir do arquiteto que desenvolvesse um novo projeto, incorporando as ruínas.

Assim, as ruínas foram preservadas como testemunho dos horrores da guerra, sendo restaurado apenas o vão principal do pavimento térreo da antiga igreja, onde foi criado um espaço de exposição permanente da história do monumento e de seus dissabores. Todas as funções religiosas e de apoio passaram a ser abrigadas nos quatro novos volumes construídos ao seu redor: espaço de oração, campanário, capela e apoio. Estes espaços se caracterizam pelas fachadas executadas com painéis de concreto pré-fabricados, que formam malhas cujas aberturas foram vedadas com pedaços de vidro colorido, visando dar internamente uma percepção análoga à dos vitrais das antigas igrejas.

Apesar do interesse que esta intervenção apresenta na medida em que preserva as ruínas e, ao mesmo tempo, lhes atribui um uso, o projeto de Eiermann foi bastante criticado pelo contraste formal estabelecido entre a nova arquitetura por ele concebida e as ruínas preexistentes. Eiermann, um dos mais importantes arquitetos alemães do imediato pós-guerra, teve a ilusão de que havia concebido uma proposta que, embora fosse inquestionavelmente moderna, possuía fortes ligações com as ruínas existentes, chegando a afirmar que “minha nova igreja poderia estar em qualquer cidade, mas conectada com as ruínas desta torre é uma construção única, possível apenas em Berlim” (GERLACH, 2004: 4).

Figuras 05 e 06 – Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim
(fonte da vista aérea: www.berlin.de; foto à direita realizada pelo autor, out./2004)

Para Maria Piera Sette, a Igreja Memorial do Kaiser Guilherme é um dos melhores exemplos daquelas intervenções nas quais, "mais do que experimentar questionáveis e insatisfatórias reconstruções, são levadas a cabo verdadeiras ações formativas que dão vida a novas obras englobando, contudo, como seus elementos essenciais, os escombros de edifícios destruídos" (SETTE, 1996: 280):

> *Os episódios deste tipo são muitos; entre os mais conhecidos podemos citar a neo-românica igreja do Imperador Guilherme I ou da Rememoração (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) em Berlim na qual a nova construção (E. Eiermann) com as suas formas decididamente atuais, dialoga vivazmente com as ruínas imponentes da obra perdida, cuidadosamente organizada em ruínas.*

Rudolf Arnheim, contudo, defende que as ruínas e os novos volumes desenhados por Eiermann constituem-se em objetos inconciliáveis, que não conseguem estabelecer qualquer tipo de relação formal, não obstante a proximidade física:

> *Não há modo de integrar os dois edifícios numa só imagem e, portanto, apesar de sua contigüidade, a mente não pode apreendê-los ao mesmo tempo. Quando se aceita a realidade das ruínas neo-românicas incendiadas e enegrecidas, o edifício moderno evapora-se e torna-se numa aparição fantasmagórica; inversamente, as ruínas desaparecem quando os sólidos completos e definidos da nova igreja se nos impõem. Isso acontece porque uma das maneiras de enfrentarmos dois elementos incompatíveis é eliminar um deles e deixar incontestado o outro.*
>
> (...) *Há quem possa pôr objeções à minha descrição da reação do observador às duas igrejas incompatíveis de Berlim. Que se evite vê-las em conjunto pode ser criticado como uma recusa de receber a mensagem fundamental da proposta arquitetônica, ou seja, o contraste entre as ruínas imperiais destruídas como reação à loucura ditatorial e a sanidade de uma nova era. Todavia, um tal confronto nunca pode ser obtido através da subjugação desordenada dos edifícios não suscetíveis de uma relação entre si. O contraste ou o conflito são*

relações, pelo que só podem ser produzidos por uma ordem que abranja ambas as partes. As componentes de um arranjo desordenado não podem lutar uma contra a outra, em prol da harmonia ou da discórdia, porque se ignoram reciprocamente. Não é possível encontrarem-se. Paradoxalmente, a desordem só pode ser representada pela ordem. (ARNHEIM, 1988: 147-148).

Um outro exemplo que segue a mesma lógica da igreja berlinense, e que pode ser considerado mais bem sucedido do ponto de vista das relações formais que a nova arquitetura estabelece com as ruínas preexistentes, seja pelos materiais utilizados, seja pela linguagem arquitetônica adotada, é o da Catedral de Saint Michael em Coventry, em West Midlands, Inglaterra. A catedral, construída entre o final do século XIV e o início do século XV, havia sido quase que totalmente destruída pelos bombardeios alemães em 1940, restando apenas a torre, o pináculo e as paredes externas.

Em 1950, a proposta do arquiteto Basil Spence venceu um concurso de projetos com mais de duzentos participantes. Em lugar de reconstruir a antiga catedral, o projeto de Spence propunha que as suas ruínas deveriam ser preservadas como um jardim de lembranças, e que uma nova catedral deveria ser construída nas proximidades. A construção da nova catedral foi iniciada em 1956 e ela foi finalmente consagrada em 1962, no mesmo dia que a Igreja Memorial do Imperador Guilherme de Berlim. Atualmente, a nova catedral é um edifício tombado pelo Patrimônio Inglês.

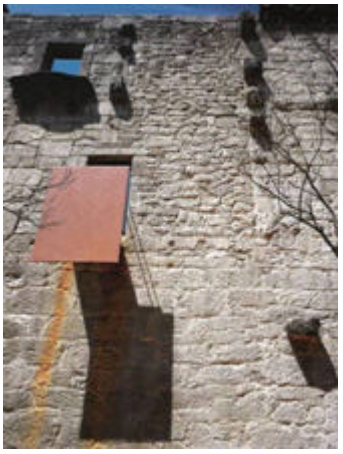
Figuras 07 e 08 – Catedral de Saint Michael em Coventry, West Midlands, Inglaterra
(fonte: www.webbaviation.co.uk; www.wikipedia.org)

As ruínas como ponto de partida para a nova arquitetura

Um caso semelhante e, ao mesmo tempo absolutamente distinto, de incorporação de ruínas a um arranjo arquitetônico novo é o da Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, em Amares, Portugal (1989-97). Aqui, o arquiteto Eduardo Souto de Moura teve a capacidade de transformar as ruínas de um antigo convento em uma pousada moderna e luxuosa sem ter necessariamente de abandonar o seu caráter pitoresco:

O projeto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício. Trata-se de uma nova construção, onde intervêm vários depoimentos (uns já registrados, outros a construir) e não da reconstrução do edifício na sua forma original. Para o projeto as ruínas são mais importantes que o 'Convento', já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história. Não pretendemos com essa atitude construir uma excepção, procurando a originalidade do manifesto, mas sim cumprir uma regra da arquitetura, quase sempre constante ao longo do tempo. (...) *Optámos por recusar a consolidação pura e simples da ruína para o uso contemplativo, apostando por injectar materiais, usos, formas e funções 'entre les choses', como dizia Le Corbusier. O 'pitoresco' é uma fatalidade que acontece e não a vontade de um programa.* (Eduardo Souto de Moura *apud* TRIGUEIROS, 1996: 145-146).

Assim, os vãos existentes no antigo convento são adaptados nos diversos espaços necessários a um hotel desta categoria, sem que externamente o conjunto perca a aparência de ruína – não obstante a inserção de delicados elementos nas fachadas, que sinalizam a ocorrência de uma intervenção contemporânea. No terreno em declive, por sua vez, é construído um discreto volume semi-enterrado para abrigar os espaços de serviço, que é fechado por uma pesada parede de granito, mimetizando-se com as "ruínas" do convento.



Figuras 09, 10 e 11 – Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro em Amares, Portugal
(fonte: TRIGUEIROS, 1996; CANNATÁ & FERNANDES, 1999)

A discreta atuação de Souto de Moura possibilita a preservação do aspecto pitoresco do conjunto, sem, contudo, deixar de atender às demandas do programa e, certamente, sem abdicar da utilização de uma linguagem arquitetônica contemporânea e coerente.

Uma das situações recorrentes no que se refere às intervenções projetuais em ruínas corresponde à preservação da ruína enquanto tal e à construção de uma estrutura arquitetônica que viabilize a sua visitação e que organize os percursos e fluxos. Alguns exemplos brasileiros recentes são o Parque das Ruínas, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro (projeto de Ernani Freire e Sônia Lopes realizado entre 1995 e 1997), e a intervenção realizada no Castelo Garcia d'Ávila no município de Mata de São João, Bahia (projeto de Ubirajara Avelino de Mello, realizado entre 1999 e 2002).

Figuras 12, 13 e 14 – Parque das Ruínas em Santa Teresa, Rio de Janeiro
(fotos esq. e centro realizadas por Ana Paula Monteiro, nov./2003; fonte da imagem à dir.: FREIRE & LOPES, 1996)

Em ambos os casos as ruínas são consolidadas e são criados pisos elevados, passarelas e escadas metálicas que permitem aos visitantes circularem pelo interior das ruínas e contemplá-las. Da mesma forma, em ambos os casos, uma série de espaços de apoio a atividades culturais e turísticas são construídos nos arredores, como forma de garantir uma dinâmica de uso para o edifício que garanta recursos para a sua manutenção. As diferenças entre os dois exemplos citados são sutis e se devem provavelmente ao fato de que estes possuem como ponto de partida ruínas com valores absolutamente distintos (o caso carioca corresponde às ruínas de uma casa eclética construída no final do século XIX, enquanto o caso baiano corresponde às ruínas de uma das mais antigas edificações brasileiras, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), derivando daí uma maior liberdade de intervenção no Parque das Ruínas:

> *O conceito da intervenção buscou tratar a ruína tal como ela estava, sem pretender recuperar ou restaurar sua arquitetura original. Procurou-se, na medida das possibilidades, preservar o clima, a atmosfera, o mistério, enfim, não espantar os fantasmas. No projeto, tratamos a obra com um grande foyer, um lugar de passagem, com escadas e passarelas metálicas de onde, em cada vão, o usuário pudesse descobrir um novo quadro com imagens do Rio. Somente alguns vãos foram fechados, e apenas com vidro para que não houvesse alteração na luz existente. Pelo mesmo motivo, a volumetria da cobertura foi recuperada com estrutura de aço e vidro.*
>
> *Essas escadas e passarelas levam ao ponto mais alto, que é o mirante, ou ao pavimento semi-enterrado, onde estão os ambientes utilitários: auditório (100 lugares), sala de exposições temporárias, copa* (...) *e uma administração, além de banheiros de público.* (FREIRE & LOPES, 1998: 84)

As ruínas como matéria-prima para a nova arquitetura: entre o fetiche e a razão de ser

Diferentemente dos exemplos apresentados acima, em que a ruína é suporte para a realização de uma nova arquitetura que, contudo, respeita a sua condição de ruína, existem alguns projetos arquitetônicos que invertem o processo e, ao invés de intervir em edifícios arruinados, realizam

construções novas que incorporam partes de edifícios antigos, em um procedimento que, segundo Maria Piera Sette, remonta à Idade Média e tem como objetivo transferir à nova arquitetura a *profundidade histórica* intrínseca a estes objetos arquitetônicos antigos:

> *De uma maneira geral o antigo será colocado lado a lado com o novo para dar vida, 'conjuntamente', através de múltiplos processos inovativos, a obras originais. Nesta linha é particularmente significativa a prática da reutilização de material de demolição que, muitas vezes determinado por razões práticas e econômicas, ocorre ademais em função do desejo de 'fazer refluir nas novas construções a força e a glória das antigas' (Rosario Assunto, 1961, p. 63). Este uso persiste no tempo e conta com uma miríade de episódios singulares, cada um dos quais subentende valores e peculiaridades próprios.*
>
> *O fenômeno assume especial difusão e relevância na Idade Média. Assim, para Carlos Magno e a sua aspiração política voltada à renovação do Império Romano, o emprego do material antigo constituía uma precisa referência ideal, cultural e ao mesmo tempo o 'reconhecimento da sua qualidade artística' (Assunto, 1961, p. 64)* (...). *Um particular destaque é reservado à utilização de 'pedaços' (colunas, capitéis, lintéis, etc.) provenientes de monumentos mais antigos, principalmente da Idade Clássica, os quais nem sempre foram modificados mas, pelo contrário, passaram a fazer parte do novo texto mantendo as suas características originais* (SETTE, 1996: 116).

Figura 15 – Prefeitura de Utrecht, Holanda
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 16 – Hotel Claris em Barcelona, Espanha
(fonte: www.mbmarquitectes.com)

Na arquitetura recente, é possível identificar diversos exemplos de ampliação de edifícios históricos que se utilizam nas partes novas de elementos arquitetônicos antigos, de forma a reforçar a integração entre as partes novas e preexistentes. É o caso, por exemplo, do projeto elaborado por Enric Miralles e Benedetta Tagliabue para a Prefeitura de Utrecht, na Holanda (1997-2000), em que as fachadas da nova ala incorporam molduras de pedras e outros fragmentos arquitetônicos antigos

obtidos no próprio quarteirão. É o caso, também, do projeto do escritório MBM Arquitectes para o Hotel Claris em Barcelona (1987-1991): ao adaptar um antigo palacete residencial do século XIX em hotel para os Jogos Olímpicos de 1992, os arquitetos Josep Martorell, Oriol Bohigas e David Mackay decidem ampliar a edificação tanto horizontalmente, ocupando trechos das laterais do terreno originalmente não ocupados, quanto verticalmente, através da criação de dois novos pavimentos sobre o edifício, no alinhamento das fachadas existentes. Os novos trechos da fachada são em *curtain wall*, com painéis de vidro cuja marcação pretende remeter às fiadas da pedra da fachada do edifício original. Um balcão de pedra idêntico àqueles existentes na fachada primitiva é inserido na nova fachada, de modo a ressaltar as conexões entre o novo e o antigo.

Casos mais radicais são aqueles em que antigos elementos arquitetônicos são inseridos nas fachadas de edifícios absolutamente novos. É o caso, por exemplo, do edifício de apartamentos na Lindenstrasse em Berlim (1984-87), projeto do escritório Kreiss Schaad Schaad Architekten realizado no âmbito da IBA – *Internationale Bauaustellung Berlin* (Exposição Internacional da Construção de Berlim).

Este bloco de apartamentos deveria funcionar como um elemento de transição entre os pequenos edifícios residenciais projetados para a parte posterior do terreno e as duas construções barrocas situadas nos lotes vizinhos[3]. Os arquitetos decidiram então projetar na testada do lote um edifício pleno de referências à arquitetura do passado, desde a platibanda arqueada e o volume central em balanço até a *kitsch* releitura de uma coluna dórica em uma das esquinas e o revestimento em tijolo vermelho.

Figuras 17 e 18 – Edifício de apartamentos na Lindenstrasse em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

[3] Um dos dois edifícios barrocos em questão é o Museu de Berlim, cujo anexo construído recentemente é o famoso Museu Judaico de Berlim, projetado por Daniel Libeskind.

Certamente visando reforçar essa ligação com o passado histórico, foram inseridos de forma aleatória na fachada alguns elementos arquitetônicos remanescentes de construções históricas, como trechos de cornijas, um pedaço de uma coluna e outras peças de pedra, certamente ruínas encontradas no canteiro de obras, pertencentes a edifícios anteriormente localizados no terreno.

No Brasil, são relativamente comuns os casos de utilização, em uma nova construção, de elementos arquitetônicos resultantes de edifícios demolidos. Em Salvador, podemos citar alguns exemplos, como a portada e a escadaria de arenito, ambas do século XVII, que foram aproveitadas na fachada e no *hall* de entrada do Edifício Margarida, uma construção sem nenhum mérito arquitetônico realizada após o alargamento da Rua Carlos Gomes, em meados do século XX.

Figuras 19 e 20 – Edifício Margarida em Salvador (fotos realizadas por João Legal, out./2005)

Figuras 21 e 22 – Museu de Arte da Bahia em Salvador (fotos realizadas pelo autor, out./2005)

Outro caso semelhante é o do atual Museu de Arte da Bahia, edifício neocolonial construído entre 1925 e 1927 no Corredor da Vitória para abrigar a Secretaria de Saúde e Assistência Pública e que se apropria de diversos elementos remanescentes de antigas construções, como a portada em cantaria e a imponente porta em vinhático e jacarandá (datada de 1674) de um solar demolido durante o alargamento da Ladeira da Praça, e o rebuscado corrimão da escada, originário da Igreja do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu.

Entretanto, o caso mais significativo de apropriação de elementos arquitetônicos preexistentes na realização de uma nova construção no Brasil é, certamente, o Museu das Missões em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul (1937-40). Primeiro trabalho de Lúcio Costa no recém criado SPHAN, corresponde a um museu construído próximo à Igreja de São Miguel, para abrigar os bens móveis – imagens sacras e elementos arquitetônicos remanescentes – dos Sete Povos das Missões. O pequeno volume mescla materiais contemporâneos, como vidro, a elementos remanescentes das ruínas, como colunas, em uma releitura das casas missioneiras, muitas vezes construídas com restos das antigas construções.

Figuras 23 e 24 – Museu das Missões em São Miguel das Missões
(fonte: WISNIK, 2001)

Apesar de também representar a inserção de ruínas em uma nova edificação, o Museu de Gibellina na Sicília, Itália (1981-87), desde os seus pressupostos, se constitui em uma intervenção em todos os aspectos distinta daquela realizada na Lindenstrasse, se aproximando muito mais da proposta de Lúcio Costa para o Museu das Missões, uma vez que a inserção dos restos da fachada do Palazzo di Lorenzo no pátio da nova construção é a própria razão de ser do novo museu e não uma ação gratuita e oportunista como no caso alemão.

Alguns anos após a destruição da cidade italiana de Gibellina por um terremoto em 1968, o governo decide construir uma nova cidade – Gibellina Nuova – a 18 quilômetros da antiga. O projeto do Museu de Gibellina nasce da necessidade de instalar, na nova cidade, a fachada remanescente de um edifício de grande valor histórico e arquitetônico, que havia sido destruído no terremoto.

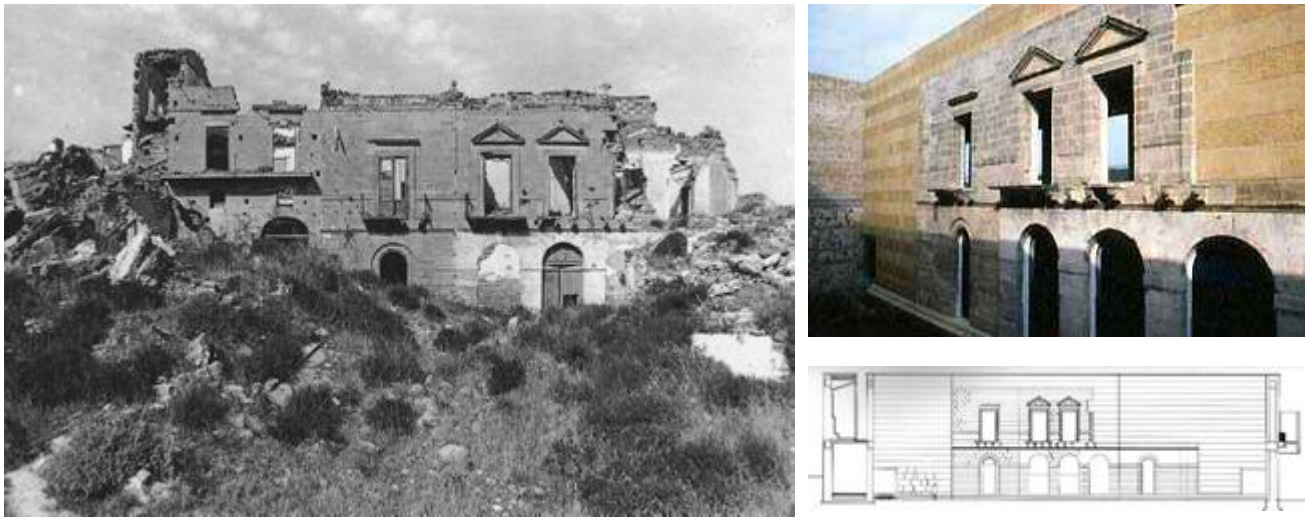
Confrontado com este problema, Francesco Venezia decide remontar os restos da fachada neoclássica no interior de uma nova edificação, "construindo-lhe uma adequada medida urbana que evite a sua comparação – como dimensão sai perdendo – com o novo núcleo habitado" (VENEZIA, 1988: 42). O fragmento da fachada do Palazzo di Lorenzo se torna, assim, o ponto de partida para a construção do museu da cidade.

O museu se resume a um pátio retangular descoberto, fechado por paredes em três dos lados e, no quarto lado, por um estreito edifício. As ruínas da antiga fachada são montadas e encaixadas em uma das paredes do pátio, que é complementada com outro de tipo de pedra, de tonalidade amarelada, em faixas horizontais alternadamente lisas e apicoadas, formando uma moldura para que a histórica fachada se destaque:

> *A sensação [no interior do pátio] é de serenidade, de distanciamento pacífico de um ambiente desagradável. A relação com esse ambiente quase se perde; uma longa e sábia preparação garante, sem choque, um recolhimento sossegante. Depois, para quem estiver atento (e quem pode não reagir ante a fascinação desta*

máquina de pensar?), tudo se complica e se move. Os muros se elevam da terra; não sabemos como e quando acabará a ascensão. (...) *A parede que incorpora a fachada de San Lorenzo se move levemente, sua base desliza para fora da marca de concreto em que se apóia. Esta se eleva também, sai de uma fissura no piso (ou de um fosso?). A simetria incompleta porém rigorosa da fachada reconstruída parece precária. Algo a perturba, a superfície vibra* (...)*. Neste movimento, tornam-se subitamente nítidas as camadas sucessivas, pele e interior: ossos, veias e nervos e, sobretudo, fragmentos de emboço pútrido e algumas plantas que vão nascendo* (...)*.*

Francesco Venezia diz que pensou o pátio para criar um espaço na escala da fachada de San Lorenzo; mas não é exatamente assim, ou não é apenas isso. A fachada está aí, como um animal de músculos tensos, ansioso de raiva e carregado de liberdade, disposto a saltar os muros da prisão. (Álvaro Siza *apud* VENEZIA, *op. cit.*: 8-10).



Figuras 25, 26 e 27 – Ruínas do Palazzo di Lorenzo após o terremoto de 1968 (à esq.); vista e corte do Museu de Gibellina, Itália (centro e à dir.)
(fonte: VENEZIA, 1988)

A complementação das ruínas: estilização e limites da liberdade criativa

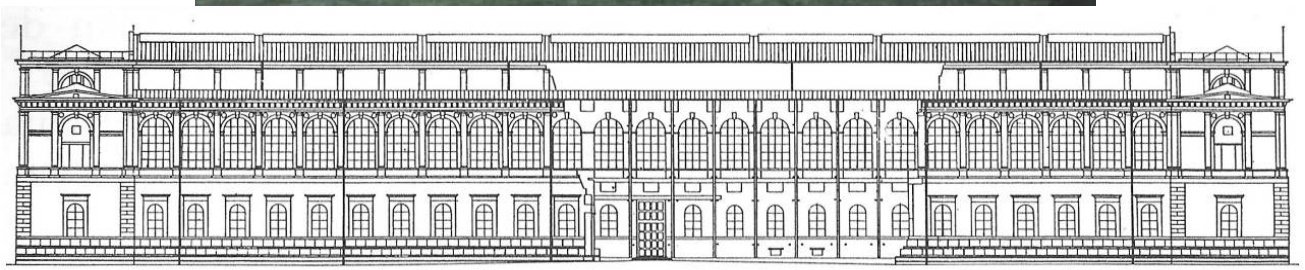
Algumas intervenções realizadas sobre ruínas passam pela incorporação direta destes remanescentes em uma nova arquitetura, dando origem a um edifício híbrido que, contudo, não pretende ser nem se assemelha em termos formais ao edifício anteriormente existente no local e agora reduzido a ruínas. Em cada um destes casos, pelas razões mais diversas, foi considerado necessário complementar as ruínas de antigos edifícios, porém em lugar de pretender reconstituir a feição original, agora perdida, do edifício antes do seu arruinamento, optou-se pela complementação com linguagem arquitetônica nova e materiais contemporâneos.

Em alguns casos, contudo, ao pretender interpretar nas novas partes as características formas das ruínas, os arquitetos terminam por realizar uma arquitetura que, do ponto de vista formal, é demasiadamente subordinada à preexistência, em uma abordagem que podemos de chamar de

“arquitetura de estilização”, isto é, à realização de uma nova arquitetura que repete de maneira esquemática aquela preexistente, através da reprodução simplificada de todos os ornamentos. Exemplos desta abordagem são os projetos de reconstrução da Alte Pinakothek em Munique (1952-57) e da Prefeitura de San Fernando de Henares na Espanha (1994-99).

No caso da reconstrução da Alte Pinakothek de Munique, realizada nos anos 1950, o arquiteto Hans Döllgast recompôs os trechos faltantes da caixa mural do edifício neoclássico, destruídos durante os bombardeios da II Guerra Mundial, partindo “da depuração dos traços estilísticos através da esquematização figurativa e mantendo o substancial da forma tectônica. Esta se apresenta limpa e desprovida de ornamentos” (GRACIA, 1992: 194):

> *A ruína parcial indicava perfeitamente a lógica formal a seguir na reconstrução. Respeitando-a se formalizou de novo o edifício, procurando não ocultar a silhueta da mutilação bélica de acordo com o principio da identificação da obra moderna.* (*ibid.*: 194).



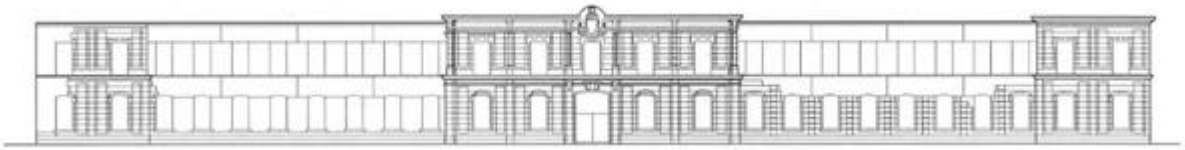
Figuras 28 e 29 – Vista e fachada principal da Alte Pinakothek de Munique
(fonte: GRACIA, 1992; www.munich-insider.de)

Esta abordagem parece ser uma variação arquitetônica da técnica do *tratteggio* ou *rigatino*, desenvolvida por Cesare Brandi para preenchimento de lacunas em pinturas: trata-se do preenchimento da lacuna com pequenos traços de tinta da mesma cor dominante na pintura, de modo que a unidade estética da obra seja restaurada e, apenas ao aproximar-se dela, seja percebida a diferença entre o objeto original e a sua complementação recente:

> *O que é uma lacuna que aparece no contexto de uma imagem pictórica, escultórica ou mesmo arquitetônica? Se remontarmos à obra na sua essência, perceberemos de pronto que a lacuna é uma interrupção formal indevida* (...).
>
> [Como solução] *Deverá ser removida qualquer ambigüidade da lacuna, ou seja, evitar que ela seja reabsorvida pela imagem, que só se enfraqueceria por isso; será importante, pois, que a lacuna se encontre em um nível diverso daquele da superfície da imagem, e quando isso não puder ser feito, o tom da lacuna deverá ser graduado de modo a criar para ela uma situação espacial diversa dos tons expressos na imagem lacunosa.* (BRANDI, 2004: 127-129).

No caso do projeto da Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri, o desafio consistia em projetar um volume de 17,5 metros de profundidade a partir dos trechos remanescentes da fachada principal de uma fábrica do século XVIII. O edifício originalmente se caracterizava pelo rigoroso ritmo da fenestração, porém a ruína não possuía qualquer continuidade, resumindo-se a três trechos semi-independentes que correspondiam ao corpo central e às extremidades das duas alas laterais.

Os arquitetos Sol Madridejos e Sancho Osinaga propõem um plano liso contínuo que complementa e amarra os diversos fragmentos remanescentes, e que é marcado por aberturas de dimensões idênticas às das ruínas, de desenho semelhante – porém bastante simplificado – e que se distribuem no novo plano seguindo as mesmas relações de proporções do antigo edifício. As demais fachadas são projetadas em uma linguagem inquestionavelmente atual, com grandes aberturas horizontais contínuas. Madridejos e Osinaga conseguem, através da simplificação e estilização da linguagem original da ruína, integrá-la de maneira harmoniosa ao novo edifício.



Figuras 30, 31 e 32 – Fachada principal e vistas da Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri (fonte: EL CROQUIS, 1999)

No Brasil, podemos encontrar alguns interessantes exemplos daquilo que poderíamos chamar de "complementação criativa de ruínas". No projeto de adaptação em centro cultural do antigo Colégio Caraça em Santa Bárbara, Minas Gerais (1986-89), os arquitetos Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal se apropriam das ruínas, resultantes de um incêndio ocorrido em 1968, e as complementam com materiais contemporâneos como aço, vidro e concreto armado, visando dar um novo uso.

> *A simples consolidação das paredes remanescentes e a preservação dos seus valores documentais e artísticos não eram suficientes para a revitalização das ruínas do Caraça. Optou-se por inserir na estrutura perdida um organismo novo, apto a abrigar atividades que reatualizem os valores do velho colégio* (LEAL, 1992: 46).

Figuras 33 e 34 – Colégio do Caraça em Santa Bárbara (MG)
(fonte: LEAL, 1992)

Outro exemplos interessante é a intervenção realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi em um conjunto de imóveis localizados na ladeira da Misericórdia, no coração do Centro Histórico de Salvador. Do conjunto de cinco sobrados da ladeira da Misericórdia, três tinham suas configurações suficientemente preservadas, sendo restaurados *comme il faut*. Nestes edifícios, a configuração externa "original" foi totalmente restaurada e a construção de novas lajes e divisórias pré-moldadas em ferro-cimento definiu os novos espaços internos.

Os outros dois sobrados se encontravam bastante arruinados, e foi respeitando a sua condição de ruína que Lina Bo Bardi interveio neles. Os elementos em ferro-cimento plissado desenvolvidos pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o "Lelé", a partir de sugestão de Lina foram utilizados, no caso da ruína de três arcos, como contrafortes que funcionam não apenas estruturalmente, mas também como elementos de transição e amarração visual entre os altos sobrados que o ladeiam e a baixa estrutura da ruína existente, com apenas um pavimento de altura. Além disso, a nova estrutura

funciona ainda como *background* que ressalta a velha ruína de pedra, tratada como objeto a ser destacado, em uma relação gestáltica de figura e fundo.

Figuras 35 e 36 – Sobrado dos Três Arcos na Ladeira da Misericórdia em Salvador
(fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

Em seu projeto de recuperação da Ladeira da Misericórdia, Lina mescla novos materiais, técnicas construtivas e formas arquitetônicas à preexistência, criando entre o novo e o antigo relações de contraste e, ao mesmo tempo, de refinado diálogo entre elementos rústicos e de mesma densidade formal. Em março de 1987, Lina escreveu a respeito das suas intenções no Projeto da Ladeira da Misericórdia:

> *Em geral, a restauração é a restituição a um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. Depois da Carta de Veneza, de 1965, as coisas melhoraram, mas aquele marco de ranço numa obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro.*
>
> *O que estamos procurando na recuperação do centro histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios da restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixa perfeitamente intato o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício.*
>
> *Esse sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, é denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. Não mexemos em nada, mas mexemos em tudo* (Lina Bo Bardi *apud* PROJETO, 1992: 48).

Como afirmara Lina Bardi em outra ocasião,

> *É preciso se libertar das amarras não jogando fora o passado e a história da arquitetura. Libertar-se conjugando o passado como um tempo de verbo: o presente histórico. O passado visto como presente histórico é uma coisa viva* (...). *Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um presente verdadeiro.* (*ibid.*: 55).

Duas capelas brasileiras: a ruína como *conteúdo* e a ruína como *continente*

Na arquitetura contemporânea brasileira, existem dois interessantes casos de capelas construídas, ambas projetadas por arquitetos reconhecidos a partir de ruínas que, de resto, são absolutamente distintos entre si: a Capela de Santana do Pé do Morro, em Ouro Branco, Minas Gerais (1977-80), projeto de Éolo Maia e Jô Vasconcellos, e a Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Recife, Pernambuco (2004-2006), projeto de Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli.

Na década de 1970, a Fazenda Pé do Morro, cujas construções remontam a meados do século XVIII, foi adquirida pela Açominas. Visando transformar o conjunto em seu Centro de Treinamento e Casa de Hóspedes, a Açominas contratou Éolo Maia e Jô Vasconcellos para desenvolverem um projeto de restauro para as velhas construções da fazenda, além do projeto de uma capela para abrigar seis imagens sacras de grande valor histórico.

O projeto da capela parte da apropriação de uma pequena ruína formada por três paredes remanescente de uma antiga construção da fazenda. Estas paredes, deixadas em seu estado de ruína, são incorporadas ao projeto como seu ponto focal e delimitam o altar da capela. Este espaço e o setor ocupado pelos bancos de madeira da audiência são envolvidos por uma nova estrutura em aço corten, cujo fechamento é feito com vidros coloridos e painéis de massaranduba, conformando assim o espaço da capela:

> *O novo e o velho.*
>
> *Sempre tão difícil, aparentemente, de conviverem. Partindo-se de uma identificação mais profunda entre o verdadeiro e o corriqueiro, chega-se à conclusão de que permanece o autêntico. A dimensão tempo cede então lugar à dimensão equilíbrio.* (...)
>
> *Uma imagem simbólica talvez: o presente protegendo o passado para o surgimento do futuro. Com o uso do aço corten na estrutura, o volume da capela ficou da cor da ferrugem ou da própria terra de minério de Minas.* (...) *Assim sendo, acreditamos conseguir um equilíbrio entre as duas construções: a antiga e a nova, com seus valores próprios, mas integradas na paisagem e num conjunto harmônico e equilibrado pelo contraste natural.* (MAIA, 1989: 50-51).

Neste projeto, Éolo Maia e Jô Vasconcellos demonstram como os pedaços remanescentes de uma velha construção qualquer podem ser utilizados como mote e ponto de partida para uma arquitetura erudita, plena de referências, dignificando o que antes não era mais que um mero elemento banal, resto de algo que, nem mesmo quando íntegro, possuía qualquer valor individual significativo. É uma pena que, embora esteja tombada pelo IEPHA, órgão estadual de preservação do patrimônio, a Capela de Nossa Senhora do Pé do Morro encontre-se em péssimo estado de conservação, gradativamente se transformando novamente em ruína.

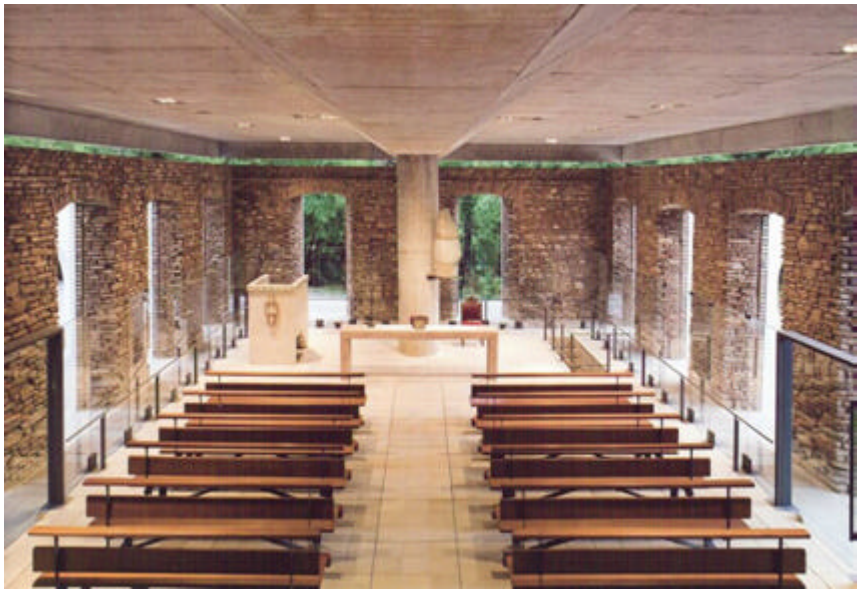
Figuras 37 e 38 – Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco (MG)
(fonte: MAIA *et alli*, 1995)

Se o exemplo acima corresponde à construção de uma capela que nasce da idéia da ruína como *conteúdo* da nova arquitetura, a Capela de Nossa Senhora da Conceição, projetada recentemente por Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli para as oficinas da Cerâmica Brennand, em Recife, corresponde à idéia oposta: a da ruína como *continente* da capela.

O projeto da Capela de Nossa Senhora da Conceição nasce da apropriação das ruínas de um casarão do século XIX: quatro paredes de pedra, envolvidas por trechos incompletos de arcadas construídas com blocos cerâmicos. Estes elementos remanescentes foram restaurados, com a retirada de camadas de massa e outros revestimentos e, no caso das paredes de pedra, com a recuperação das alturas totais dos seus vãos de janelas e portas; as arcadas foram consolidadas e sutilmente complementadas em certos pontos, preservando, porém, o seu aspecto de incompletude. É este conjunto de ruínas restauradas e consolidadas o responsável pela aparência exterior da capela.

Figuras 39 e 40 – Capela de Nossa Senhora da Conceição em Recife
(fonte: ARTIGAS, 2007; GRUNOW, 2007)

No interior da dupla caixa muraria correspondente às ruínas preexistentes, surge a capela, separada cerca de 80 centímetros das paredes de pedra por uma sucessão painéis de vidro transparente colocados desalinhadamente. A nova cobertura é uma laje plana em concreto protendido, cuja projeção corresponde exatamente aos limites das velhas paredes de pedra, mas que não as toca jamais, deixando uma tênue fresta em todo o perímetro da edificação. A laje de concreto aparente é suportada por dois robustos pilares de sessão circular, localizados no eixo longitudinal da capela, próximos às duas extremidades e que ajudam a organizar o espaço interno: em torno de um deles se localizam o altar, o púlpito e o acesso à sacristia, enquanto o outro serve de suporte a um mezanino, também em concreto aparente, que funciona como o coro da capela e que está localizado sobre o átrio de acesso.



Figuras 41 e 42 – Capela de Nossa Senhora da Conceição em Recife
(fonte: ARTIGAS, 2007; GRUNOW, 2007)

À guisa de conclusão, um anti-exemplo: a restauração do Teatro Romano de Sagunto

Na última década, uma outra intervenção sobre ruínas tem provocado uma intensa polêmica que chegou aos tribunais de justiça, demonstrando que, em alguns casos, preservar um edifício arruinado pode ser, por diversas razões, preferível a "restaurar" a sua configuração e o seu uso primitivos, ainda que em linguagem contemporânea. Estamos nos referindo ao Teatro Romano de Sagunto, na Espanha (1983-1993).

Partindo da premissa de que os teatros construídos pelos antigos romanos em todo o vasto território do seu império representavam repetições de um tipo invariável, os arquitetos Giorgio Grassi e Manuel Portaceli propuseram uma reconstrução tipológica do Teatro de Sagunto:

Está prevista, caso seja necessária, a consolidação da estrutura existente, ou a liberação [de estruturas anexadas recentemente] *e a parcial complementação da estrutura dos muros antigos emergentes, com o objetivo de fazer mais compreensível o complexo edifício do teatro romano, de fazer mais legível suas diversas partes, as relações entre estas, a hierarquia, as funções singulares, etc., enfim, sua concorrência em definição de uma forma arquitetônica articulada e complexa, porém sem dúvida absolutamente unitária como é precisamente o tipo de teatro romano em seu breve período histórico de vigência e em sua não obstante larga e constante presença na história da arquitetura.*

Está prevista, ademais, a reconstrução daquelas partes essenciais da fábrica do teatro que são necessárias para uma restituição clara do espaço arquitetônico do teatro romano de Sagunto em seu conjunto. (GRASSI & PORTACELI, 1990: 123).

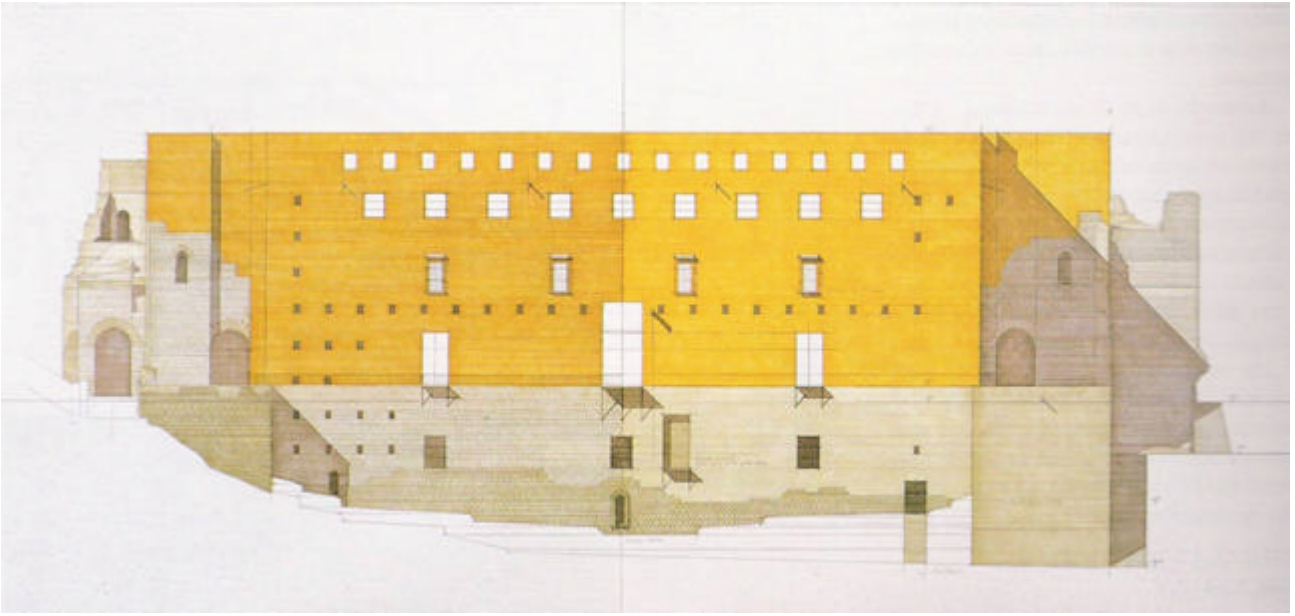


Figura 46 – Projeto de restauração do Teatro Romano de Sagunto, Espanha
(fonte: CRESPI & DEGO, 2004)

A partir destes pressupostos, Grassi e Portaceli recuperaram a volumetria característica desta tipologia arquitetônica, completando as ruínas com novos materiais e requalificando-as enquanto espaço de representações teatrais e musicais, melhorando significativamente a acústica e as condições de segurança e conforto dos espectadores. Entretanto, os arquitetos desconsideram o valor estético e histórico da ruína enquanto *ruína*, bem como o seu papel na paisagem, uma vez que ela se situa no topo de uma colina a cujos pés se localiza a cidade de Sagunto. Assim, a recomposição do proscênio levada a cabo por Grassi e Portaceli modificou de maneira radical a relação visual existente há muitos séculos entre as ruínas e a cidade, se transformando em um obstáculo visual.

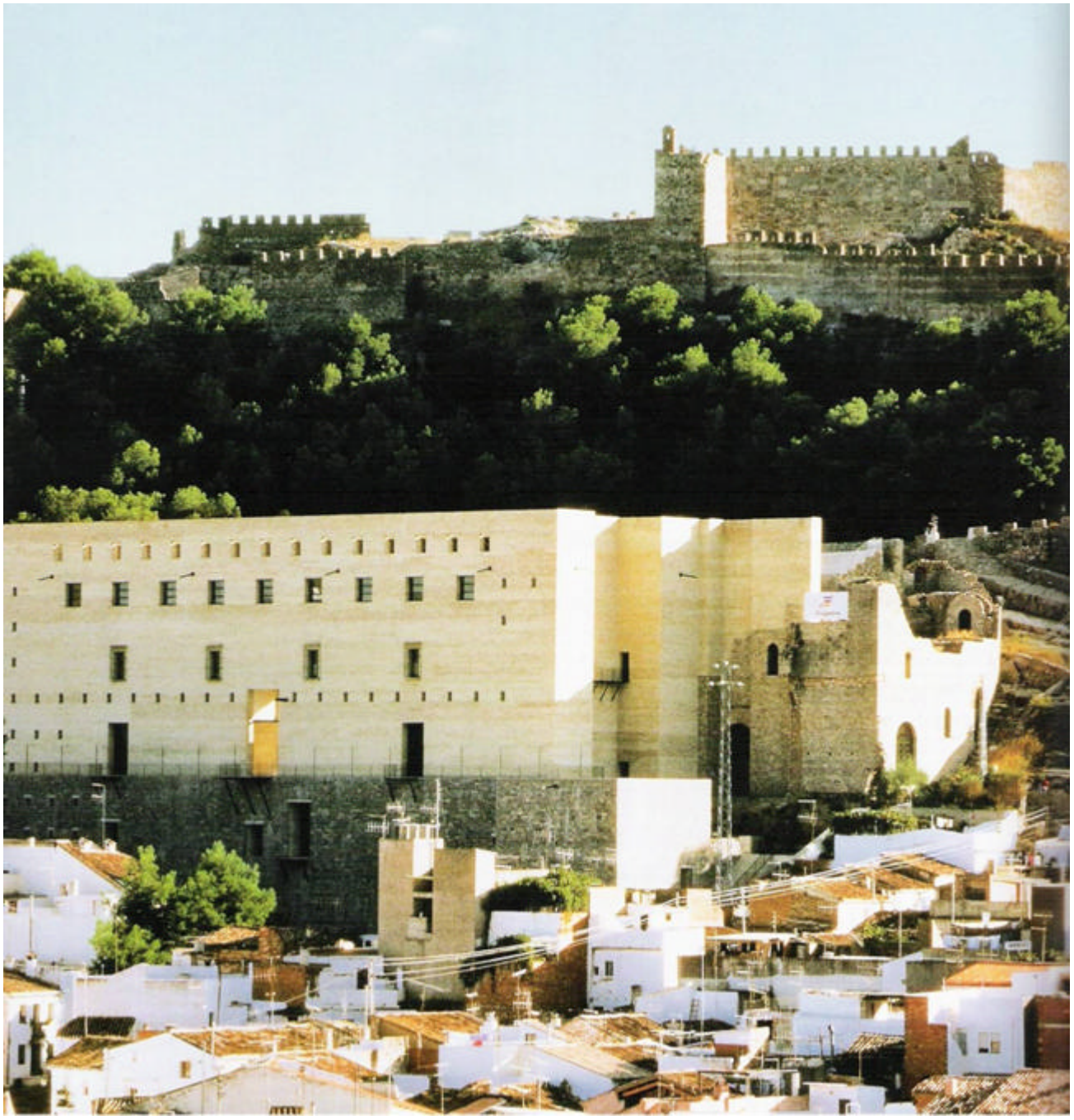
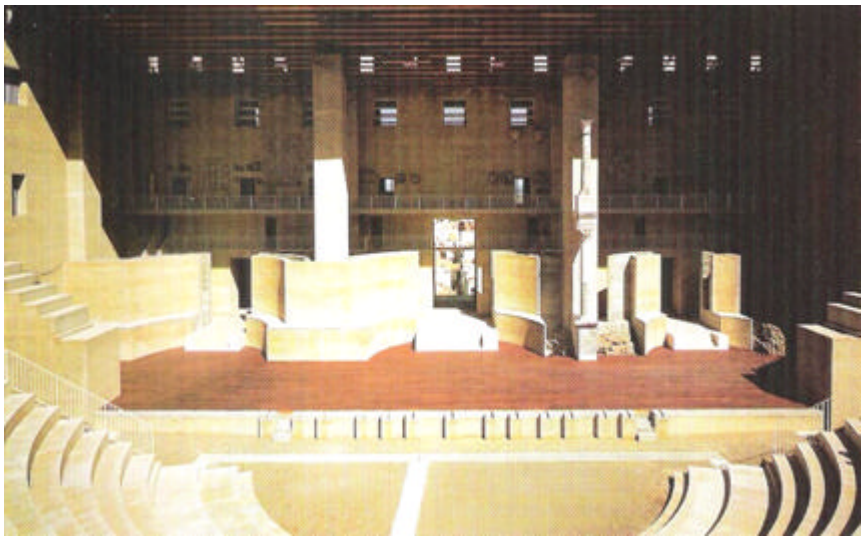


Figura 47 – Teatro Romano de Sagunto após o restauro realizado por G. Grassi e M. Portaceli (fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

O debate tem sido intenso desde a divulgação dos primeiros desenhos realizados pela dupla de arquitetos, e as posições muitas vezes têm sido adotadas mais por questões políticas do que de outra ordem, com os seguidores do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE), que executou a intervenção, defendendo a sua manutenção, enquanto os simpatizantes do Partido Popular (PP) exigem a sua demolição.



Figuras 48 e 49 – Teatro Romano de Sagunto após o restauro realizado por G. Grassi e M. Portaceli (fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

Apesar do reconhecimento internacional imediatamente obtido pelo restauro do Teatro Romano de Sagunto após a sua conclusão, em 1993[4], nos primeiros dias de janeiro de 2008, após 17 anos de batalhas jurídicas, o Tribunal Supremo da Espanha considerou ilegal todo o processo de construção e, alegando que a restauração efetuada por Grassi e Portaceli feria a Lei do Patrimônio Histórico Espanhol de 1985, determinou a sua "demolição", bem como o "restauro" do edifício à sua condição de ruína, estabelecendo um prazo de dezoito meses para o cumprimento da sentença.

Esta decisão provocou a publicação de um "Manifesto contra a Demolição" por parte daqueles que se colocam contra o seu cumprimento. Os autores deste manifesto alegam, dentre outras razões, que "a demolição é um ataque à independência e à liberdade do mundo da cultura":

> *De uma obra artística pode-se gostar ou não, porém levá-la aos tribunais de justiça cria um precedente preocupante que afeta à liberdade de que deve gozar a cultura. A confrontação política não pode invadir o espaço criativo que deve a todo custo preservar a sua autonomia. A criação artística deve permanecer à margem da batalha política porque, de outra forma, fica ferida de morte.*
>
> *A demolição é um ato de vingança política que não tem nada a ver com o debate arquitetônico.*[5]

Embora o mérito da sentença seja questionado pelos intelectuais espanhóis e seja questionável a ingerência de juízes sobre uma área de saber que não dominam, e sobre a qual opinam muitas vezes sem o apoio técnico de profissionais qualificados[6]; embora seja clara a existência de uma intensa

---

[4] Além de receber diversos prêmios de arquitetura na Espanha e no exterior, o projeto foi um dos finalistas do Prêmio Europeu de Arquitetura Pavilhão Mies van der Rohe 1994, um dos mais prestigiosos prêmios de arquitetura mundiais e cuja comissão julgadora era formada por Norman Foster, Álvaro Siza, Henri Ciriani, Ignasi de Solà-Morales e Elia Zenghelis, dentre outros arquitetos de renome.

[5] Manifesto divulgado nos últimos meses pela rede mundial de computadores e reproduzido em dezenas de sites e blogs. Aos que desejassem subscrever o manifesto, era solicitado que enviassem um e-mail a manifiestoteatrosagunt@gmail.com.

[6] E aqui não podemos deixar de lembrar do caso da sentença emitida pela Justiça Federal no final de 2004 determinando a demolição do Palácio Thomé de Souza, sede da Prefeitura de Salvador e projeto do arquiteto João Filgueiras Lima, o "Lelé".

pressão política em torno de toda a questão; e não obstante seja impossível cumprir na prática a sentença, uma vez que é absolutamente inviável devolver o edifício ao seu estado de arruinamento anterior à intervenção que Grassi e Portaceli, parece-nos que o posicionamento dos juízes vem ao encontro dos anseios da população de Sagunto.

Em entrevista concedida em 1990, ao ser perguntado sobre qual a filosofia da intervenção sobre as ruínas do Teatro Romano de Sagunto, Grassi responde que:

> *A nossa linha operativa neste trabalho, assim como em todos os meus outros trabalhos deste tipo, foi ver o artefato antigo acima de tudo como arquitetura. Foi aquela de buscar ir além da condição de ruína do artefato (além do seu ser documento, isto é testemunho do papel histórico do artefato original neste lugar, e também além da indiscutível fascinação que advém da sua condição, quase de objeto de afeição, de coisa longínqua, irremediavelmente perdida, etc.) e de vê-lo, pelo contrário, acima de tudo na sua integridade arquitetônica, isto é, na sua real, concreta razão de ser como arquitetura, como resposta a um problema prático, que é o problema de um lugar singular da cidade, um lugar desde sempre destinado à função teatral, tanto na cidade antiga como na cidade contemporânea.* (GRASSI, 2000: 310)

Talvez o equívoco da restauração imposta por Grassi e Portaceli resida na sua incapacidade de compreender que, para a população local, habituada a conviver por quase dois milênios com as velhas ruínas do teatro sobre a colina, não se justifiquem as razões racionais e utilitárias, e mesmo as de ordem arquitetônica, levantadas por Grassi.

Para estas pessoas, certamente o que importa são aquelas razões desprezadas por Grassi que justificariam a preservação da condição de ruína dos remanescentes do antigo Teatro Romano de Sagunto: o seu papel de testemunho do passado histórico da cidade, a indiscutível fascinação que advém da sua condição de ruína, o fato desta ruína se constituir em objeto ao qual a população da cidade de Sagunto encontra-se afetivamente ligada há gerações e gerações, dentre outras razões vinculadas à memória coletiva, ao sentimento de pertencimento e a outras questões identitárias que escaparam à análise meramente racional e instrumental dos arquitetos Grassi e Portaceli e que nem mesmo encontram-se respaldadas nas teorias e cartas do restauro, uma vez que estas, como vimos, entendem as ruínas de monumentos do passado como aquilo que efetivamente são: ruínas, artefatos que registram mais do que quaisquer outros a passagem do tempo e a morte como destino inexorável.

Esta sentença estava baseada em pareceres de peritos de duvidosa capacidade técnica, como analisamos em artigo sobre as intervenções em sítios e monumentos históricos realizadas em Salvador a partir da década de 1950 (ANDRADE JUNIOR, 2005).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950. In: **Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil**. Niterói: EA/UFF, 2005 (CD-Rom).

_____. **Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Salvador: FAUFBA, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença: 1988.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006 Vol. 2**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. O Castelo Revisitado: contexto e percepção. In: **Revista Rua**. Salvador: PPG/AU-FAUFBA, nº 8, jul-dez 2003, pp. 128-130.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores. Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima. **Construir no Tempo / Building upon Time**. Lisboa: Estar, 1999.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001.

COSTA, Lúcio; COSTA, Maria Elisa (org.). **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Brasília: Empresa das Artes/Ed. da UnB, 1995.

COSTA, Lúcio; PESSOA, José (coord.). **Lúcio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

CRESPI, Giovanna & DEGO, Nunzio (Org.). **Giorgio Grassi: Opere e Progetti**. Milão: Electa, 2004.

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

EL CROQUIS. **En Proceso: fin de siglo**. Madri: El Croquis Editorial, n. 96/97, 1999, pp. 194-197.

FREIRE, Ernani; LOPES, Sônia. Projeto Parque das Ruínas – anexo do Museu da Chácara do Céu. **AP Revista de Arquitetura**, nº 4, mar./abr.1996, pp. 36-41.

_____. Parque das Ruínas: obra do tempo. **AU**, nº 78, jun./jul. 1998, pp. 83-84.

GERLACH, Erwin. **Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berlin**. Regensburg, Alemanha: Schnell & Steiner, 2004.

GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita: edilizia – estetica architettonica – restauri – ambiente dei monumenti**. Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1929.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construído**. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.

GRASSI, Giorgio. Intervista sul teatro di Sagunto. In: _____. **Scritti Scelti: 1965-1999**. Milão: Franco Angeli, 2000, pp. 310-318.

GRASSI, Giorgio & PORTACELI, Manuel. Teatro Romano de Sagunto. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pp. 122-133.

GRUNOW, Evelise. Interferência mínima recupera idéia de abrigo. **Projeto**, nº 328, jun. 2007, pp. 56-63.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória – arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. **Bahia – Centro Histórico de Salvador, Programa de Recuperação**. Salvador: Corrupio, 1995.

LEAL, Edwiges. Colégio Caraça. **AU**, nº 44, out./nov. 1992, pp. 46-48.

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Jô. **Éolo Maia & Jô Vasconcellos Arquitetos**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

MAIA, Éolo. Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco, MG. **Projeto**, n. 128, dez. 1989, pp. 50-51.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira: a obra de Éolo Maia**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). EA/UFMG, Belo Horizonte.

Projeto, nº 149, pp. 23-64, jan./fev. 1992.

Projeto, nº 160, jan./fev. 1993.

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Ed. Da UCG, 2006.

RUSKIN, John. **The Seven Lamps of Architecture**. Nova York: Dover Publications, 1989.

SANJUST, Paolo. Stazioni di posta di un itinerario di architetture del Portogallo. In: AYMERICH, Carlo (org.). **Itinerari di Architettura tra Spagna e Portogallo**. Roma: Gangemi, 2004, pp. 211-214.

SETTE, Maria Piera. Profilo Storico. In: CARBONARA, Giovanni (dir.). **Trattato di Restauro Architettonico**. Turim: UTET, 1996, pp. 109-299.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. Sao Paulo: Martins Fontes, 1994.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). **Eduardo Souto de Moura**. Lisboa: Blau: 1996.

VENEZIA, Francesco; SIZA, Álvaro (intr.). **Francesco Venezia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2006.

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.