



# Entre o restauro e a recriação

reflexões sobre intervenções em preexistências  
arquitetônicas e urbanas

Juliana **Cardoso** Nery  
Rodrigo **Espinha** Baeta



Este livro versa sobre a conservação, a restauração ou a renovação – e mesmo a destruição – daquele patrimônio arquitetônico e urbano que, ao nosso ver, tem como principais atributos para a determinação de sua “significância” cultural a sua condição como documento da história e como objeto estético (como obra de arte). O seu objetivo é suscitar um debate sobre as várias nuances do processo de preservação e/ou transformação do espaço edificado e urbano – uma discussão fundada na qualidade do ato projetual e do processo de *design* como único meio possível para conquistar uma relação pertinente e necessária entre o novo e o antigo.

Interessa, particularmente, discutir os rumos que a teoria e a prática das intervenções que afetam as preexistências arquitetônicas têm tomado nas últimas décadas, recorte temporal em que o restauro passa a ser apenas mais uma possibilidade de intervenção na preexistência – que privilegia a recuperação plena da imagem, parcialmente fraturada, de um determinado objeto de preservação de importância artística. Nos demais casos (excetuando-se as ações de conservação, de reconstrução literal, ou de destruição), com maior ou menor preocupação em privilegiar a imagem antiga, as intervenções são de recriação de preexistências. Se naquelas intervenções restaurativas as inserções da contemporaneidade são silenciosas e pouco perceptíveis, nas modernizadoras essas ações são mais potentes e transformam por completo a preexistência – redefinindo o caráter figurativo da obra, produzindo outro objeto artístico, fundado na apreciação de uma imagem inédita baseada na junção entre o novo e o antigo, em benefício do contemporâneo frente ao preexistente.

Na verdade, nem todos os artefatos arquitetônicos ou urbanos alcançam um grau de excepcionalidade que justifique a sua restauração, o que tornam muitas vezes pertinentes as ações sobre a sua materialidade que alteram o seu tecido figurativo e apresentam, como resultado final, um renovado artefato arquitetônico-urbano que se revela como autêntica expressão contemporânea – com o seu valor artístico frequentemente baseado no contraste entre o novo e o antigo. Este tipo de intervenção claramente não restaurativa, que denominamos “recriação”, também atinge, em alguns casos, aquele patrimônio construído de extraordinário valor histórico e artístico, com resultados profundamente instigantes – mesmo quando a conduta mais lógica seria o resgate da unidade figurativa da obra; naqueles casos em que a estratégia de intervenção mais segura e pertinente seria a sua restauração.

Os autores

# Entre o restauro e a recriação

reflexões sobre intervenções em preexistências  
arquitetônicas e urbanas

NÚMERO 12

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

*João Carlos Salles Pires da Silva*

Vice-reitor

*Paulo Cesar Miguez de Oliveira*



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL  
DA BAHIA

Diretora

*Flávia Goulart Mota Garcia Rosa*

Conselho Editorial

*Alberto Brum Novaes*

*Angelo Szaniecki Perret Serpa*

*Caiuby Alves da Costa*

*Charbel Niño El-Hani*

*Cleise Furtado Mendes*

*Evelina de Carvalho Sá Hoisel*

*Maria do Carmo Soares de Freitas*

*Maria Vidal de Negreiros Camargo*



FACULDADE DE ARQUITETURA

Diretor

*Sérgio Kopinski Ekerman*

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Coordenador

*Nivaldo Viera de Andrade Junior*

Conselho Editorial

*Ana Maria Fernandes*

*Angela Maria Gordilho Souza*

*Antônio Heliodoro Lima Sampaio*

*Any Brito Leal Ivo (Vice-Coordenação Editorial)*

*Arivaldo Leão de Amorim*

*Felipe Tavares da Silva*

*Gilberto Corso Pereira*

*Jose Carlos Huapaya Espinoza (Coordenação Editorial)*

*Pasqualino Romano Magnavita*

*Márcia Genésia de Sant'Anna*

*Marcio Cotrim Cunha*

*Mário Mendonça de Oliveira*

*Paola Berenstein Jacques*

Juliana **Cardoso** Nery  
Rodrigo **Espinha** Baeta

# Entre o restauro e a recriação

reflexões sobre intervenções em preexistências  
arquitetônicas e urbanas

NÚMERO 12

Salvador  
EDUFBA – PPG-AU UFBA  
2022

2022, Juliana Cardoso Nery e Rodrigo Espinha Baeta.  
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.  
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico: *Angela Garcia Rosa*  
Capa e diagramação: *Igor Almeida*  
Imagem da capa: *Rodrigo Baeta*  
Revisão e normalização: *Tikinet Edições Ltda.*

Coordenação editorial: *Susane Santos Barros*  
Coordenação gráfica: *Edson Nascimento Sales*  
Coordenação de produção: *Gabriela Nascimento*

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

---

N456 Nery, Juliana Cardoso

Entre o restauro e a recriação: reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas / Juliana Cardoso Nery, Rodrigo Espinha Baeta - Salvador: EdUFBA: PPG-AU UFBA, 2022. (E-book) 526 p. :il. ; PDF.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35227>  
ISBN: 978-65-5630-299-7

1. Patrimônio cultural. 2. Arquitetura – Conservação e restauração. 3. Conservação histórica.  
4. Edifícios – Reformas. I. Baeta, Rodrigo Espinha. II. Título: reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas.

CDU – 725

---

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



EDUFBA  
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,  
40170-115 Salvador-BA Brasil  
Tel: 55 (71) 3283-6164  
[www.edufba.ufba.br](http://www.edufba.ufba.br) | [edufba@ufba.br](mailto:edufba@ufba.br)

PPG-AU FAUFBA  
Rua Caetano Moura, 121, Federação  
40210-905 / Salvador-BA / Brasil  
Tel: 55 (71) 3283-5900

## Agradecimentos

Este é um livro escrito a quatro mãos. Logo, os agradecimentos – a pessoas ou instituições que apoiaram de alguma forma o desenvolvimento da publicação – são sempre pertinentes aos dois autores.

Em primeiro lugar, é necessário salientar a importância que o Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE) e o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU), ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tiveram para a elaboração deste trabalho, que reúne investigações que versam, no plano teórico-crítico, sobre intervenções modernas e contemporâneas em preexistências arquitetônicas e urbanas de interesse cultural.

Como egressos do antigo Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos (CECRE), bem como do Mestrado e do Doutorado do PPG-AU, tivemos uma sólida formação na Área da Conservação e do Restauo, o que impulsionou nosso interesse pelas questões teóricas da restauração e pela análise crítica que trata da coexistência entre o novo e o antigo no contexto edificado, nos centros urbanos e nos conjuntos históricos.

Posteriormente, como pesquisadores, professores e ex-coordenadores do MP-CECRE e como pesquisadores e professores do PPG-AU (o Professor Rodrigo Baeta também foi seu coordenador), tivemos a base e o apoio necessários para a elaboração dos ensaios presentes neste livro.

Também somos gratos ao PPG-AU por ter editado e financiado a publicação, em parceria com a Edufba. Agradecemos, especialmente, ao seu atual coordenador, o Professor Nivaldo Vieira de Andrade Junior, mas também aos coordenadores do Núcleo de Apoio à Produção Científica e Editorial (NAPPE PPG-AU) – Professores José Carlos Huapaya Espinoza e Any Brito Leal Ivo – por terem viabilizado a publicação.

Agradecemos, igualmente, ao pessoal da Edufba que contribuiu imensamente para a confecção do e-book – para a sua revisão e editoração. Destacamos a diretora, Professora Flavia Garcia Rosa, bem como Susane Barros, coordenadora editorial, pela paciência, presteza e pelos esforços despendidos para a elaboração do livro. Do mesmo modo, somos gratos a Igor Almeida, pelo trabalho de editoração da publicação.

Destacamos aqui, o importante papel das agências de fomento Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb) pelo suporte através de diversos auxílios que foram fundamentais para a dedicação necessária às pesquisas que possibilitaram a realização dessa obra. Agradecemos especialmente ao CNPQ pela concessão da Bolsa de Produtividade em Pesquisa que o Professor Rodrigo Baeta recebe desde o ano de 2020.

Muitos parceiros, professores e pesquisadores, colaboraram para as pesquisas que resultaram neste livro através das experiências acadêmicas e profissionais que vivenciamos, ou simplesmente por nossas conversas, contendas e debates.

Destacamos a Professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Claudia dos Reis e Cunha, recém credenciada aos quadros do MP-CECRE, e que desde 2020 divide, com o Professor Rodrigo Baeta, a docência da disciplina do MP-CECRE e do PPG-AU, *História e Teoria da Conservação e da Restauração*, renovando os ares e fomentando novas e pertinentes discussões, tão congruentes ao conteúdo deste livro. Para, além disso, a agradecemos por ter gentilmente escrito o belíssimo prefácio da publicação – que aborda as questões tratadas nos oito ensaios do livro e levanta outros aspectos teórico-críticos relevantes.

Também agradecemos o Professor Nivaldo Andrade, um dos nossos maiores interlocutores em debates – sempre inflamados – pertinentes ao campo da teoria e história da conservação e do restauro, assim como ao juízo crítico sobre intervenções modernas e contemporâneas que afetam construções antigas e sítios urbanos. Especialmente relevante para a ampliação do conhecimento que impulsionou vários ensaios deste livro foi a criação, pelos Professores Rodrigo Baeta e Nivaldo Andrade, da disciplina do PPG-AU e do MP-CECRE, *Projeto em Preexistência*. Desde 2014, quatro versões da disciplina foram ministradas em conjunto – uma

delas também com o Professor Federico Calabrese, ao qual estendemos nosso agradecimento –, sempre suscitando discussões polêmicas que promoveram um amadurecimento incrível no que concerne ao conhecimento de autores, trabalhos e projetos vinculados à área temática destes escritos.

Outra pessoa que tem sido essencial para o amadurecimento do senso crítico que nos levou a escrever este livro, e que nos tem incentivado a desenvolver outros ensaios e artigos sobre o tema, é a Professora da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Natália Miranda Vieira de Araújo, companheira de trocas e debates sobre teoria e projeto de intervenção – parceria ainda mais estreitada pelo fato de ter acolhido a Professora Juliana Nery no pós-doutorado que fez junto ao Laboratório de Urbanismo e Patrimônio Cultural (LUP), do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU UFPE), ocasião em que a professora pode avançar com mais estudos pertinentes ao conteúdo deste livro.

Lembramos, igualmente, da Professora Odete Dourado, grande mestra da teoria e da história do restauro e da crítica da arquitetura, que nos iniciou nos fundamentos da disciplina, ainda nos anos 1990, a quem somos sempre gratos pelo muito que com ela aprendemos.

Também dedicamos um especial agradecimento à Professora da USP, Beatriz Mugayar Kuhl, e a todos os colegas do Comitê de Teoria e Filosofia do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) – pelas excelentes discussões travadas em nossos seminários, que têm despertado novos aportes críticos, muito relevantes nas revisões deste livro.

De forma mais genérica, também agradecemos aos professores, pesquisadores, estudantes e/ou arquitetos aqui listados – em ordem alfabética: Alceu Brito Corrêa Filho, Ana Carolina de Souza Bierrenbach, Ana Maria Farias, Ana Carolina Santos Pellegrini, André Guilherme Dornelles Dangelo, André Veloso da Silva (Feijão), Anna Beatriz Ayroza Galvão, Ana Veronica Cook Fernandes, Cesar Henrique Matos, Clara Rachel Reis, Claudio Varagnoli, Clóvis Jucá Neto, Daniel Mellado Paz, Danilo Matoso Macedo, Diana Santana, Fabio Macedo Velame, Fernando Márcio de Oliveira, Flávio de Lemos Carsalade, Glória Cecília dos Santos Figueiredo, Ida Matilde Pela, José Clewton do Nascimento, José Simões de Belmont Pessôa, Juliano Loureiro de Carvalho, Júlio César Ribeiro Sampaio, Leonardo Barci Castriota, Luiz Antonio Fernandes Cardoso (Lula),

Marcia Sant'Anna, Marco Aurélio de Filgueiras Gomes, Marcos Olender, Marcos Tognon, Mariely Cabral de Santana, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti Brendle, Mário Mendonça de Oliveira, Naia Alban Suarez, Nelci Tinem (*In memoriam*), Paulo Ormino de Azevedo, Susanna Carrozzo, Tatiana de Carvalho Costa, Ubirajara Mello, Vanessa Borges Brasileiro, Venícia Celi de Souza Rodomar, Victória Correia, Viviane Oliveira de Jesus, entre outros discentes, amigos e parceiros intelectuais no campo das intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas de interesse cultural.

Finalmente, dedicamos este livro aos nossos filhos queridos e maravilhosos, Artur e Ana Luiza – as pessoas mais importantes das nossas vidas.

## Sumário

Prefácio	13
Introdução	25
<b>Do restauro à recriação: as diversas possibilidades de intervenção no patrimônio construído</b>	<b>41</b>
A descontinuidade da tradição construtiva e a necessidade da preservação	43
Alargamento e deslocamentos do campo da preservação	45
As diversas possibilidades de intervenção no patrimônio edificado	50
Restauro	54
Recriação	72
Considerações finais	85
<b>Intervenções arquitetônicas contemporâneas em ruínas: valorização ou destruição?</b>	<b>89</b>
Intervenções que apenas conservam, consolidam ou estabilizam as ruínas em conjunto com pequenas inserções contemporâneas	92
Intervenções que reconstroem o edifício ou áreas urbanas a partir das ruínas ou dos vestígios remanescentes	101
Recuperação da caixa mural exterior de edifícios arruinados em consonância com a preservação de restos da antiga ruína na parte interna da construção	113
Criação de novos objetos arquitetônicos a partir das ruínas de construções ou áreas urbanas remanescentes	125
Considerações finais	159
<b>Arqueologia x Arquitetura: conflitos entre as escavações arqueológicas e o patrimônio urbano</b>	<b>167</b>
As escavações do Templo Mayor na Ciudad de México	168
Sobre Tenochtitlán	173

De Tenochtitlán à Ciudad de México: a Plaza Mayor	174
Sobre a <i>traza</i> da Ciudad de México	177
Fragmentação da paisagem urbana do Centro Histórico da Ciudad de México: as escavações do Templo Mayor	191
A fragmentação do Pátio Franciscano da cidade de Olinda	196
Considerações finais	204
<b>Interação, sobreposição e ruptura em 70 anos de intervenções arquitetônicas na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte</b>	<b>215</b>
O confronto antigo-novo, segundo Carbonara	216
A Praça da Liberdade até a década de 1950	219
O Edifício Niemeyer e o Movimento Moderno na Praça da Liberdade	227
O Edifício Rainha da Sucata, o Pós-Modernismo e a Praça da Liberdade	243
Intervenções para o Circuito Cultural Praça da Liberdade	250
Considerações finais	253
<b>Renovação urbanística da cidade de Roma após o Risorgimento: fragmentação do cenário barroco preexistente na nova capital italiana</b>	<b>259</b>
Primeira fase de renovação: da Roma capital até a ascensão de Mussolini	260
A destruição da capital: a ascensão de Mussolini	289
As escavações no Campo Vaccino para a liberação do Fórum Romano	295
Arqueologia da destruição: liberação do Campidoglio e a Via Dell’Impero	309
Mais agressões à Colina Capitolina: o desmonte e posterior transladação da Igreja de Santa Rita da Cascia	337
Fórum Mussolini	339
Via della Conciliazione	342
Considerações finais	366
<b>Contraponto: o Museu do Ara Pacis no centro de Roma e o Palácio Tomé de Sousa no Centro Histórico de Salvador</b>	<b>371</b>
Modernidade em nome da tradição: a destruição da área da Tumba de Augusto	373
Como fragmentar um cenário secular: o caso da atual Praça Tomé de Sousa	392
Entre inserções e rupturas: o Museu do Ara Pacis e o Palácio Tomé de Sousa	406
Considerações finais	420

<b>Entre reflexões e práticas: a experiência do Programa Monumenta em Laranjeiras/SE</b>	<b>425</b>
Conceituação da intervenção proposta	427
Memorial dos projetos de intervenção	434
Quarteirão dos Trapiches	434
Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159	442
Ruínas ao lado do Casarão 159	446
Edifício da antiga Exatoria	446
Sobrado Praça Samuel de Oliveira, 117	450
Trapiche Santo Antônio	453
Casarão dos Rollemberg e Sobrado ao lado	461
Casarão de Oitão da Praça da República	462
As alterações no projeto original	467
A realização da obra e a desconfiguração do projeto	474
Considerações finais	485
<b>Autêntico ou falso histórico? Uma reflexão acerca da complementação de obras “inacabadas” segundo o projeto “original” a partir do caso da ampliação da FACOM-UFBA</b>	<b>491</b>
Variações na gênese: o projeto original e a obra construída	493
Mutações para reuso do Restaurante Universitário: as novas instalações da Faculdade de Comunicação	501
Desafios de um novo anexo: mutilação da preexistência construída ou complementação do projeto original?	506
Considerações finais	510
<b>Referências</b>	<b>517</b>



## Prefácio

---

### **O projeto sobre preexistências e um debate ainda incipiente, porém fundamental, no Brasil**

A tremenda ampliação dos objetos passíveis de serem reconhecidos como bens culturais que se verifica nas práticas patrimoniais desde pelo menos os anos 1960 e acentuada nas últimas décadas vem acarretando uma proporcional curva ascendente nas demandas por intervenções em áreas ou edificações patrimonializadas.

De um lado, assiste-se a um incremento do campo de atuação de arquitetos urbanistas, antes restritos – especialmente no Brasil – a limitadas oportunidades de obras de consolidação ou restauração de bens isolados tombados. De outro lado, em que se pese o exponencial aumento do número de cursos de graduação em Arquitetura e Urbanismo no país, ainda faltam profissionais com a formação adequada para enfrentar essa demanda ampliada, que exige preparo e cultura, muitas vezes ausentes em nossos recém-graduados (e até mesmo em profissionais “experientes”). Demandas de variadas naturezas,

que não se restringem mais (o que já não seria pouco) à tradicional restauração de grandes monumentos, mas que agora passam a envolver igualmente novas edificações em áreas envoltórias de bens tombados, novos restauros sobre obras previamente restauradas, consolidações e recuperações de áreas urbanas deterioradas, adaptação de edificações históricas a novos usos, reconstruções pós-destruições traumáticas e tantas outras possibilidades emanadas do cotidiano de convívio com bens culturais das mais diversas naturezas e estratificações temporais que habitam nossas cidades.

Nesse quadro, verifica-se que “a projeção em sítios historicamente consolidados é *crucial* no labor do arquiteto contemporâneo (e em sua formação)”. (p. 372, grifo nosso)

Justamente nesse sentido caminha a presente publicação, de autoria dos arquitetos e Professores Juliana Nery e Rodrigo Baeta. Ao longo de seus oito capítulos e densas páginas, recheadas de análises críticas, emerge o nó central que costura a variada casuística apresentada: o papel fulcral que o projeto tem nas ações sobre preexistências de valor cultural. Ou, nas palavras dos autores: “a questão central das discussões sempre recai sobre o problema do projeto de intervenção e/ou da análise crítica das ações que afetam o patrimônio edificado de interesse cultural”. (p. 38)

Em suas mais de quinhentas páginas, ficam patentes as consequências – para o bem e para o mal – que projetos de boa qualidade, ou inapropriados, ou mesmo inexistentes, acarretam para a adequada conservação da memória coletiva decantada nas superfícies lapidadas ao longo dos séculos e que, a partir do ato coletivo de reconhecimento de valor, (BRANDI, 2004) deveriam ser escrupulosamente conservadas e transmitidas às futuras gerações.

A ascensão de “novos temas” no campo da conservação patrimonial, com a emergência de uma ênfase dada pela cultura contemporânea aos fatores imateriais e subjetivos dos bens culturais, parece apontar para uma fragilização de debates que, em território nacional, nunca foram aprofundados ou mesmo seriamente tratados. Quais são os meios idôneos para transmitir de forma honesta e mais íntegra possível nossa herança material do passado? Quais estratégias podem ser adotadas para que edificações e áreas urbanas de reconhecido valor estético e histórico sejam conservadas e oferecidas à fruição de todos? Os “novos

valores” necessariamente precisam se sobrepor aos “tradicionais valores” ou mesmo anulá-los? Infelizmente, temos assistido a uma indesejável polarização ou mesmo uma oposição entre os que defendem a atenção continuada à materialidade dos bens culturais e aqueles que advogam pela sua consideração como simples invólucros para valores e gostos subjetivos e cambiantes.

Certamente, está fora de questão a total legitimidade que os “novos patrimônios” têm ao tornarem visíveis “manifestações que, por muito tempo, foram desprezadas por uma ideia de cultura elitizada e excludente”. (p. 25) Igualmente se reconhece que muitas dessas manifestações culturais não podem ou não devem ser tratadas, nas ações de conservação, com os mesmos métodos ou estratégias que aquelas tradicionalmente adotadas para a conservação dos bens móveis ou imóveis, salvaguardados por serem de reconhecido valor estético e histórico. Quando se fala em tutelar saberes, modos de fazer e valores como o afetivo e o simbólico, o âmbito da discussão certamente é distinto, se comparado à salvaguarda de valores artísticos e históricos de edificações e sítios urbanos ou, ainda, de obras de arte de modo geral.

De todo modo, mesmo reconhecendo a possibilidade de tratamento distinto, a depender da especificidade do bem cultural analisado e das razões que o tornaram objeto de tutela, deve-se sempre ter em mente que a materialidade, mesmo quando não é o motivador primeiro e central para as ações de conservação, desempenha papel fundamental ao ser o suporte para valores intersubjetivos de variadas naturezas, e por isso mesmo não se pode considerá-la – de maneira nenhuma e sob nenhum argumento – descartável ou irrelevante. A autenticidade e a integridade material muitas vezes são garantidoras da perpetuação de valores imateriais ou intangíveis.

Ademais, deve-se chamar a atenção para outro aspecto destacado pelos autores, quando afirmam que parte significativa do nosso patrimônio assim o é justamente por ser constituído por objetos cujo principal valor para a preservação reside em suas qualidades artísticas e/ou em sua historicidade: “grande parte das expressões humanas reconhecidas como tal ainda apresentam, como caráter de excepcionalidade, valores postulados pela cultura da conservação e do restauro ocidental há alguns séculos: valores vinculados às qualidades históricas e artísticas de tais objetos”. (p. 26) E, se assim o são, devem ser enquadrados nas

práticas, teorias e métodos próprios a esse campo disciplinar que vem sendo decantado ao longo de pelo menos dois séculos no mundo ocidental, qual seja, o campo da restauração, reafirmando a estreita relação que o ato de restauração guarda em relação ao reconhecimento da obra de arte enquanto tal:

[...] não se dá um correto projeto de restauração sem uma constante tensão teórica, vivida com continuidade a partir das primeiras fases de ‘reconhecimento’ do bem até à conclusão da intervenção. Essa tensão teórica deve guiar constantemente o projeto, com o escopo de ancorar cada intervenção sobre o existente em sólidas bases referenciais e subtraí-lo do arbítrio. (PANE, 2016, p. 33, tradução nossa)

Compreender a historicidade da noção de bem cultural, assim como sua legítima ampliação, não pode ensejar a desconsideração de séculos de reflexão sobre o tema, bem como a definição clara de um campo disciplinar de atuação, consolidado desde pelo menos finais do século XIX. Ao contrário, justamente quando se compreende a noção de bem cultural como construção e processualidade, aflora a responsabilidade de toda e qualquer ação sobre os suportes materiais da memória, que se sabem únicos e irrepetíveis ou irrecuperáveis, como admoesta Cesare Brandi: trata-se de um imperativo moral categórico, voltado à conservação, imposto àquele fruidor individual que se liga à consciência universal. (BRANDI, 2004, p. 31)

Em um campo com princípios cada vez mais esgarçados, o livro de Baeta e Nery nos instiga a voltar os olhos para a importância de estudos teóricos e para experiências e reflexões que redundaram na adoção de princípios-chave a qualificar as intervenções sobre o patrimônio urbano e arquitetônico, apontando que o corpo teórico que se estratificou – especialmente as chamadas teorias modernas e contemporâneas da restauração – “mais do que eficientes, são necessárias para fundamentar e balizar as ações projetuais que visam a sua conservação, restauração, ou mesmo as iniciativas de renovação de seu tecido figurativo”. (p. 27)

Diversas intervenções – das mais variadas naturezas – vêm sendo chamadas de restauração mundo afora, incluindo o Brasil; porém, grande parte dessas intervenções não resiste a uma análise mais consistente de suas motivações e justificativas, excetuando as do campo da restauração, ainda que, por serem empreendidas sobre obras de reconhecido valor artístico e histórico, deveriam a ele se submeter.

As motivações para esse esquivar-se dos limites impostos pela restauração são bastante variadas, indo desde a simples negação da validade de seus postulados a uma cega obediência aos ditames do mercado imobiliário e especulativo; da interpretação apressada dos conceitos teóricos à redução da restauração às tarefas de natureza unicamente técnica, derivada “naturalmente” dos diagnósticos; de uma imposição da vontade renovadora à não compreensão mais aprofundada das qualidades estéticas e históricas dos bens culturais. Ou, sinteticamente, como apontam os autores: “ainda parece pairar no horizonte do campo a ideia de que restaurar não é projetar, e que projetar é necessariamente recriar”. (p. 52)

Novamente, retorna-se à questão do projeto.

Projeto *para* as preexistências ou projeto *sobre* as preexistências, isto é, projetos cujo objetivo é a conservação e transmissão ao futuro da nossa herança material, ou projetos que dela se servem para propósitos outros, muitas vezes desrespeitando sua conformação e sua historicidade. Independentemente das premissas e dos objetivos a serem alcançados com os projetos, são eles que revelam – de forma densa e profunda – os modos de se relacionar com o passado que cada sociedade, em contextos e culturas distintas, estabelece. De fato, o projeto (mesmo quando ausente) é aquilo que define nossa relação com o passado, explicitando aquilo que queremos de fato preservar (e de que modo) e, por consequência, aquilo que desejamos obliterar, suplantar ou negar. De uma forma ou de outra, trata-se, portanto, de “imprescindível ato de projeção, nem mais nem menos”. (CARBONARA, 2013, p. 71, tradução nossa) E, ao se configurar como ato de projeção, vem à tona o papel do arquiteto como protagonista desse ato projetual.

[...] na solução de problemas delicados e complexos, que só podem ser enfrentados por meio de um projeto, os arquitetos devem recuperar, demonstrando talento e vocação, seu papel diante da sociedade contemporânea. (SEGARRA LAGUNES, 2011, p. 38, tradução nossa, grifo nosso)

Corroborando a visão de Segarra Lagunes, Giovanni Carbonara não deixa dúvida que, dada a complexidade da restauração, especialmente no que concerne aos vários âmbitos disciplinares que nela se envolvem, a figura do arquiteto ascende como articulador de diversos saberes que convergem para a adequada conservação das estruturas urbanas e arquitetônicas:

Ao passar dos princípios às concretas realizações, abre-se todo um espaço projetual que deve ser preenchido, no nosso âmbito [da restauração arquitetônica], das competências específicas do arquiteto, certamente aberto e sensível às contribuições das aférentes disciplinas, mas, com igual certeza, primeiro responsável por toda intervenção. [...] Traduzir um programa de restauro desenvolvido em colaboração com historiadores da arte, arqueólogos e conservadores [...] em verdadeiro projeto e, depois, em operatividade de canteiro *é ato de arquitetura 'moderna' a pleno título.* (CARBONARA, 2012, p. 16, tradução nossa, grifo nosso)

Interessante aqui lembrar que, ao longo da chamada fase heroica do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), os arquitetos tiveram papel hegemônico na instituição, fato que se tornou alvo de muitas críticas a partir dos anos 1970/80, chamando a atenção para a carência de olhares oriundos de outros campos do saber, o que redundou, certamente, em um olhar reducionista da nossa produção cultural. A hegemonia destes profissionais no discurso e no delineamento do corpus patrimonial brasileiro nas primeiras décadas de ação preservacionista no país, vinculada à pedra e cal, é incontestável. Porém, não se pode, recaindo em outro extremo, prescindir desse profissional na condução das intervenções em bens culturais arquitetônicos e urbanos, justamente por se tratar de uma das áreas de atuação próprias do arquiteto urbanista e, dessa forma, configurar-se dentro de atribuições profissionais legalmente definidas.

O restauro arquitetônico é, ao contrário [do que desejariam muitos], totalmente interno à arquitetura, entendida de modo geral e com ela se identifica, com ressalvas às devidas diferenças, por sua estreita ligação com o instrumento e a metodologia do 'projeto'; [...] pela exigência de 'resoluções estéticas' que cada ato de restauro postula; por aquelas exigências de controle e definição das valências espaciais, linguísticas e ainda ornamentais, de conjunto e de detalhe; pela natural continuidade entre projeto e canteiro [...]; pelas técnicas de intervenção e pela sua direção, com contribuições de vários âmbitos disciplinares, mas todos reconduzíveis a uma sábia razão 'edilícia'; [...] pela fundamental ligação entre arquitetura e urbanística, vale dizer, do singular episódio arquitetônico com seu sítio, em uma visão conservativa

que potencialmente se alarga, sem perder os seus referenciais de fundo, aos temas do território e do ambiente. (CARBONARA, 2012, p. 1415, tradução nossa)

Como afirma Miarelli Mariani, o restauro pertence inteiramente ao território da arquitetura, dada sua condição de “ato de verdadeira e própria *formatividade* arquitetônica, ainda que com finalidades conservativas”. (MARIANI 1975 apud DALLA NEGRA, 2011, p. 15, tradução nossa)

No entanto, ao defender o papel de protagonista do arquiteto no campo da restauração arquitetônica e urbana, não se deve incorrer em alguns erros comumente percebidos nas práticas patrimoniais atuais. O primeiro deles seria o de confundir esse papel central de “regente” nas restaurações com o profissional isolado e narcísico, que faz o que bem entende, sem dialogar com outros profissionais – seja da própria arquitetura ou de outros campos de formação – e sem respeitar o próprio objeto sobre o qual pretende intervir, resultando em projetos voluntaristas e espelhos de um ego inflado. Muito ao contrário, o arquiteto “necessário” nas lides com o patrimônio é aquele dotado de sensibilidade e cultura, aliada a um conhecimento – ao mesmo tempo técnico e humanista – que o habilita a dialogar com profissionais de diversas áreas, sempre necessariamente envolvidos na tarefa da conservação e transmissão ao futuro da herança material cultural. O aporte profissional aqui reclamado é aquele da coordenação e capacidade de sintetizar múltiplos olhares e saberes, com serenidade e sensibilidade, num projeto consistente *para* a preexistência e não a despeito desta.

Outro erro de interpretação possível, e bastante comum, ao se defender o protagonismo do arquiteto no campo da restauração arquitetônica e urbana seria aquele de considerar a restauração arquitetônica um campo à parte no universo do restauro em geral. Por suas especificidades e exigências, as regras válidas para a restauração arquitetônica e urbana seriam necessariamente distintas daquelas das artes figurativas em geral, ou, em outras palavras, o que valeria para as artes plásticas em termos de restauração, não seria aplicável ao restauro arquitetônico e urbano, desqualificando, inclusive, os postulados teóricos do campo da restauração e questionando sua pertinência como guia nas intervenções em áreas e edificações de interesse para a conservação.

Essa falácia deve ser combatida, sob o risco de “deixada a si mesma, [a restauração arquitetônica] resvalar para um banal funcionalismo, um confuso sociologismo ou, por outras razões (ligadas à presumida não ‘autografia’ da arquitetura e à sua igualmente presumida fácil reprodutibilidade, ainda que ‘diversa’ no tempo), em direção à repriminção”. (CARBONARA, 2012, p. 15, tradução nossa) Ao contrário, ainda que se exprima com as linguagens e técnicas próprias da arquitetura, a restauração pode e deve ser entendida a partir de uma unidade teórico-metodológica do campo da restauração em geral, que carrega uma base comum de referências conceituais estratificadas em séculos de debates e experimentações práticas, que não se confundem com cartilhas, manuais ou mesmo dogmas a serem seguidos cegamente, mas fundamentam as escolhas inerentes a qualquer intervenção, conforme advertem Nery e Baeta:

Geralmente são várias as modalidades de ações projetuais possíveis em cada situação específica, cabendo ao arquiteto ter o discernimento crítico para julgar a potencialidade dos conjuntos arquitetônicos e urbanos para que sua proposta de intervenção não iniba, fragmente ou destrua a unidade paisagística existente, apreendida através da imagem emanada pelos objetos afetados. (p. 215)

Cotidianamente, assiste-se a ações de clara irresponsabilidade na atuação sobre os bens culturais, sem a necessária mediação teórico-conceitual e sem um discernimento crítico adequado, redundando em produtos frágeis, com impactos negativos nas próprias obras e em seu entorno. Irresponsabilidade ainda maior ao se levar em conta os prejuízos para a memória coletiva e a impossibilidade de recuperar as perdas no campo do patrimônio. Uma vez perdido, o está para sempre. Nessa seara, soluções fáceis são opções incongruentes com uma visão do processo histórico como dado irreversível e revelam uma incompreensão de nossa filiação à noção ocidental de tempo, que é linear e não cíclica. Dessa forma, reafirma-se a necessidade de enquadrar claramente e consistentemente o restauro em seu campo disciplinar, o único do qual se podem extrair as balizas para tomar decisões e agir de forma idônea e pertinente nas preexistências de valor cultural.

Avaliar demanda aproximar-se desses conflitos e tensões, compreendendo que estes são partes da conformação e requalificação de qualquer nova intervenção; mas requer fundamentalmente *saber ponderar sobre a adequação de cada uma destas inserções*, que vão das mais acertadas às mais inaptas, passando por inúmeros graus de qualificação. É exatamente nesse momento que a construção teórica se faz importante na instrumentalização dos elementos analisáveis e consideráveis. É aí também que as tentativas de categorização e criação de cartilhas se revelam incapazes e insuficientes na necessária flexibilidade ao lidar com a singularidade dos casos reais – acabam congelando posturas institucionais estreitas, ou abrindo a ‘festa do vale tudo’ e a celebração da novidade rasa como a única possibilidade de escolha projetual frente à preexistência. (p. 420, grifo nosso)

O projeto se apresenta como síntese de uma reflexão crítica, que olha acuradamente para seu objeto – ao mesmo tempo figurativo e historicizado – e responde adequadamente às suas demandas e necessidades, conjugando a valorização de suas vicissitudes formais e históricas com sua reinserção no mundo contemporâneo. Projeto como elo entre a teoria e a intervenção propriamente dita. Projeto como prefiguração daquilo que se deseja obter com a intervenção, de modo a garantir mais segurança e evitar “surpresas” ao se passar à etapa operacional do canteiro, evitando situações como a apresentada nas análises das obras de renovação urbanística da cidade de Roma após o Risorgimento:

Muitas vezes, como no caso do isolamento da Colina do Campidoglio e da definição gradual do desenho da nova Piazza Venezia, o resultado obtido era reconhecido como ‘desagradável’ até mesmo pelos próprios técnicos. *Isso se dava em consequência do fato que, frequentemente, não eram desenvolvidos os planos e projetos que deveriam prescrever as ações a serem tomadas após os desventramentos: primeiro demolia-se tudo o que estava à frente, para depois discorrer sobre o que fazer com as áreas desoladas.* (p. 337, grifo nosso)

Além de existente, o projeto de restauração deve ser suficientemente detalhado, a fim de possibilitar sua correta interpretação no canteiro de obra por outros profissionais que se envolverão com a intervenção. No Brasil, desde as primeiras restaurações levadas a cabo pelo SPHAN, tem sido comum a apresentação de

projetos genéricos e sumários, sem o necessário detalhamento. Igualmente, as etapas de projeto são desrespeitadas e, por vezes, as obras têm início antes mesmo da aprovação do projeto junto aos órgãos competentes. De outra parte, especialmente quando se trata de intervenções em grandes monumentos, as obras são confiadas a grandes empreiteiras, que não dispõem de profissionais adequadamente preparados para esse tipo específico de obras civis, e o autor do projeto não acompanha a execução. Problema da nossa construção civil em geral – que é ainda mais danoso no campo da conservação dos bens culturais – a separação entre projeção e canteiro é acompanhada, geralmente, de um desrespeito ao projeto, e que, com sua identidade de concepção e partido, resultam em cenários lamentáveis, tais como o apresentado em relação ao conjunto de Laranjeiras/SE, onde:

[...] as novas deturpações causariam a fragmentação da concepção inicial, derrocando em uma cópia mal feita do passado, além de apresentarem um amontoado de expedientes arquitetônicos desconexos, derivados da colaboração de *inúmeros agentes que não demonstrariam nenhuma capacidade de avaliação conceitual, plástica e técnica para intervir em um patrimônio de tamanha importância* (entre contratantes, projetistas e construtores da obra), prevalecendo, mais uma vez, forças políticas e econômicas em detrimento da arte e da história, na construção de cenários pasteurizados e ‘espetaculosos’. (p. 474, grifo nosso)

Cabe ainda uma última colocação sobre as instigantes páginas que se seguirão. Ainda que o projeto seja o objeto principal desta publicação, ele vem acompanhado da advertência de que interessa ao campo dos bens culturais, no qual o projeto se concretiza, se materializa, passa a estar no mundo e, por isso mesmo, a nos afetar com sua existência concreta. A experiência de “completar” o projeto do antigo Restaurante Universitário (RU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e adaptá-lo às instalações da Faculdade de Comunicação (FACOM) ilustra bem os contrassensos de tais ações. Mais uma vez, a acurada visão de Brandi chama a atenção para a necessidade de compreender os tempos da obra de arte e precisar o momento oportuno para a intervenção:

O restauro, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história. A ação de restauro, além disso, e devido à mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não deverá colocar-se como secreta e quase fora do tempo, mas fazer-se de modo a ser pontuada como evento histórico que é, pelo fato de ser ação humana e de inserir-se no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. (BRANDI, 2009, p. 55, tradução nossa)

Se necessitamos debater os projetos de intervenção nas preexistências de valor cultural, devemos, juntamente, aprofundar a compreensão dos resultados dessas intervenções no ambiente concreto da vida com os instrumentos oriundos da crítica, que no Brasil têm sido tão pouco explorados. Certamente, a presente publicação traz importante contribuição nesse campo. A leitura das diversas experiências analisadas ao longo desta publicação, que demonstram o olhar didático e, principalmente, arquitetônico dos autores sobre conteúdos “teórico-críticos e situações que se colocam entre o restauro e a recriação”, (p. 38) nos convida a empreender um debate ainda incipiente, porém fundamental, especialmente no Brasil: o projeto sobre preexistências de valor cultural e sua (necessária) ligação com os postulados teóricos da restauração. Nesse sentido, a publicação de *Entre o Restauro e a Recriação: reflexões sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas*, abre a possibilidade de amplificar o chamado ao debate, franqueando a um público mais extenso a oportunidade de nele tomar parte.

Claudia dos Reis e Cunha

*Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUED UFU)*

*Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia (PPG-AU UFU)*

*Professora do Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos da Universidade Federal da Bahia (MP-CECRE UFBA)*

## Referências

- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- BRANDI, Cesare. *Il restauro: teoria e pratica, 1939-1986*. Roma: Riuniti, 2009.
- CARBONARA, Giovanni. *Restauro architettonico: princípi e metodo*. Roma: Carlo Mancosu, 2012.
- CARBONARA, Giovanni. *Architettura d'oggi e restauro: un confronto antico-nuovo*. Torino: UTET, 2013.
- DALLA NEGRA, Riccardo. Il restauro consapevole: la traduzione dei princípi conservativi e il difficile rapporto con le preesistenze. In: BALZANI, Marcello (ed.). *Restauro, recupero, riqualificazione: il progetto contemporaneo nel contesto storico*. Milano: Skira, 2011. p. 1519.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coord.). *Conservando el pasado, proyectando el futuro: tendencias en la restauración monumental en el siglo XXI*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 2016.
- PANE, Andrea. Il ruolo della teoria nel progetto di restauro: ieri, oggi, domani. In: SALGADO, Ivone; PEREIRA, Renata Baesso (org.). *Anais do 3º Fórum Internacional Sobre Patrimônio Arquitetônico Brasil – Portugal (FIPA)*. Campinas: FIPA, 2016. p. 2635.
- SEGARRA LAGUNES, María Margarita. La restauración después de Cesare Brandi. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins (org.). *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 1948.

## Introdução

---

A ampliação do conceito de patrimônio nas últimas décadas tem trazido o reconhecimento da imensa diversidade e da enorme complexidade que compõem o debate e as ações voltadas à salvaguarda e à preservação do patrimônio cultural. Os novos juízos sobre quais bens podem e devem integrar as listas do patrimônio local, regional, nacional ou mundial possibilitaram a inclusão de outros saberes e das expressões culturais de uma gama essencial da população do planeta – manifestações que, por muito tempo, foram desprezadas por uma ideia de cultura elitizada e excludente. Também foi ampliado o reconhecimento da importância dos sujeitos para as múltiplas ações que permitem a conservação dos bens, não só materiais, mas também aqueles de natureza imaterial, que se tornaram igualmente pertinentes para a preservação.

No entanto, algumas interpretações apressadas e superficiais podem distorcer o papel dos sujeitos a ponto de colocarem em risco a própria expressão cultural contemporânea e do passado, através da desqualificação da importância de alguns objetos de preservação – em especial, aqueles de natureza material.

Para o Professor da Universitat Politècnica de València, Salvador Muñoz Vinás (2003), o que marcaria a fase da “Restauração contemporânea” é o deslocamento dos motivos que promovem a preservação dos objetos para os sujeitos, o que nos leva em direção ao debate do conceito de “significância” e do instrumento de valoração denominado “declaração de significância”. Para o autor espanhol, não seriam mais os objetos cujos atributos específicos reconhecidos pelos sujeitos que moveriam os atos de “Restauração”, mas seriam os sujeitos através de suas relações sociais e afetivas com determinados objetos que definiriam os bens merecedores de atos de “Restauração”. O valor a ser reconhecido deixaria de estar nas qualificações dos objetos, para centrar-se na atribuição de significado que os vários sujeitos dariam a quaisquer objetos.

Sem desmerecer a importância dos sujeitos e da relação de atribuição de valor e significado que torna um objeto qualquer em um objeto de interesse de preservação, acreditamos que a ampliação do campo, sem os devidos ajustes, pode determinar o próprio desaparecimento dos elementos que constituem o universo material do patrimônio. É então que se torna imprescindível voltar-se também à delimitação do que é aplicável na salvaguarda de nossa herança cultural a partir da natureza dos objetos, pois somente desse modo pode-se balizar as possibilidades e limites das teorias e dos instrumentos de sua preservação.

Não obstante, partimos da premissa de que o *corpus* teórico consolidado, representado pelas teorias da conservação e do restauro (diríamos, mais precisamente, da restauração), não é eficiente para amparar muitas das novas demandas, especialmente aquelas vinculadas à gestão do patrimônio cultural, que surgiram com a expansão do campo disciplinar da preservação, bem como com a ampliação exponencial da natureza e dos tipos de bens, tangíveis e intangíveis, que passaram a habitar o universo de interesse das sociedades atuais – colocando em crise os conceitos e os meios tradicionais para a sua proteção e gerando novas estratégias para efetivação da salvaguarda desta herança.

Contudo, mesmo admitindo a expansão trazida pela concepção intersubjetiva do patrimônio cultural, grande parte das expressões humanas reconhecidas como tal ainda apresenta, como caráter de excepcionalidade, valores postulados pela cultura da conservação e do restauro ocidental há alguns séculos: valores vinculados às qualidades históricas e artísticas de tais objetos.

Para estes casos, cujos temas neste livro se enquadram – situações em que o valor cultural e os atributos dos bens estão atrelados prioritariamente à sua condição como documento histórico e/ou à sua apreciação estética –, as teorias clássicas, modernas e contemporâneas da conservação e do restauro (elaboradas desde meados do século XIX para embasar as intervenções que afetam o patrimônio artístico, arquitetônico e urbano de interesse cultural), mais do que eficientes, são necessárias para fundamentar e balizar as ações projetuais que visam a sua conservação, restauração ou mesmo as iniciativas de renovação de seu tecido figurativo.

Por outro lado, quando os valores vinculados à “significância” do patrimônio material ou imaterial são de natureza afetiva, simbólica, dentre outras, e os atributos mais relevantes para a salvaguarda não são aqueles referentes às qualidades históricas e artísticas, as teorias supracitadas não se adequam, pois são princípios elaborados para amparar a prática da restauração quanto à materialidade e/ou quanto ao aspecto figurativo do objeto – prática que, em nosso juízo, pouco tem a ver com as demais demandas.

Citemos, por exemplo, o problema das reconstruções (tratado em alguns capítulos deste livro) – motivo de muitos e polêmicos debates e práticas atuais. As reconstruções de objetos arquitetônicos e/ou conjuntos urbanos – aniquilados por acidentes naturais ou pela ação destrutiva do ser humano –, comumente requeridas pelo clamor popular após o trauma repentino de sua perda, podem ser entendidas como ações legítimas, mesmo quando se opera o refazimento literal do patrimônio arruinado. É provável que as comunidades que conviviam com aqueles cenários não se reconheçam em ambientes renovados, concebidos através de expressões arquitetônicas e urbanas coerentes com o tempo presente: honestas em relação ao tempo histórico em que foram realizadas, mas inconciliáveis com a memória afetiva dos indivíduos que ali habitavam.

Não obstante, as iniciativas de reconstrução, mesmo quando justificáveis, não devem ser confundidas com procedimentos vinculados à restauração. O restauro tem por objetivo o resgate da plena unidade artística reconhecida no objeto material e afetada por perdas em seu tecido figurativo. O problema das reconstruções, no entanto, extrapola o campo da restauração, pois lida com um patrimônio que não pode mais se dizer artístico, devido às perdas irreparáveis em seu arcabouço material. Consequentemente, essas iniciativas orbitam em outra

esfera, e devem ser fruto de uma teorização à parte, independente do discurso e da prática da restauração – assim como outras demandas que priorizam o caráter imaterial do patrimônio.

Em síntese, segundo nossa opinião, não é possível afirmar que o resultado das reconstruções literais de edifícios, monumentos e área urbanas gere objetos que se enquadram na categoria de obras de arte, por corromperem princípios básicos da historicidade e da coerência estética de sua manifestação formal com o seu tempo de constituição. Mais ainda: os produtos dessas iniciativas não poderiam sequer serem considerados arquitetura, já que essa pressupõe a manifestação cultural própria e legítima de seu tempo de criação. Ou seja, a prática da reconstrução literal, quando justificada pelo apelo popular, cria simulacros do passado; maquetes em escala 1 para 1, inconciliáveis com a “significância” histórica e artística dos objetos perdidos. Nesse sentido, mais uma vez é reforçada a ideia da desconexão dessas iniciativas com as teorias modernas e contemporâneas, bem como com a prática da restauração.

Insistindo no tema, vale mais um questionamento fundante: mesmo nestes casos de reconstruções a princípio justificáveis, será que a cultura atual não tem nada a dizer sobre seu tempo e seus traumas? Ela é tão insignificante a ponto de não conseguir dar respostas contemporâneas dignas e expressivas aos habitantes de seu tempo – e somente o refazimento literal consegue responder às demandas e expressões do presente?

Perguntamo-nos também se o discurso da “significância” não serve, no avesso do que se propõe, à manipulação dos desejos e dos afetos, bem como ao empobrecimento da cultura contemporânea – na valorização do capital e dos estereótipos das cópias. A valorização dos sujeitos e das subjetividades não pode se dar com a aniquilação do objeto e da objetividade, sob o risco da perda efetiva daquilo que se pretende preservar. É importante encontrar o equilíbrio, e o especialista tem papel fundamental nesta tênue e difícil posição. Ele não serve para impor e contrapor, mas para contribuir com seu saber técnico na construção dos meios e modos de preservação pelos sujeitos envolvidos, sendo ele também um ente ativo e interessado no processo.

Portanto, cabe estarmos sempre atentos ao papel de cada teoria, de cada instrumento e das especificidades aplicáveis e válidas a partir, sim, dos objetos

de interesse da preservação através de uma aprofundada e consistente reflexão sobre o que, por que, para quem e qual o melhor modo de se conservar algo; o que não implica a desconsideração dos sujeitos e dos significados, mas uma ação que reconhece e baliza o papel, o lugar, o alcance e o limite de cada caso em prol daquilo que se almeja salvaguardar.

Nesse sentido, para além das reconstruções, este livro versa exclusivamente sobre a conservação, a restauração ou a renovação (recriação) – e mesmo a destruição – daquele patrimônio arquitetônico e urbano que, a nosso ver, tem como principais atributos para a determinação de sua “significância” cultural a sua condição como documento da história e como objeto estético (como obra de arte). E assim, as teorias clássicas, modernas e contemporâneas da restauração – que tratam diretamente da abordagem crítica e das ações projetuais voltadas para o resgate material e figurativo dos objetos artísticos, arquitetônicos ou urbanos danificados pelo tempo – são instrumentos imprescindíveis para a análise crítica que se pretende enfrentar.

Contudo, nas últimas décadas, não tem sido rara a atribuição da alcunha “restauro” a toda e qualquer ação projetual que afete preexistências edificadas de interesse cultural, incluindo nessa categoria a completa redefinição figurativa do objeto arquitetônico e urbano que estaria sofrendo a intervenção. Esse entendimento tem incentivado iniciativas comandadas por arquitetos (muitas vezes conhecidos e celebrados) que, em casos extremos, levam a completa descaracterização daquele objeto que deveria ser preservado e resgatado frente à sua unidade artística fragmentada – aquelas obras que deveriam ser, de fato, restauradas.

Em outra direção, nem todas as preexistências arquitetônicas ou urbanas alcançam um grau de excepcionalidade que justifique a sua restauração, o que torna muitas vezes pertinentes as ações sobre a sua materialidade que alteram o seu tecido figurativo e apresentam, como resultado, um renovado artefato arquitetônico-urbano que se revela como autêntica expressão contemporânea – com o seu valor artístico frequentemente baseado no contraste entre o novo e o antigo. Este tipo de intervenção claramente não restaurativa, que denominamos “recriação”, também afeta, em alguns casos, aquele patrimônio construído de extraordinário valor histórico e artístico, com resultados profundamente instigantes – mesmo quando a conduta mais lógica seria o resgate da unidade

figurativa da obra; naqueles casos em que a estratégia de intervenção mais segura e pertinente seria a sua restauração.

É curioso como, constantemente, estas ações de recriação do objeto arquitetônico enquanto expressão artística são justificadas pela necessidade de adaptar o edifício ou o conjunto urbano para uma nova função, ou para a readequação de seu uso original a uma condição contemporânea. A revitalização da obra através do seu “reuso” decretaria, para muitos, a sua “restauração”, independentemente das alterações espaciais, tipológicas e compositivas que o objeto arquitetônico ou urbano poderia sofrer para isso. Parece-nos que há uma confusão nesse juízo, que recai na polêmica discussão sobre o lugar do uso no restauro arquitetônico.

Desde que o crítico italiano Cesare Brandi afirmou, no início de sua *Teoria do restauro* (editada em 1963), que o restabelecimento da funcionalidade seria uma etapa secundária no contexto da intervenção restaurativa, uma grande polêmica se estabeleceu – sendo o teórico acusado, diversas vezes, de desconsiderar um dos aspectos mais essenciais da arquitetura:

Mas, quando se tratar, ao contrário, de obra de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte. (BRANDI, 2004, p. 26)

Discorrendo sobre a complexa relação entre a restauração e a requalificação funcional de edifícios e núcleos urbanos de interesse cultural, ratificamos a afirmação de Cesare Brandi, que atesta que, apesar de ser o meio mais eficiente para a manutenção do objeto arquitetônico, além de um compromisso ético e social, a atribuição de uma função útil para a sociedade das obras edificadas subutilizadas não passa pelas estratégias e exigências da restauração do objeto arquitetônico e/ou urbano.

Segundo o exposto na *Teoria do restauro* de Brandi, conceito em parte seguido pelo chamado “restauro crítico”, a restauração é uma intervenção na preexistência que objetiva restabelecer a unidade artística plena da obra, não redefinindo seu

caráter figurativo, não interferindo na imagem que ainda é apreendida – apesar da deterioração do material componente da obra – e não comprometendo a legitimidade artística e histórica do monumento. (BRANDI, 2004, p. 14) Portanto, a intervenção de restauro, mesmo se portando como uma ação criativa e atual – um ato projetual –, não pode se colocar à frente da obra preexistente, modificando o seu caráter; ou seja, não deve alterar a imagem fruída anteriormente para a inclusão de um novo aspecto (o que seria recriação).

Nesse sentido, o risco do entendimento do reuso como o objetivo mesmo do restauro implica a aceitação de que qualquer artifício predatório de adequação da obra a uma nova função é válido e se confunde com uma ação restaurativa. Precisamente, e de forma incoerente, por iniciativa de diversos arquitetos, esse juízo tem proporcionado – ao invés da preservação de edifícios ou espaços urbanos que se entendem como excepcionais – a destruição da espacialidade, da tipologia, da morfologia urbana, da continuidade figurativa dos objetos.

É ponto pacífico que ter um uso é fundamento basilar para preservação da arquitetura e dos conjuntos urbanos. Para além disso, a função social da arquitetura e do urbanismo se estrutura, em grande parte, em oferecer adequados espaços e ambientes para as atividades humanas. Contudo, na década de 1960 a *Carta de Veneza* já alertava sobre o perigo de colocar o uso acima do caráter formal, tipológico, compositivo do edifício preexistente em uma ação de conservação:

Artigo 5º – A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar à disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes. (IPHAN, 1995, p. 110)

Logo, se no ato criativo de conceber e projetar um objeto arquitetônico novo o uso é determinante e prioritário na definição das soluções espaciais adotadas na intervenção, em preexistências com interesse de preservação, o uso é deslocado para uma posição subordinada às características e configurações preexistentes, e seus significados para o local e a comunidade em que se insere. Tipologia, configurações e arranjos espaciais são tão fundantes para um objeto construído

como qualquer outra característica do bem a ser preservado, e devem ser assim consideradas no momento da intervenção.

Por isso, o uso deve ser adequado e compatível com o objeto preexistente; do contrário, a intervenção que prioriza a funcionalidade em detrimento das características espaciais para adequação ao novo uso pode descaracterizar e até mesmo destruir o próprio objeto de interesse de preservação – como já foi dito. Mesmo que em um projeto de intervenção, que afeta preexistências arquitetônicas e urbanas, a adequação funcional seja um meio essencial para a posterior conservação do bem, e um tema a ser considerado claramente no âmbito do projeto, o uso deve ser escolhido em função das características arquitetônicas e/ou morfológicas que se almeja preservar ou recuperar e deve ser, habilmente adaptado a elas no desenvolvimento do projeto – e não vice-versa.

Portanto, o uso não faz parte da ação restaurativa em si – sendo uma etapa secundária e submissa no que se refere especificamente ao ato restaurativo. Mas não é secundário para o desenvolvimento do projeto como um todo, que envolve outros aspectos essenciais a serem abordados para além do restauro – que, por sua vez, é uma ação excepcional.

É interessante notar como, mesmo para aqueles teóricos contemporâneos que divergem diametralmente dos princípios da vertente “crítico-conservativa e criativa”<sup>2</sup>, ao discorrerem sobre os princípios básicos da restauração, acabam reafirmando a independência fatal entre a readequação funcional de uma obra edificada e as ações de restauração:

O correto uso (ou reuso) de um edifício histórico só pode estar subordinado à sua conservação. Subordinado, mas independente, acrescento, uma vez que ele comporta intervenções de adequação funcional (tipológica, estrutural, de instalações, de mobiliário etc.) que nada têm a ver com o restauro como disciplina, configurando um leque de operações de projeção (isto é, de nova produção) de todo modo autônomas, e decididamente conflitivas, com as exigências da conservação. (DEZZI-BARDESCHI, 2009, p. 42, tradução nossa)

É claro que Marco Dezzi-Bardeschi, um dos idealizadores da teoria da “conservação integral”, entende a questão de modo completamente diverso de Cesare Brandi e seus seguidores, e/ou continuadores. Como coloca o arquiteto

italiano, o processo de restauração residiria na consolidação rigorosa do objeto tal qual chega até nós, sem eliminação na impressão visual dos danos sofridos, e mesmo sem a supressão dos acréscimos espúrios, além de recusar o *ripristino* das partes perdidas – ou mesmo o preenchimento de lacunas através da simbiose do desenho novo com o arcabouço preexistente. O edifício ou conjunto urbano que venha a receber intervenção deve ser tratado como um documento histórico no qual todos os vestígios de sua passagem pelo tempo precisam ser preservados de maneira imaculada. Para o processo de restauração, apenas são admitidas a consolidação e estabilização da obra tal qual alcançou o momento contemporâneo: ou seja, o seu congelamento naquele instante, expondo visivelmente todas as perdas que registrariam sua passagem no tempo.

Contudo, ao contrário da restauração, como esclarece Dezzi-Bardeschi, a desejada nova adequação funcional se estabeleceria de forma totalmente independente, como um projeto contemporâneo com pouco compromisso com os vestígios preservados. O resultado residiria no conflito aberto entre novo e antigo – uma relação que não privilegia a continuidade figurativa da obra preexistente, mas que sublinha a sua importância como documento histórico, ao valorizar o contraste entre as duas camadas de intervenção.

Este entendimento do que é o restauro e do que é o trabalho de adaptação às novas demandas funcionais resulta em um tipo de intervenção que está bem distante daquilo que apregoa a *Carta de Veneza* e o “restauro crítico”, pois busca preservar integral e essencialmente a materialidade do objeto arquitetônico ou urbano preexistente – não se preocupando com a sua unidade artística fragmentada pelo processo de degradação. Ou seja, o restauro passa a ser, de fato, a conservação rigorosa da matéria física, sem a preocupação com a recuperação da imagem da obra em decomposição. A adequação funcional – o projeto do novo – torna-se uma operação distinta do restauro; se configura como uma honesta intervenção contemporânea que não tem o compromisso com a manutenção – ou o resgate – da espacialidade do edifício, bem como de sua tipologia, ou mesmo de sua trama compositiva, mas deve preservar rigorosamente a matéria preexistente sem nenhuma concessão.

São duas linhas diversas, mas que entendem, igualmente, o reuso como um procedimento não vinculado ao ato restaurativo, mesmo sendo o meio essencial para a posterior preservação da obra arquitetônica.

A ideia de reuso, deste modo, acaba concorrendo para expor os conteúdos essenciais que, de uma forma ou de outra, perpassam os oito capítulos que compõem este livro: o entendimento de que as intervenções que afetam as preexistências arquitetônicas e urbanas não se limitam às iniciativas de conservação e restauro – que, por si só, já são bastante complexas e polêmicas. Na verdade, as temáticas tratadas navegam, amiúde, por outras possibilidades de relação entre a ação contemporânea e a preexistência, em busca da construção de juízos críticos diversos sobre tais intervenções e a pertinência de seus impactos na preservação ou redefinição da natureza material-figurativa e constitutiva dos objetos de valor patrimonial – ações entendidas aqui como recriações.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Do restauro à recriação: as diversas possibilidades de intervenção no patrimônio construído”, tem por objetivo suscitar um acirrado debate sobre as várias nuances do processo de preservação e/ou transformação do espaço edificado e urbano – uma discussão fundada na qualidade do ato projetual e do processo de *design* como único meio possível para conquistar uma relação pertinente e necessária entre o novo e o antigo. Interessa, particularmente, discutir os rumos que a teoria e a prática das intervenções que afetam as preexistências arquitetônicas têm tomado nas últimas décadas, recorte temporal em que o restauro passa a ser apenas mais uma possibilidade de intervenção na preexistência – que privilegia, exclusivamente, a recuperação plena da imagem, parcialmente fraturada, de um determinado objeto de preservação de importância artística excepcional. Nos demais casos (excetuando-se as ações de conservação, de reconstrução literal, ou de destruição), com maior ou menor preocupação em privilegiar a imagem antiga, as intervenções são de recriação de preexistências. Se naquelas intervenções restaurativas as inserções da contemporaneidade são silenciosas e pouco perceptíveis, nas modernizadoras, essas ações são mais potentes e transformam por completo a preexistência – redefinindo o caráter figurativo da obra, produzindo outro objeto artístico, fundado na apreciação de uma imagem inédita baseada na junção entre o novo e o antigo, em benefício do contemporâneo frente ao preexistente.

Dando continuidade ao exposto na primeira unidade, o capítulo subsequente, intitulado “Intervenções arquitetônicas contemporâneas em ruínas: valorização ou destruição?”, também busca apresentar juízos sobre ações em

preexistência que, muitas vezes, ultrapassam o campo da restauração. Só que, dessa vez, a ênfase está voltada às ruínas, sempre visando responder à seguinte pergunta: tais intervenções promovem o resgate ou a destruição do objeto de preservação? Para isso, as ações projetuais de conservação, consolidação, restauração, reconstrução, requalificação, reuso ou recriação das ruínas são analisados em quatro categorias distintas: intervenções que apenas conservam, consolidam ou estabilizam as ruínas em conjunto com pequenas inserções contemporâneas; aquelas que reconstróem o edifício ou áreas urbanas a partir das ruínas ou dos vestígios remanescentes; a recuperação da caixa mural exterior de edifícios arruinados em consonância com a preservação de restos da antiga ruína na parte interna da construção; intervenções de criação de novos objetos arquitetônicos a partir das ruínas de construções ou áreas urbanas remanescentes.

No terceiro capítulo, intitulado “Arqueologia x arquitetura: conflitos entre as escavações arqueológicas e o patrimônio urbano”, damos continuidade ao debate sobre as ruínas – mas tratando apenas daquelas reveladas nos vestígios encontrados nas escavações arqueológicas. Avaliando duas polêmicas intervenções – as escavações do Templo Mayor, na Ciudad de México, e as prospecções recentes feitas no Pátio de São Francisco, em Olinda –, promovemos uma discussão sobre os conflitos gerados entre o desejo de privilegiar a recuperação de vestígios soterrados da história em determinados sítios consolidados, em detrimento da percepção do espaço arquitetônico e urbano. Os problemas poderiam ser assim formulados: até que ponto se justificaria a perda de fragmentos de tecidos urbanos preexistentes, 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, bem como artefatos e obras de arte – ruínas e objetos sepultados vinculados a um período anterior? É possível dizer, no que se refere à questão da preservação, que o vestígio mais antigo é sempre mais importante que o mais recente e que, portanto, sua recuperação autoriza a destruição daqueles extratos mais novos e visíveis – mesmo se a massa edificada que está ocultando os resquícios arqueológicos subjacentes é reconhecida como de capital importância? Qual é a perda que este tipo de atitude pode provocar para os centros históricos consolidados?

Prosseguindo com as reflexões sobre conjuntos urbanos, no quarto capítulo, “Interação, sobreposição e ruptura em 70 anos de intervenções arquitetônicas na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte”, é promovida uma discussão que se desenvolve em torno da sensibilidade do arquiteto e de sua capacidade de apreensão das características e dos valores essenciais do lugar como fatores primordiais para se alcançar pertinência e qualidade na elaboração do projeto, assim como para contribuir com a potencialização do conjunto preexistente em função de seus valores históricos e artísticos reconhecidos – ou seja, a busca de interfaces entre arquitetura contemporânea e patrimônio edificado e urbano consolidado. Nesta direção, a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, revela-se como um exemplo significativo da grande diversidade no que tange às ações que, nos últimos 70 anos, têm afetado a sua preexistência – intervenções que alcançaram patamares conflituosos e contraditórios no que se refere ao ato de preservação da paisagem do mais importante espaço urbano da capital mineira, e um dos mais interessantes conjuntos monumentais do Eclétismo vinculados à tradição acadêmica no Brasil. A análise crítica dessas intervenções fomenta o debate sobre os riscos do óbvio e dos preconceitos que orbitam os campos da preservação e das novas intervenções na preexistência.

Em “Renovação urbanística da cidade de Roma após o Risorgimento: fragmentação do cenário barroco preexistente na nova capital italiana”, seguimos no debate sobre conjuntos urbanos, agora focando o impacto de grandes operações urbanísticas em centros históricos consolidados, tendo como objeto de análise a cidade de Roma, após se tornar a capital da Itália unificada. O conteúdo das discussões busca responder às seguintes perguntas: como as intervenções urbanísticas que a cidade de Roma sofreu no período que se estende da sua declaração como capital da Itália unificada, em 1871, até o ano de 1950 – quando foi inaugurada a Via della Conciliazione – afetaram a estrutura cenográfica do ambiente predominantemente barroco da antiga capital pontifícia? Qual a extensão dos danos causados na fragmentação do tecido urbano? Ainda hoje é possível, na região central da cidade, capturar a trama barroca exaustivamente elaborada a partir de finais do século XVI?

Seguindo o debate sobre preservação e renovação urbanas, e refletindo sobre as relações entre tecido urbano, monumento e intervenções modernizadoras em centros históricos, o sexto capítulo, “Contraponto: o Museu do Ara Pacis

no centro de Roma e o Palácio Tomé de Sousa no Centro Histórico de Salvador”, trata destas relações a partir da análise de duas obras contemporâneas: o Museu do Ara Pacis (1997-2006), projetado por Richard Meier, edificado para substituir o pavilhão “provisório” de Vittorio Morpurgo, inaugurado em 1938, localizado ao lado do Mausoléu de Augusto, na área do antigo Porto di Ripetta, em Roma; e o Palácio Tomé de Sousa (1986), levantado na praça homônima no Centro Histórico de Salvador, obra projetada pelo arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), arquitetura “provisória” que já perdura por mais de 30 anos. Entre tempos, tensões, julgamentos, e situadas em outros tantos entres – moderno e contemporâneo; ruptura e conexão; descaracterização, requalificação e preservação; novo e antigo, – essas obras resultam em situações bastante diversas na relação com suas preexistências. O que nos interessa prioritariamente nessa análise é compreender, para além de suas proximidades, as particularidades de cada intervenção e como momentos de ruptura podem recriar sítios urbanos ou recriar efetivamente outros espaços, e o que cada uma delas determinou no embate de “perdas e ganhos” – no entre da preservação-transformação.

No sétimo capítulo, “Entre reflexões e práticas: a experiência do Programa Monumenta em Laranjeiras/SE”, o juízo crítico parte não só da análise de uma intervenção realizada, mas também de uma experiência vivida na idealização de uma proposta da qual fomos participantes, – e nos desdobramentos e alterações ocorridas no processo de sua concretização executada por outros agentes. A análise foi fundada no cotejo entre o relato da proposta inicial e a avaliação da obra construída, especificamente o quarteirão dos antigos trapiches à beira do Rio Cotinguiba, que hoje abriga um dos *campi* da Universidade Federal de Sergipe. Com a experiência vivida, pudemos refletir sobre os nexos e controvérsias que habitam o processo de intervenções em preexistências tuteladas pelo poder público no Brasil e nos perguntar: é possível mapear onde, como e por que se dão desvirtuamentos significativos em uma determinada concepção a ponto de desfigurá-la substancialmente? Em que medida interesses outros, desconhecimentos e descomprometimentos se sobrepõem a determinações técnicas na preservação de nosso patrimônio cultural?

Por fim, retomando o debate sobre a intervenção em um edifício específico, no último capítulo, intitulado “Autêntico ou falso histórico? Uma reflexão acerca

da complementação de obras ‘inacabadas’ segundo o projeto ‘original’ a partir do caso da ampliação da FACOM-UFBA”, propomos a reflexão sobre os significados e a pertinência da construção ou finalização de partes não construídas de projetos arquitetônicos originais e seus impactos no valor de patrimônio, originalidade e autenticidade de uma obra edificada com interesse de preservação. A trilha dessa investigação acompanha a saga da atual Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM-UFBA), antigo Restaurante Universitário (RU). O edifício, que teve seu projeto literalmente construído pela metade, sofreu uma significativa intervenção ao ser transformado de Restaurante Universitário em Faculdade de Comunicação; e, mais recentemente, foi ampliado a partir da construção da ala prevista e não executada da proposta original. Com um intervalo de 40 anos entre a construção de uma parte do projeto e a outra, somada à total alteração do uso original (questão cara às decisões projetuais de um projeto moderno), cabem as perguntas: essa é uma intervenção em uma preexistência ou uma finalização de uma obra inacabada? Essa nova ala é original ou um falso histórico? Podemos falar em originalidade e autenticidade ao finalizar a construção de um projeto que não corresponde mais nem à função, nem às expressões do tempo de sua construção? O que significa o transcurso de um intervalo de tempo significativo na relação projeto/obra? Busca-se compreender, a partir das alterações e da intervenção de finalização do projeto original, como interpretar a questão da originalidade, da autenticidade e da intervenção na preexistência em casos como o apresentado.

É possível perceber, quando se passa ligeiramente pelo conteúdo de cada um dos oito capítulos que constituem este livro, como a questão central das discussões sempre recai sobre o problema do projeto de intervenção e/ou da análise crítica das ações que afetam o patrimônio edificado de interesse cultural. Contudo, os temas trabalhados e os exemplos analisados comumente extrapolam o tipo de intervenção que poderíamos chamar de conservação ou de restauro, apontando para outras possibilidades – não obstante a análise crítica, ser favorecidas pelo uso das teorias modernas e contemporâneas da restauração, até para podermos justificar o seu entendimento como algo distante do restauro. Assim, este livro busca, fundamentalmente, debater conteúdos teórico-críticos e situações reais que se colocam entre o restauro e a recriação, ao refletir sobre intervenções em preexistências arquitetônicas e urbanas.

## Notas

- 1 Em seu livro de 2003, *Teoría contemporánea de la restauración*, Salvador Muñoz Viñas usa o termo “Restauração” em maiúscula quando se refere ao sentido amplo do campo da conservação e do restauro, ou seja, o que entendemos aqui como “preservação”, grosso modo; já quando usa o termo “restauração” em minúscula, refere-se, especificamente, às intervenções de restauro no sentido tradicional. “Assim, quando a frase se refere à restauração no sentido amplo (isto é, como sinônimo de ‘conservação e restauração’), se escreverá Restauração, enquanto nas ocasiões em que se falar de restauração distinguindo-a de conservação e outras operações similares, simplesmente se empregará o termo com a grafia habitual.” (MUÑOZ VINAS, 2003, p. 18, tradução nossa) Neste livro, utilizaremos o termo “restauração” (ou “restauro”) no sentido original, como uma intervenção que afeta o patrimônio material.
- 2 Em seu livro de 2008, *Preservación do patrimônio arquitetônico da industrialização*, a Professora Beatriz Mugayar Kühl aponta três tendências teóricas atuais do restauro para a cultura italiana: a “crítico-conservativa e criativa” – como a denomina o teórico do restauro e Professor Giovanni Carbonara –, também conhecida como “posição central”, segundo a atribuição dada pelo Professor Gaetano Miarelli Mariani; a “pura conservação” ou “conservação integral”; e a “manutenção-repristinacão” ou “hipermanutenção”. (KÜHL, 2008, p. 8186)



## Do restauro à recriação: as diversas possibilidades de intervenção no patrimônio construído

---

O interesse pelas questões da preservação do patrimônio cultural no Brasil por muito tempo se figurou como preocupação de pouquíssimos, entre indivíduos e instituições, mesmo depois da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em finais dos anos 1930 – e assim se manteve em representativa parcela do século XX. Com a nomeação de algumas obras e/ou conjuntos brasileiros como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO a partir dos anos 1980, inicia-se um movimento de ampliação e crescimento dos interessados pela preservação que vem ganhando maiores incrementos nas últimas décadas. Esse crescimento vinculado, e não apenas motivado, à exclusiva preocupação com a salvaguarda de nosso patrimônio tem seus enlances com a centralidade e objetos de cultura, no que Fredric Jameson (2004) denomina de capitalismo tardio e o modo particular com que essa lógica global ganha especificidades em suas manifestações nessa parte do planeta. Assim, bem mais que os objetos tradicionais de interesse de preservação, são as possibilidades de reprodução do capital que parecem dar luz e

motivação às políticas e ações de preservação, bem como promover o crescente envolvimento de instituições e indivíduos com as questões da preservação.

Se por um lado é animador acompanhar esse movimento de valorização das demandas da preservação, por outro é bastante preocupante o pouco conhecimento, para não dizer completo despreparo, que muitos que se arriscam a atuar nessa área revelam – tanto em posicionamentos teóricos quanto em ações práticas nas diferentes escalas e objetos da salvaguarda do patrimônio, do material ao imaterial. Esse despreparo de alguns agentes responsáveis pelas tomadas de decisão – entre gestores, autores de projetos e a vasta gama de profissionais envolvidos – pode causar danos irreparáveis ao patrimônio cultural. Um grande risco é a dificuldade e/ou inabilidade desses agentes para discernir entre os interesses da preservação-conservação e aqueles da reprodução do capital, bem como identificar os conflitos gerados nos delicados enlances entre eles. Em comparação às tangências defendidas pelos discursos da sustentabilidade, as que são efetivas desses enlances são bem menores e mais tensas, em particular aquelas voltadas para a economia do turismo como principal estratégia para garantir a perpetuação do patrimônio cultural. A inabilidade dos agentes em valorar os interesses envolvidos, bem como a recorrente colisão entre eles, geralmente leva à prevalência da resolução das questões em favor do capital em detrimento das efetivas preocupações do patrimônio e sua preservação. O resultado, muitas vezes, é a pasteurização patrimonial – em certa medida, facilitada e legitimada pela relativização e fragmentação das formas de pensar na contemporaneidade – da qual restam apenas caricaturas artificiosas ou pálidos espectros do que um dia foram saberes e fazeres, longa e ricamente tecidos na espessura da história de um lugar e de um povo, responsáveis pela configuração dos elementos materiais e imateriais de interesse de preservação.

Parece, nos dias de hoje – eventualmente com algumas louváveis exceções –, que qualquer ação sobre uma preexistência de interesse de preservação vem sendo nomeada como restauro e que dentro dessa então alargada categoria se estabeleceriam graus variantes da disciplina. Esse tipo de entendimento vem criando complicados posicionamentos que, em alguns casos extremos, levam a completa descaracterização do objeto de preservação sem nenhuma consciência do que se está realmente criando. Frequentemente, referenciais teóricos são equivocadamente aplicados ou outros descartados, não por seu esgotamento,

mas pela inadequação de seu uso ao objeto em questão. E é nesse momento que nos parece ainda mais necessário o debate de caráter teórico que nos permita minimamente estabelecer as bases e condições de embate.

## A descontinuidade da tradição construtiva e a necessidade da preservação

A Modernidade implicou numa reconfiguração cortante para as lógicas de vida e produção do homem que obviamente não se deu abruptamente, mas acelerou o ritmo e o teor das transformações a tal ponto que, em pouco mais de dois séculos, modificou irremediavelmente todas as formas de produção. Na arquitetura, a natureza das mudanças foi de tal ordem que rompeu vínculos milenares com os saberes e fazeres tradicionais e provocou um abismo quase intransponível entre criação e tradição, entre o novo e o antigo.

O problema da descontinuidade arquitetônica e construtiva que insere a necessidade de preservação das obras do passado tem seu germe na Revolução Industrial, mas se desenvolve no desconcertante século XIX e tem sua inscrição definitiva na cultura ocidental com as vanguardas estéticas do início dos anos 1900, atingindo seu ápice com o Movimento Moderno. Segundo Francisco de Gracia (1996), mesmo que a ideia de Modernidade já existisse claramente desde o Renascimento, é somente no início do século XX que movimentos artísticos e arquitetônicos irão renegar a possibilidade de sua própria continuidade, através de posturas anti-historicistas. Para ele, isso gerou um impacto irreversível na cultura arquitetônica ocidental, do qual uma das piores sequelas foi a postura imperativa de modificação dos lugares por parte dos arquitetos: “Uma consequência dessa incontinência tem sido a inclinação dos arquitetos pela modificação dos lugares ao invés da sua melhora, sem reparar que nem sempre a melhora acompanha a modificação”. (GRACIA, 1996, p. 20, tradução nossa)

Essa questão se mostra central na continuidade-descontinuidade da tradição arquitetônica. Enquanto a *mimesis* foi a guia do processo criativo e as condições construtivas se mantiveram subordinadas aos materiais e técnicas tradicionais, as criações na arquitetura seguiam a ordem da continuidade, e o presente e o passado não eram postos em campos opostos. Assim, a perpetuação

das técnicas e soluções se dava de maneira natural e necessária, como parte de uma natureza viva que sempre se renova para perpetuar a si mesma.

O abandono da *mimesis* como propulsora da criação e a utilização de materiais industrializados na construção – ocorridos ainda no século XIX –, conjugados à atitude niilista e anti-histórica das vanguardas do início do século XX, colocaram, definitivamente, em campos opostos os problemas da criação de novas obras e a questão da preservação de obras do passado: disciplinas que já vinham se diferenciando, explicitamente, ao longo do século anterior, quando surge, propriamente, um campo específico de atuação sobre obras que deveriam ser perpetuadas e um *corpus* teórico que buscava balizar as práticas desse novo campo.

Portanto, o abandono das técnicas e formas tradicionais da arquitetura – identificadas com um passado necessariamente diverso do presente – e as paulatinas substituições por soluções construtivas e plásticas modernas da era industrializada é contributo essencial para a necessidade de perpetuar artificialmente as obras antigas. Isso se dá, também e fundamentalmente, pela imperativa necessidade do novo, como valor de novidade na era moderna capitalista. Esse valor só é passível de compreensão ou existência no confronto com seu oposto; ou seja, é somente na diferença entre o novo e o antigo, que o novo pode acontecer. É assim então que, nas descontinuidades que o moderno estabelece com o passado, se instauram concomitantemente a condição da concepção do novo como algo inédito e a necessidade de salvaguarda do antigo. Segundo Odete Dourado:

A consciência da fugacidade do tempo, própria do mundo moderno, leva, inevitavelmente e em consonância com ela, à produção de objetos materialmente fugazes, nos quais a atualidade do ‘novo’ cede rapidamente espaço ao seu contrário, o ‘não-mais-novo’, o descartável, por já obsoleto. Nesse mundo, nada pode ser feito para durar, nem mesmo as arquiteturas cuja tradição fincou na solidez ou duração uma de suas bases mais tradicionais.

[...] Se é verdade que o chamado Movimento Moderno é fruto desse caldeirão cultural, é também verdade, e cabe aqui insistir, que dele emergirá a necessidade imperiosa de preservar ou de fazer escapar da voracidade e fluidez do tempo especiais produtos da atividade humana a que atribuímos valor de arte e de história. (DOURADO, 2009, p. 136-152)

Nesse vigoroso movimento, criação e preservação arquitetônicas foram colocadas em lados opostos desde o século XIX, e ainda – mesmo com algumas tentativas de reaproximação no último quartel do século XX e início do XXI – parecem manter suas diferenças em campos irreconciliáveis.

## Alargamento e deslocamentos do campo da preservação

Se as vanguardas do início do século XX complicaram o já intrincado campo da intervenção sobre preexistências e da conservação do patrimônio edificado, as questões antropológicas e sociológicas atreladas à necessidade de recuperação de generosas áreas centrais das cidades europeias bombardeadas na Segunda Grande Guerra dão ainda maior complexidade aos problemas debatidos. Pode-se flagrar, nesse momento, a incipiência do deslocamento da centralidade da matéria nas preocupações e embates – e a posterior ampliação do universo da preservação.

Os deslocamentos e ampliação do campo da preservação tomam fôlego na Europa em meados dos anos 1960, com as mudanças de paradigma que, em detrimento da dureza e rigor da objetividade, bem como da padronização, passam a valorar as subjetividades, as idiosincrasias e a diversidade. É nos anos 1960 que Françoise Choay (2001) identifica o alargamento e a diversificação do universo dos bens patrimoniais edificados. É também nesse momento que Cesare Brandi, em sua *Teoria del Restauro*, lançada em 1963, dá supremacia ao aspecto e coloca em segundo plano a matéria, ao defender a intervenção no suporte para restauração da imagem da obra de arte. Esse autor, ao separar estrutura e imagem, e colocar a primeira a serviço da segunda, acaba por relegar a um plano inferior a importância da matéria, num passo crucial no processo de “relativização da materialidade”.

A relativização da materialidade é uma tendência contemporânea que transfere importância dos aspectos materiais para os aspectos imateriais do patrimônio. Um exemplo claro desta tendência é a mudança que nos levou do conceito de ‘monumento’ ao conceito de ‘lugar’. [...] A importância dada à materialidade vem sendo relativizada ao longo da história, chegando a um ponto no qual Cesare Brandi (1963) pôde declarar que a matéria deve ser preservada enquanto veículo para manifestação da imagem. (PEREIRA, 2011, p. 105)

Se as teorias do século XIX, mesmo em suas divergências entre a intervenção incisiva e a não intervenção, tinham centradas na materialidade do objeto todas as preocupações e proposições sobre o patrimônio, as reflexões mais contemporâneas depositam o cerne de suas preocupações nos significados e capacidade comunicativa do patrimônio cultural – a exemplo de autores como Muñoz Viñas (2003). Esse deslocamento de valoração materialidade-imaterialidade provocou mudanças significativas nos enfrentamentos do campo da preservação do patrimônio edificado, em especial na incorporação do entorno natural e construído dos monumentos – o que deslocou o problema da preservação do bem circunscrito ao campo do edifício para o complexo universo da cidade. É desse modo que, de edificações isoladas, os objetos do patrimônio edificado passam a figurar como conjuntos e sítios históricos, atualmente chamados de lugares de memória, gradualmente incorporando problemas cada vez mais diversos e multifacetados nas questões da preservação. A relativização do suporte – que coloca na imaterialidade os operadores de valor da materialidade (agora bastante expandidos) – abriu o campo da valoração e preservação da própria imaterialidade, entre saberes, fazeres e práticas sociais tradicionais, ampliando ainda mais o horizonte da área. Se, por um lado, a expansão e flexão dos objetos, conceitos e instrumentos de preservação possibilitam uma melhor e mais rica aproximação com a cultura tradicional e suas tão diversas e particulares manifestações, por outro, a ampliação excessiva do campo e o afrouxamento dos referenciais podem gerar um estiramento descomedido e uma banalização que façam desaparecer seus limites, mesmo que eles nunca tenham sido absolutamente nítidos.

De um lado esse estilhaar do campo, em última instância, pode levar à impertinência da tentativa do congelamento de todas as manifestações e produções humanas, visto que tudo que o homem produz é histórico, cultural e digno de preservação. E assim, como nos aponta Wim Wenders, no artigo “A paisagem urbana”, se esvaírá qualquer tipo de possibilidade de significância: “Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia, nada se vê. ‘Muito’ torna-se bem rápido ‘absolutamente nada.’” (WENDERS, 1994, p. 186)

O desaparecimento dos limites do campo também pode levar ao absoluto oposto, no qual nada deve ser preservado artificialmente, pois a preservação

se daria na natural renovação entre recriação/inação/esquecimento nas e das manifestações e produções da cultura humana. Evidentemente, no mundo neoliberal esse extremo é bem mais plausível de se tornar realidade e os discursos contemporâneos, consciente ou inconsequentemente, vêm legitimando essa direção:

Por último, devemos destacar nesta introdução a convicção de que toda a preservação do patrimônio construído deve ser apoiada por ações positivas, admitindo que a arquitetura antiga – e também a velha cidade – precisam passar por uma verificação ativa, onde deverão determinar os limites da ação conservativa e da ação modificadora, evitando a hipertrofia do que Alois Riegl definiu como o valor da antiguidade quando, ao referir-se ao monumento histórico-artístico, afirmou, já em 1903, que ‘o culto ao valor da antiguidade atua contra a conservação do monumento’. (GRACIA, 1996, p. 24, tradução nossa)

Ainda nesse mesmo direcionamento que chama o arquiteto em sua especificidade de ação positiva e propositiva sobre o ambiente para a sua atuação efetiva frente ao patrimônio edificado, María Margarita Segarra Lagunes afirma:

Preservar uma região inteira com uma atitude responsável – não apenas desde um ponto de vista cultural, mas também desde uma ótica social e econômica, no respeito ao meio ambiente e sem falsificar seus valores, porque nela os bens culturais coincidem com os motores do desenvolvimento – é o caminho para as próximas décadas. E, na solução de problemas delicados e complexos, que só podem ser enfrentados por meio de um projeto, os arquitetos devem recuperar, demonstrando talento e vocação, seu papel diante da sociedade contemporânea. (SEGARRA LAGUNES, 2011, p. 38, tradução nossa)

Esses encaminhamentos, mesmo que busquem a salvaguarda do patrimônio, acabam por abrir o flanco da intervenção sempre e necessariamente renovadora. Há ainda aqueles que condenam com maior veemência qualquer forma de conservação patrimonial, cuja crítica é bastante ácida em relação a toda ação de preservação do patrimônio, vista como puramente capitalística. Em seu avesso, acabam por reforçar a ação livre do capital, ao fomentar a liberação renovadora

totalmente descomprometida com qualquer preexistência, no esvaziamento de todos os demais significados que os objetos do patrimônio possam ter para além de seus usos em prol da reprodução do capital e da espetacularização da cultura no mundo atual:

Todo o discurso promocional sobre as relações entre patrimônio e a identidade instala apenas um ato de legitimação institucional que dá um sentido construtivo à angústia do desaparecimento dos traços culturais. A verdadeira questão social da conservação patrimonial é a resistência emotiva ao declínio, ao abandono, à decrepitude, enfim a caça às rachaduras que cortam os muros. Sob sua organização institucional, o patrimônio não é simplesmente um negócio sentimental rentável?

[...] A restauração obstinada, representando a vitória contra a perecibilidade do campo ou das zonas urbanas, e tudo o que evoca a ruína surge como falha da comunidade em produzir uma bela imagem pública do patrimônio. [...] Os escombros e sinais de deterioração se tornam sinais do fracasso do território a tal ponto que o trabalho de salvaguarda se torna profilático. [...] Os prédios em ruínas podem servir de adorno, mas é necessário que estas ruínas não pareçam sê-lo, é preciso que elas construam um cenário. (JEUDY, 2012, p. 15-16)

O atual momento de crise da noção de cidade se torna visível principalmente através das idéias de 'não-cidade': seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Essas duas correntes do pensamento urbano contemporâneo, apesar de aparentemente antagônicas, tendem a um resultado bem semelhante e que pode ser chamado de 'espetacularização' das cidades contemporâneas.

A corrente mais conservadora, pós-modernista tardia ou neo-culturalista, radicaliza a preocupação pós-moderna com as culturas pré-existentes, e preconiza a petrificação ou o pastiche do espaço urbano, principalmente de centros históricos, provocando uma museificação e patrimonialização, e também o surgimento da cidade-espetáculo. (JACQUES, 2004, p. 23)

A questão central é a defesa que fazemos aqui da possibilidade e capacidade humana de discernir e valorar. Há manifestações e feitos memoráveis, e há aqueles passíveis de esquecimento sem prejuízo representativo para a cultura. Há também outra infinidade deles que só fazem sentido de serem memorados em relação a outros, ou em certos contextos e outras escalas. Preservar tudo ou nada são faces da mesma moeda. Nesses extremos, nega-se a riqueza das manifestações culturais e da própria existência humana que se tece entre o ordinário e o extraordinário. Talvez tão importante quanto esses extremos seja a gama quase infinita do que está no meio, no que habita entre eles, só possível de aproximação na valoração diferenciada que se dá a ação humana material ou imaterial geradora dos objetos de cultura. É na compreensão e valoração dessas diferenças que se deve, sim, mover o pêndulo da preservação/renovação.

Atrelada à importância da expansão do campo e do reconhecimento das especificidades, é imperioso compreender a aplicabilidade e os limites dos fundamentos teóricos e instrumentos práticos vinculados à natureza e complexidade diferenciada dos objetos de preservação. No entanto, essa diversificação de aportes não deve se fundar numa estéril e pulverizada individualização exclusivamente pautada no “caso a caso”. É necessário que esse “caso a caso” se pautem em guias conceituais que possibilitem estabelecer linhas condutoras e agregadoras desses tão diversificados problemas que incidem e/ou conformam os objetos de interesse de preservação.

Infelizmente, nos parece que o alargamento e a interpolação de campos e interesses na preservação do patrimônio cultural levaram não só à saudável revisão e reflexão dos conceitos e instrumentos da área, mas também a um estimamento perigoso dos limites de alguns deles. Assim, ao invés de alargarmos ou abandonarmos alguns conceitos referenciais – o que resulta em atitudes muito próximas por esvaziar os termos de real significado e capacidade operativa – deveríamos precisar, ainda mais, cada um deles e distinguir suas aplicabilidades. Portanto, muito mais do que aplicar um referencial arquitetônico a uma questão antropológica e vice-versa, deve-se pensar nas tangências entre esses campos na busca da síntese interventiva.

Apesar da perda da centralidade da matéria, ela ainda é um dos mais fortes elementos sobre o qual incide a atribuição de significados e valores, bem como

configura e materializa os desejos, as necessidades, as práticas e, enfim, os lugares. E como nos coloca Aldo Rossi (1995), é o “fato urbano” o objeto construído que materializa o habitat humano. Mesmo que o valor não seja a matéria em si, é sobre ela que incide a possibilidade de determinadas valorações. Assim, falar da especificidade de certos conceitos não é tentar dar um sentido de prevalência ou totalidade, mas apontar seus cruciais contributos no mosaico dos problemas da preservação, que devem ser entendidos como tal – desenvolvidos tanto nas suas especificidades, como em suas interpolações com os demais. O “caminho do meio” (PEREIRA, 2011, p. 113) implica o reconhecimento de que a ação de preservação no patrimônio edificado não é somente restaurativa, nem necessariamente recriativa, e que, dentre as várias possibilidades de intervenção na preexistência, o restauro, como um tipo bastante específico, ainda é uma das opções. Também vale frisar que a restauração ou a recriação, bem como a consolidação, a estabilização e a conservação preventiva ou a anastilose são apenas partes das ações de preservação.

## As diversas possibilidades de intervenção no patrimônio edificado

[...] No panorama atual, não é possível reconhecer verdadeiras ‘escolas’ compactas e homogêneas (Roma, Milão, Gênova, Florença ou Nápoles), nem existe uma teoria articulada e completa da restauração que seja igual à elaborada por Cesare Brandi, mas, ao contrário, maneiras autônomas de pensar ou operar direcionadas, em grande parte, à consolidação de uma práxis operativa.

[...] Pode ser útil esclarecer, no entanto, que as diversas posições do atual debate sobre a restauração, especialmente no que diz respeito ao aspecto eminentemente técnico e aos graus de intervenção, [...] se situam em pontos não definidos – precisamente porque preferem seguir o caminho da ambiguidade, mudando de uma esfera para outra sem dificuldades e sem assumir posições radicais ou perfeitamente delineadas. (SEGARRA LAGUNES, 2011, p. 30-31, tradução nossa)

Sem dúvida, é inegável a constatação da complexidade e pluralidade do campo e a diversidade cultural e a especificidade de cada monumento, que levam a situações paradoxais e ao questionamento das teorias do restauro – como nos coloca Segarra Lagunes (2011). Porém, a excessiva relativização e fragmentação dos pensares, bem como a locação das bases do restauro em experimentos de ordem apenas técnica, retirando da reflexão teórica sua contribuição central como principal guia e instrumento de decisão, são ainda mais perigosos que os “[...] verdadeiros horrores respaldados pela teoria brandiana”, que Segarra Lagunes (2011, p. 29, tradução nossa) aponta. São posturas como essa que, pelo menos no Brasil, acabam por turvar um campo já bastante emaranhado. Isso porque ela enfatiza a primazia do fazer sobre o pensar, sugere a autonomia absoluta dos casos particulares de intervenção e não explicita com a devida clareza a diferença entre intervenção e restauração – termos usados quase sempre como sinônimos. Ressaltamos que se pode afirmar que todo restauro é uma intervenção na preexistência, porém, a recíproca não é verdadeira – nem toda intervenção na preexistência é (e nem precisa ser) um restauro.

A questão dos limites de validade da teoria brandiana está na pertinência de sua aplicação naquilo que ela se propõe: o restauro das obras de arte. É óbvio seu esgotamento e incapacidade instrumental ao aplicá-la a um universo mais amplo e diverso ao qual ela nunca se propôs a resolver. Se o pensamento contemporâneo admite a ideia de que a junção de fragmentos diversos e plurais podem se unir para dar conta da complexidade dos problemas atuais, podemos então, no lugar de abandoná-la, recolocar a teoria brandiana dentro do universo da preservação: ela não é mais a única guia; é agora um dos componentes centrais na conjunção dos campos aplicados a uma intervenção numa preexistência quando esta for excepcionalmente uma obra de arte – não aplicável aos demais objetos de interesse de preservação.

A crítica que faz Segarra Lagunes, de que a teoria de Cesare Brandi é voltada apenas para problemas pictóricos, não nos parece pertinente. Mesmo que a teoria tenha se desenvolvido, em primeira instância, para a temática de restauro em pinturas, a primazia que Brandi dá à imagem, e não ao suporte, não se refere à bidimensionalidade espacial das pinturas, em detrimento da tridimensionalidade escultórica, arquitetônica ou urbana. Ela apenas desloca da materialidade para

a imaterialidade a preocupação central do restauro das obras de arte – caso no qual nada é mais essencial do que a imagem da obra. Por outro lado, a primazia da imagem não exclui a possibilidade da atenção à história estrutural. Os absurdos que talvez incidam sobre a estrutura de um edifício restaurado na linha brandiana se dão pela incompreensão ou má interpretação da própria teoria vinculada à pouca sensibilidade dos autores da intervenção – e não pelo caráter ultrapassado de seus conceitos fundamentais. Além do mais, não se pode confundir o discurso declarado pelos idealizadores da intervenção dita restaurativa com a pertinência, a coerência, a qualidade e o valor emanado pela proposta e pela sua realização – segundo a própria teoria brandiana. Falar que se filiou a Brandi em uma suposta operação de recuperação do patrimônio edificado é fácil – isso não quer dizer que o arquiteto tenha, de fato, compreendido e transferido para o seu projeto o cerne do pensamento do crítico italiano.

Outro ponto importante para o debate encontra-se na manutenção do antagonismo entre preservação e criação, que insiste em prevalecer em nossos dias. Com toda a ampliação e desenvolvimentos das discussões sobre a conservação – o traslado da centralidade da questão do material para o imaterial, (PEREIRA, 2011) do campo da objetividade para o das subjetividades – as atitudes e ações de preservação-restauração e aquelas da criação-inovação permanecem em extrema oposição. Ainda parece pairar no horizonte do campo a ideia de que restaurar não é projetar e que projetar é necessariamente recriar. Nessa perspectiva, os discursos e práticas contemporâneas parecem tender para a defesa dos enfrentamentos criativos-modificadores frente às preexistências, legitimados pela ideia de uma tradição que, de um lado, se perpetua na sua renovação e não no seu congelamento, e de outro, na delegação aos sujeitos e subjetividades envolvidas, a legitimação de decisões sobre o tipo e a forma de intervir.

Para autores como Francisco de Gracia, em seu livro *Construir en lo construido* (1996), Antón Capitel, em *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración* (1996), e María Margarita Segarra Lagunes, no texto “La restauración después de Cesare Brandi” (2011), apenas a ação projetiva e criativa serve de caminho para o enfrentamento dos problemas da preservação. Apesar da pertinência das afirmações, em todos os discursos essa ação seria necessariamente positiva e

transformadora, o que exclui ou desqualifica a restauração dita “clássica” como possibilidade de atuação pertinente à contemporaneidade.

Ultrapassada a deliberada, radical e incisiva ruptura modernista com o passado em seus vários e variados tempos e expressões, a cultura contemporânea já pode estabelecer vínculos suficientes com as obras do passado que permitam intervenções criativas de continuidade e interação com a preexistência, como apontam esses mesmos autores. Sendo assim, não há motivo para o descarte ou desqualificação do restauro como uma das soluções possíveis frente à preexistência.

O restauro é uma, e apenas uma específica possibilidade de intervenção na preexistência que privilegia, exclusivamente, a recuperação da imagem parcialmente fraturada de um determinado objeto de preservação de importância artística excepcional. Em todos os demais casos, com maior ou menor preocupação em privilegiar a imagem antiga, as intervenções são de recriação de preexistências (excluídas, evidentemente, as anastiloses, consolidações, estabilizações, conservações preventivas e afins). Se naquelas intervenções preservacionistas de caráter mais conservador as inserções da contemporaneidade são silenciosas e pouco perceptíveis, nas modernizadoras essas ações são mais potentes e transformam por completo a preexistência – redefinindo o caráter figurativo da obra; produzindo outro objeto artístico fundado na apreciação de uma imagem inédita baseada na junção entre o novo e o antigo, frequentemente em benefício do contemporâneo e em prejuízo do preexistente. Contudo, entre esses extremos, são muitas as possibilidades e graus de interação entre o antigo e o novo, incluindo um equilíbrio de forças no qual os distintos tempos da obra possam ter igual importância no conjunto.

Obviamente, entre as escolhas do tipo de intervenção – se restaurativa, inserção silenciosa, intervenção equilibrada, ou operação transformadora –, apesar de serem muitos os fatores que acabam por intervir no caminho seguido, alguns pontos devem ser rigorosamente respeitados: em primeiro lugar, um denso conhecimento do objeto, da sua historicidade e de seu contexto, seguido de uma generosa sensibilidade crítica e grande erudição; e, por fim, o domínio profundo do significado da opção feita e seus impactos sobre a preexistência.

A restauração é uma intervenção na preexistência que objetiva, unicamente, restabelecer a unidade artística plena da obra, não redefinindo seu caráter

figurativo nem interferindo na imagem que ainda é apreendida – apesar da deterioração do material componente da obra – e, também, não comprometendo a legitimidade artística e histórica do monumento: “O restauro deve dirigir-se 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 apagar nenhuma referência da passagem da obra de arte no tempo.” (BRANDI, 2004, p. 14)

Portanto, a intervenção de restauro, mesmo se portando como uma ação criativa e atual – um ato projetual – não pode se colocar à frente da obra preexistente, modificando o seu caráter; não pode alterar a imagem que era fruída anteriormente, para a inclusão de um novo aspecto. Uma nova imagem emanada pela obra não se revelaria, de forma alguma, como uma falsificação, seja estética ou histórica; entretanto, não poderia ser entendida como uma atitude restaurativa, pois redefiniria figurativamente o objeto, criando uma nova obra de arte inédita. Mas é importante frisar que esse tipo de intervenção se aplica a uma minoria ínfima do que é hoje o universo da preservação. Aquela parcela bastante enxuta dos objetos que se enquadram na categoria de obras de arte, cuja condição de excepcionalidade e singularidade emanadas de suas imagens, ultrapassa e subjuga quaisquer outros valores delas emanados ou nelas reconhecidos.

## Restauro

Esse é o caso da inserção, no ano de 1974, dos vitrais de autoria do pintor russo Marc Chagall na capela axial do eixo central da abside da Catedral de Notre-Dame de Reims (França) – construída entre 1210 e 1240. A monumental igreja foi profundamente danificada ao ser atingida por massivos bombardeios na Primeira Guerra Mundial, especialmente no dia 19 de setembro de 1914. A irremediável perda dos vitrais originais da cabeceira da igreja causava lacunas consideráveis na obra arquitetônica medieval; os novos vitrais – de expressão absolutamente moderna – restauraram a conformação e a percepção do deambulatório medieval e de suas capelas axiais, cuja luz filtrada por vitrais é fundamental para a espacialidade da arquitetura religiosa gótica.



**Figura 1**  
Exterior da Catedral de  
Notre-Dame de Reims  
Fonte: Basvb (2011). Licença CC BY-SA 3.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/  
File:Cath%C3%A9drale\\_Notre-Dame\\_de\\_  
Reims\\_-\\_2011\\_\(59\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cath%C3%A9drale_Notre-Dame_de_Reims_-_2011_(59).JPG)



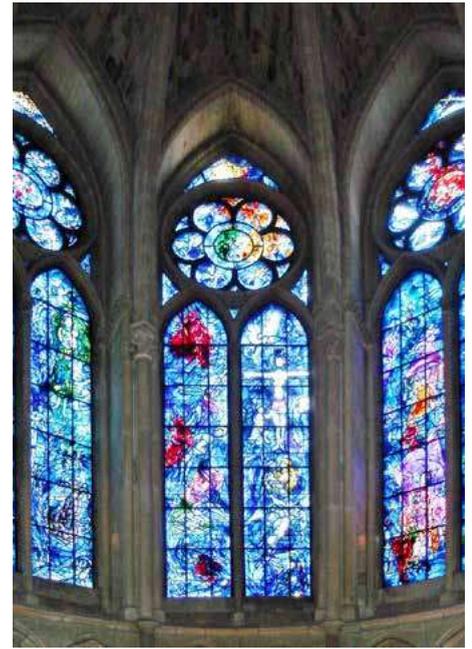
**Figura 2**  
Nave da Catedral de Reims

Fonte: David Iliff (2015). Licença CC BY-SA 3.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims\\_Cathedral\\_Nave,\\_France\\_-\\_Diliff.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims_Cathedral_Nave,_France_-_Diliff.jpg)



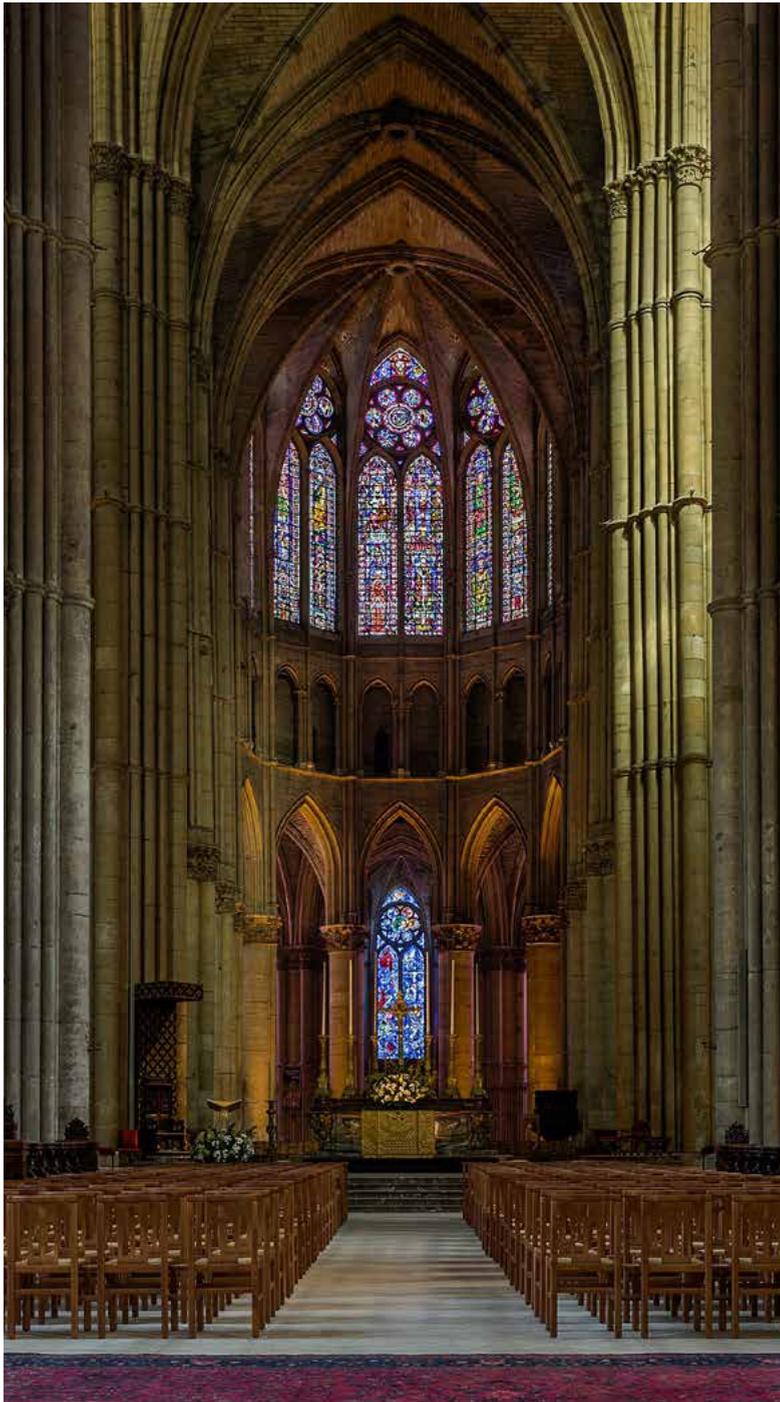
**Figura 3**  
Coro da Catedral de Reims após bombardeio de 1914. Danos irreparáveis nos vitrais da capela axial

Fonte: Vincent Price (1914).  
[https://vincentpricejournal.files.wordpress.com/2015/08/1\\_grand.jpg](https://vincentpricejournal.files.wordpress.com/2015/08/1_grand.jpg)



**Figura 4**  
Vitrails de Marc Chagall na capela axial da Catedral de Reims

Fonte: Peter Lucas (2012). Licença CC BY-SA 3.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chagall\\_windows\\_Reims\\_Cathedral.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chagall_windows_Reims_Cathedral.JPG)



**Figura 5**

Detalhe da nave da Catedral de Reims onde se nota a perfeita integração dos vitrais de Chagall (capela axial, abaixo) – que, de fato, restauram a unidade compositiva da igreja sem recair em uma falsificação histórica e artística

Fonte: David Iliff (2015). Licença CC BY-SA 3.0. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims\\_Cathedral\\_Choir\\_France\\_-\\_Diliff.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reims_Cathedral_Choir_France_-_Diliff.jpg)

Vale ressaltar que não se trata do restauro dos vitrais em si – que são concebidos como obras com forma e caráter pertinentes ao seu tempo –, e sim do resgate da unidade artística de todo o edifício: a ausência dos vitrais multicoloridos no fundo do presbitério acarretava a indesejável entrada de fachos de luz claros e brancos no ponto de fuga central do interior da igreja, distorcendo sua atmosfera transcendental atribuída pela luz cinética filtrada pelos vitrais e gerando um destaque inesperado a este ponto – paradoxalmente, a luz branca que penetrava pelo vidro transparente se tornou a figura de grande evidência negativa na penumbra cândida da catedral. Sem criar um falso histórico e estético, os vitrais de Chagall restauram o cenário regular e espiritualizado do interior da igreja ao eliminar a lacuna que a luz clara gerava, recuperando a luminosidade contínua que o fundo do edifício acolhia antes dos bombardeios da Primeira Guerra (Figuras 1-5).

A intervenção no Parlamento Alemão, o Reichstag de Berlim, pode também ser compreendida como um interessante exemplo de intervenção que seguiu princípios caros ao restauro, segundo exposto anteriormente. A cúpula envidraçada de Norman Foster and Partners (1993-1999) recupera tanto a configuração do edifício, como restabelece a sua magnitude para o contexto urbano, agora também em certa medida renovado – para além de cobrir o parlamento em si, que é recuperado abaixo da cúpula de forma mais eficiente e segura, sem comprometer a continuidade estética da obra. A cúpula metálica do século XIX era, dentre as perdas provocadas pelos ataques antes e durante a Segunda Grande Guerra, a grande lacuna ainda persistente. Para além dessa dupla ação restauradora, por ser de vidro com uma rampa que se desenvolve dentro dela, a nova cúpula acaba por oferecer novos panoramas de Berlim e, assim, recriar a percepção que se tem da própria cidade (Figuras 6-12).

A construção da Galeria Myslbek em Praga, por Ahk Architekti em 1996, é um bem-sucedido exemplar de restauro urbano. A galeria levantada sobre a testada do lote e de mesmo gabarito das construções adjacentes dá continuidade à conformação e ocupação urbana antiga da Praça Ovocný Trh – mas também se abre, em outra face, para uma movimentada via de tráfego. Sua mais significativa solução está na divisão da generosa mole da edificação em partes com tratamentos diversos compatíveis com a dimensão, proporcionalidade e ritmo de abertura dos edifícios individuais demolidos no final dos anos 1920, cuja perda provocava uma grande lacuna urbana (Figuras 13-16).



**Figura 6**

○ Reichstag de Berlim em 1889

Fonte: Mignot (1983, p. 163).



**Figura 7**

○ Reichstag de Berlim em 1982, sem a claraboia de vidro (perdida na guerra) e antes da intervenção de Norman Foster

Fonte: Monster4711 (1982). Licença CC0 1.0 – Domínio Público.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1982-05-26\\_Berlin\\_Reichstag.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1982-05-26_Berlin_Reichstag.jpg)



**Figura 8**

O Reichstag de Berlim com a cúpula de vidro de Norman Foster

Fonte: Daniel Schwen (2007). Licença CC BY-SA 4.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichstag\\_pano.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichstag_pano.jpg)



**Figura 9**

Imagem externa da cúpula do Reichstag de Berlim

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 10**

Imagem interna da cúpula do Reichstag de Berlim.

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 11**

Reichstag de Berlim

Fonte: United States Library of Congress [(1890-1905)].

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Reichstagsgebäude.jpg>



**Figura 12**

Reichstag de Berlim com a cúpula de Norman Foster

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



Figura 13

Praça onde seria construída a Galeria Myslbek, em Praga, antes da demolição dos sobrados, em 1929

Fonte: Klub Za starou Prahu (1929).

<http://stary-web.zastarouprahu.cz/vestnik/3-2005/novostavby.htm>



Figura 14

Uma das fachadas da Galeria Myslbek, voltada para a Praça Ovocný Trh, obra que substitui a cortina de edificações demolida na década de 1920

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 15**

Uma das fachadas da Galeria Myslbek voltada para a Praça Ovocný Trh, em Praga

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 16**

Uma das fachadas da Galeria Myslbek voltada para a Praça Ovocný Trh, em Praga

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

Assim, o que poderia ser uma enorme e pavorosa descontinuidade no tecido urbano, dada a dimensão do edifício, se tornou uma rica, contemporânea e criativa recuperação de uma lacuna urbana. Essa obra demonstra que existem boas e possíveis alternativas para inserções restauradoras em escala urbana que ultrapassam os pastiches e falsos históricos, como na opção dada à perda do casarão do século XVIII da Praça Tiradentes de Ouro Preto em 2003, ou a injustificável alternativa dos novíssimos edifícios construídos no centro de Dresden, na Alemanha, com “fachadas históricas” – no lugar daquelas irremediavelmente perdidas nos bombardeios de fevereiro de 1945, na Segunda Guerra Mundial.

A Casa do Arcebispo, em Mariana, de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá, do início dos anos 1980, é outro bom exemplo de intervenção urbana com respeito absoluto à preexistência. Apesar da celeuma que envolveu todo o processo de sua projeção e construção, esta inserção é bastante silenciosa. No vértice da Praça Gomes Freire, na qual a casa foi implantada, não havia nenhuma construção provocando o fechamento da praça. O edifício, com uma mole generosa e franca expressão contemporânea pós-moderna, dialoga por continuidade com a preexistência. Ele reconfigura a praça com tal sutileza que se tem a sensação de que sempre esteve ali, reforçando o leve movimento dos telhados cerâmicos, as paredes brancas e suas molduras contrastantes de cores fechadas da antiga Vila do Carmo (Figuras 17-21).

O Anexo da Sede do Banco Nacional de México (Banamex Capuchinas) – projetado pelos arquitetos Teodoro González de León e Abraham Zabludowsky, e levantado entre 1986 e 1989 – é uma intervenção semelhante à de Mariana por sua verve historicista pós-moderna e pelo sucesso de sua inserção em um consolidado núcleo urbano – declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 1987. Assentado no Centro Histórico da Ciudad de México, o novo edifício se acopla ao conjunto da Sede do Banco Nacional, transferida há mais de um século para o antigo Palacio de los Condes de San Mateo de Valparaíso, construído em 1772 por Francisco Guerrero y Torres – uma das mais importantes construções civis setecentistas do centro histórico. O projeto arquitetônico incorporou partes de outro antigo edifício, seriamente danificado no trágico terremoto de 1985: a lacuna no tecido urbano gerada com sua destruição parcial fraturou



**Figura 17**  
Casarão antigo na Praça Gomes Freire em Mariana  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 18**  
Casa do Bispo, em Mariana  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 19**  
Casa do Bispo, em Mariana  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 20**  
Casa do Bispo, em Mariana  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 21**  
Casa do Bispo, em Mariana, com destaque para a alvenaria cobrindo as bases dos pilares metálicos que enquadram e soltam graciosamente a fachada pós-moderna. Uma intervenção feita por iniciativa da cúria nos anos 2000 que prejudica imensamente a hábil concepção de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).

a continuidade arquitetônica e paisagística do centro histórico, ao romper a perspectiva da calha regular das ruas formadas pelas paredes ininterruptas de construções agregadas e alinhadas aos dois lados da via. O Projeto de González de León e Abraham Zabłudowsky viria a restaurar esta continuidade e, conseqüentemente, contribuiria para o resgate da unidade figurativa da área do centro histórico atingida e danificada pelo tremor de terra.

Reocupando parte das testadas das Vias Venustiano Carranza e Palma (por ser um edifício de esquina), os arquitetos reinterpretaram a tradicional arquitetura de pedra *tezontle* de cor avermelhada dos palácios do centro histórico através da inserção de duas fachadas vazadas, marcadas pelo ritmo regular dos vãos em forma de H – típicos das grandes construções civis coloniais. Através de um esqueleto sólido e maciço de concreto armado avermelhado (segundo a cor do *tezontle*), e dispondo os montantes verticais a 45° em relação ao eixo da rua, o anexo acolhe o ritmo, a cor e a textura das antigas construções da área central – mas também captura o peso e a solidez da arquitetura preexistente, pela rugosidade de seu tratamento e pelo encerramento virtual da transparência do esqueleto de concreto através da disposição diagonal dos montantes verticais. Para além disso, a esquina é arrematada por um volume prismático que segue, novamente, a morfologia das antigas construções locais. Portanto, com uma arquitetura autenticamente contemporânea (datada dos anos 1980), os arquitetos eliminaram a grande lacuna urbana gerada a partir do colapso do edifício preexistente após o terremoto de 1985, restaurando a continuidade paisagística e arquitetônica dessa área do Centro Histórico do México (Figuras 22-26).

A cúpula do Reichstag de Berlim, a Galeria Myslbek em Praga, o Palácio do Bispo de Mariana, o Anexo da Sede do Banco Nacional de México, são fortes representantes da arquitetura contemporânea dos anos 1980 e 1990 – da mesma forma que os vitrais de Marc Chagall são, em si, autênticas obras de arte pertinentes à década de 1970. Contudo, na mesma direção da relação dos vitrais de Chagall com a Catedral de Reims, essas obras eliminam fraturas na continuidade de tecidos figurativos maiores, restaurando grandes edifícios e/ou centros históricos lacunares.

**Figura 22**

Anexo da Sede do Banco Nacional de México  
(Banamex Capuchinas) na esquina das ruas  
Venustiano Carranza e Palma

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

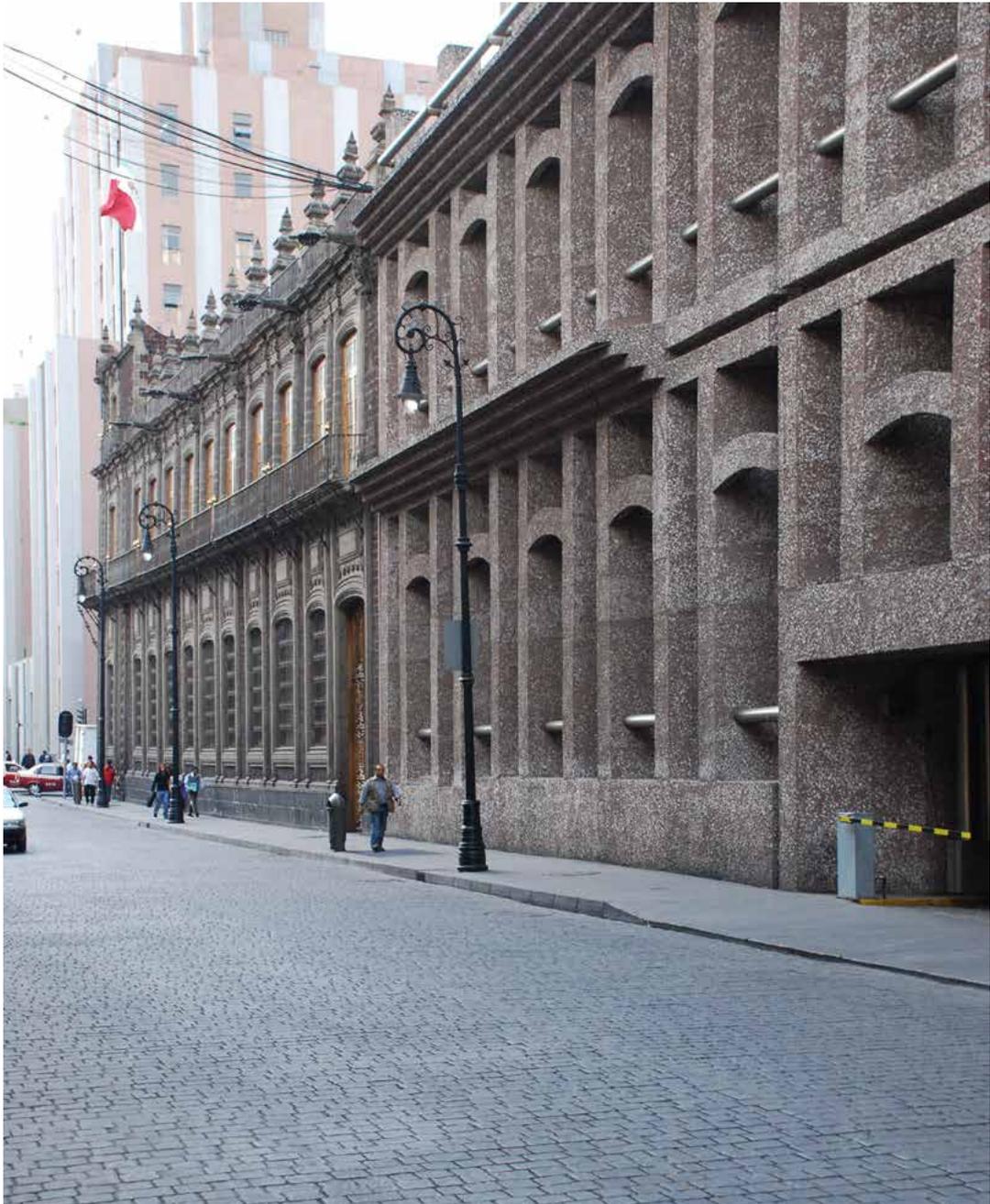




**Figura 23**  
Anexo da Sede do Banco Nacional de México. Detalhe do torreão de esquina  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 24**  
Palácio dos Condes de San Mateo de Valparaíso com o Anexo da Sede do Banco Nacional de México em seqüência  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 25**

Anexo da Sede do Banco Nacional de México ao lado do Palácio dos Condes de San Mateo de Valparaíso

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 26**  
Anexo da Sede do Banco Nacional de México  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

Outra intrigante e feliz intervenção que segue em parte os mesmos princípios das anteriores, em que há uma interação ímpar entre o antigo e o novo, é a construção do Nationale-Nederlanden Building (1992-1996) em área central da cidade de Praga, nas margens do Rio Vltava, de autoria dos arquitetos Frank Gehry e Vlado Milunic. Também conhecido como Ginger e Fred, o edifício ocupou o local de uma antiga edificação também arrasada na Segunda Grande Guerra. Ele se conecta perfeitamente ao ritmo e morfologia urbana da cidade ao manter o alinhamento geral, o mesmo espaçamento e proporção das janelas, bem como o tratamento diferenciado nas esquinas dos edifícios antigos da área. Ao mesmo tempo, a expressão irreverente da obra não se submete à preexistência. Se o ritmo horizontal das aberturas se mantém, elas dançam na vertical, seguindo a textura ondulada da fachada. No tratamento singular da esquina, uma silhueta de vidro sensual e “pernas dançantes” de fora, é contraposta a uma massa cilíndrica robusta e inclinada do volume que se projeta a partir da face mais comprida do edifício, subvertendo por completo a ordem preexistente e destacando surpreendentemente a obra na paisagem urbana. Para complementar, a edificação é coroada com uma cúpula, também característica comum aos prédios de Praga, inusitadamente composta por retorcido aramado. A obra, ao mesmo tempo que restaura uma lacuna de quase 40 anos na cidade, tem uma imagem tão potente que se torna o centro das atenções da área e a reinventa. Assim, determina esse singular acontecimento tão incomum na Modernidade, no qual restauração e recriação estão, efetiva e literalmente, no mesmo lugar e num mesmo gesto, “no mesmo lado do rio”. A nova edificação, em um só tempo, restaura e recria o conjunto urbano (Figuras 27-30).

## Recriação

Entre continuidades e contrastes, são muitas e variadas as possibilidades de interação entre o novo e o antigo. Dentre elas, algumas conseguem tal equilíbrio de forças que não prevalece nem a preservação da imagem antiga, nem a criação plena de uma nova imagem. A obra ganha uma interessantíssima e particular configuração na qual as temporalidades se mostram claramente e,



**Figura 27**  
Nationale-Nederlanden Building (Ginger e Fred), em Praga  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 28**  
Ginger e Fred, em Praga  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).





**Figura 29**  
Ginger e Fred, em Praga  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 30**  
Nationale-Nederlanden Building (Ginger e Fred), em Praga  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

concomitantemente, se estranham e se complementam. Esse é o caso dos dois edifícios que compõem o conjunto do Palacete das Artes em Salvador, no qual o ornamentado edifício eclético, antiga Villa Comendador Bernardo Martins Catharino (1911-1912), agora predominantemente branco, tem importância tão forte no conjunto quanto o novo volume de linhas limpas e geometria rigorosa em concreto aparente de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (2003-2005). Nesse conjunto, ao mesmo tempo que o novo respeita e se afasta do antigo pelo respiro fundamental dado pelo generoso vazio entre os dois edifícios, inadvertidamente através de uma esguia passarela, o novo “morde” o antigo – e aí está o grande encanto da intervenção. Da rua não se vê o novo bloco de gabarito baixo, mas sua presença logo se faz forte e central no conjunto assim que se atravessa o portal de entrada (Figuras 31-37).

A intervenção para ampliação do Museu do Louvre do arquiteto Ieoh Ming Pei, de 1989, é outro exemplo que gerou bastante polêmica no momento de sua construção, mas que hoje, passados mais de 30 anos de sua conclusão, pode ser listada no hall das intercessões, sem dúvida de recriação, mas que mantém fino equilíbrio entre o novo e o antigo. A imensa pirâmide envidraçada que marca a nova entrada tem presença marcante na gigantesca praça à frente da fachada leste do conjunto. Colocada no centro de um pátio em U configurado pelas alas desse lado do antigo palácio, sua presença forte não subjugava o antigo edifício como também não se dobra ao grandioso e poderoso conjunto monumental – formado por um somatório de intervenções em tempos distintos, porém contínuos, que dão coesão à apreensão da mole antiga do museu como algo unitário. Assim, sem que se toquem, os edifícios criam um tenso e requintado balanceamento no contraste entre a pureza geométrica do novo corpo e o rebuscamento ornamental das alas antigas. Outro embate entre as temporalidades está na inversão da predominância entre cheios e vazios: da massa ritmada da mole antiga para a pele de vidro do novo volume. Mais uma vez, o vazio é crucial na equiparação da presença e imagens das temporalidades (Figuras 38-43).

Mesmo que a escolha entre restaurar, privilegiar o antigo ou modernizar certa obra possa parecer uma opção arbitrária, não o é. Qualquer escolha parte inevitavelmente do próprio objeto da intervenção como elemento crucial e central na definição dos caminhos a serem seguidos. Do restauro à recriação,



**Figura 31**

Villa Comendador Bernardo Martins Catharino (Palacete das Artes) em Salvador

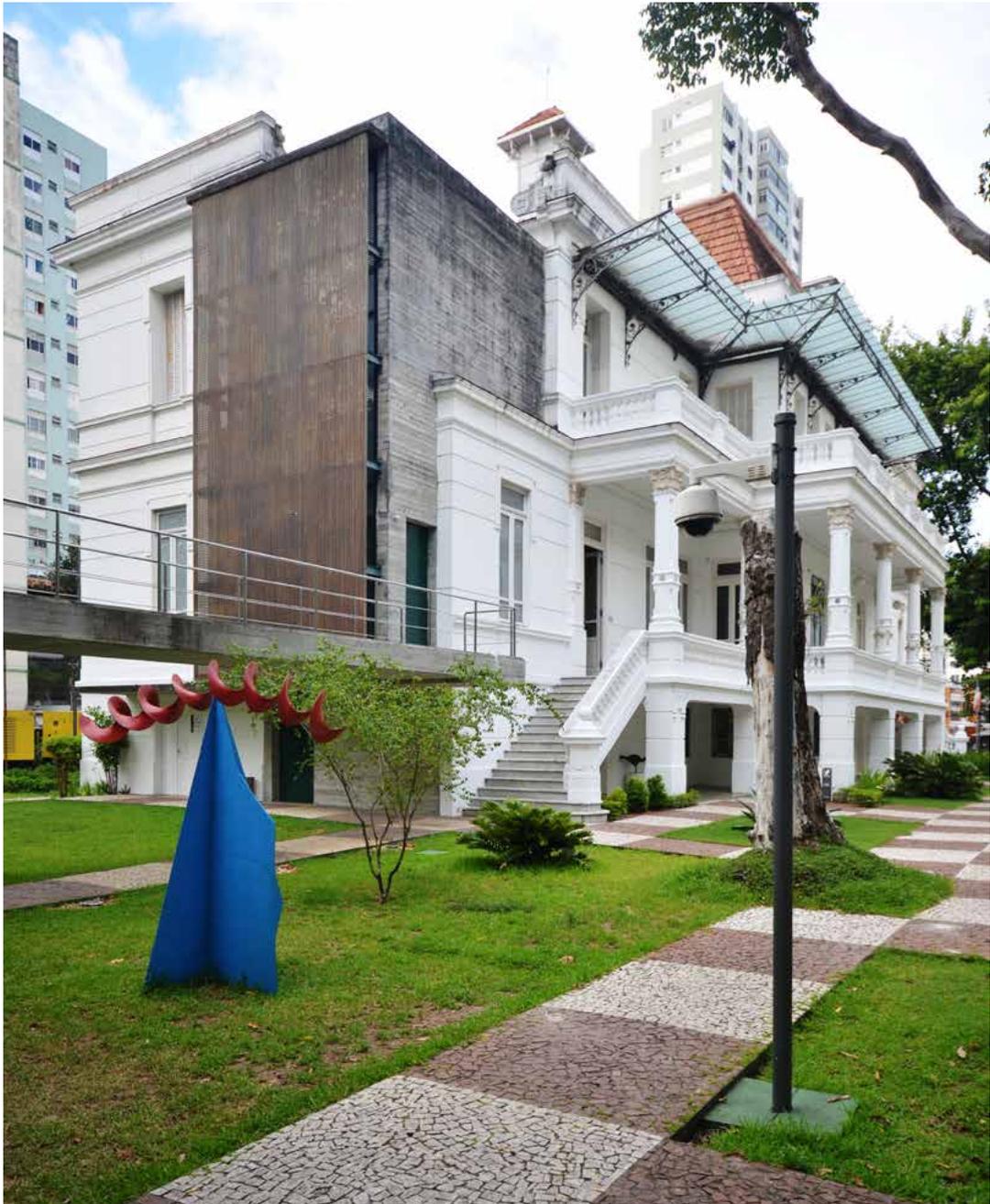
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).

**Figura 32**

Anexo da Villa Comendador Bernardo Martins Catharino – conjunto do Palacete das Artes em Salvador

Fonte: Rodrigo Baeta (2013).





**Figura 33**

Junção entre o anexo de concreto armado e o Palácio da Villa Comendador Bernardo Martins Catharino  
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).



**Figura 34**  
Palacete das Artes em Salvador: detalhe da junção entre os dois edifícios  
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).

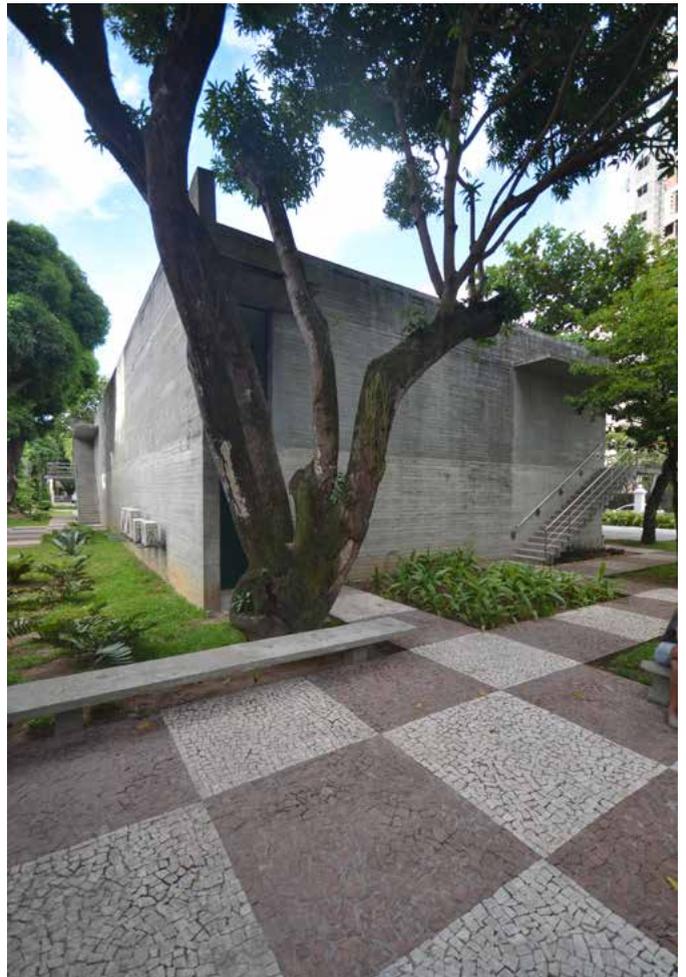


**Figura 35**  
Conjunto do Palacete das Artes  
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).



**Figura 36**  
Intervenção na parte posterior da Villa Comendador Bernardo  
Martins Catharino  
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).

**Figura 37**  
Anexo do Palacete das Artes em Salvador  
Fonte: Rodrigo Baeta (2013).





**Figura 38**

*Paris moderne. Les Tuileries, le Louvre, et la rue de Rivoli, vue prise du Jardin des Tuileries (1850). Grande destaque para a Rue de Rivoli – que corre à esquerda, adjacente aos Jardins e Palácio des Tuileries – e ao Louvre*

Fonte: Charles Fichot (1850).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris\\_moderne.\\_Les\\_Tuileries,\\_le\\_Louvre,\\_et\\_la\\_rue\\_de\\_Rivoli,\\_vue\\_prise\\_du\\_Jardin\\_des\\_Tuileries\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_moderne._Les_Tuileries,_le_Louvre,_et_la_rue_de_Rivoli,_vue_prise_du_Jardin_des_Tuileries_2.jpg)



**Figura 39**

Imagem aérea de Paris com destaque para o conjunto do Louvre, com a pirâmide ao centro da esplanada

Fonte: Matthias Kabel (2005). Licença CC BY-SA 3.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre\\_Paris\\_from\\_top.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_Paris_from_top.jpg)



**Figura 40**

Palácio do Louvre, Paris, com a pirâmide de vidro de Ieoh Ming Pei

Fonte: Alvesgaspar (2011). Licença CC BY-SA 3.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris\\_July\\_2011-27a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_July_2011-27a.jpg)

**Figura 41**

*Cour d'Honneur* do Palácio do Louvre, Paris, com a pirâmide de vidro de Pei

Fonte: Pedro Szekeley (2018). Licença CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre\\_Paris\\_\(41189895504\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_Paris_(41189895504).jpg)





**Figura 42**

*Cour d'Honneur* do Museu do Louvre com a pirâmide de vidro de Pei

Fonte: Dronepicr (2016). Licença CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre\\_Paris\\_\(28755565161\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_Paris_(28755565161).jpg)



**Figura 43**

*Cour d'Honneur* do Museu do Louvre: vista para o Jardin des Tuileries

Fonte: Pedro Szekeley (2018). Licença CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rainy\\_Day\\_At\\_The\\_Louvre\\_\(41228812355\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rainy_Day_At_The_Louvre_(41228812355).jpg)

são muitas e legítimas as possibilidades de intervir. Para alguns objetos a restauração é impositiva, como no caso da Igreja e Convento de São Francisco, em Salvador, ou do próprio conjunto Terreiro de Jesus - Largo de São Francisco – e, por extensão, todo o Centro Histórico da primeira capital brasileira. Contudo, a maioria das intervenções se dá no alargado hall das transformações. Porém, também é preciso advertir que mesmo no campo das metamorfoses o próprio objeto deverá ser o principal norte nas decisões de preservação e/ou na maior ou menor liberdade de inovação da ação: da sutil e quase imperceptível reconfiguração da Praça Gomes Freire, em Mariana, na qual foi assentada a Casa do Arcebispo supracitada, à reinvenção do Kollegienhaus, palácio barroco construído em 1735, “abocanhado” pelo Museu Judaico em Berlim pela força expressiva do anexo de Daniel Libeskind (Figuras 44-45). A desconcertante linha ziguezagueante prateada, cheia de talhos estreitos e irregulares das aberturas em frestas, reconfigura por completo o lugar e chama para si todos os olhares. O edifício antigo só não passa completamente despercebido por ser a entrada obrigatória do museu, pois toda a exuberância característica do Barroco se esvai perante a expressão tão potente do edifício contemporâneo.

Ressalta-se que a reabilitação – processo de adequação de espaços antigos para novos usos – não necessariamente se dá via recriação; ela também é compatível com a restauração. A mudança de uso não implica em si uma nova imagem para a obra. É absolutamente possível dar novos usos a espaços preexistentes sem necessariamente alterá-los em seu aspecto. Ou seja, o restauro não é necessariamente um tipo de intervenção que limita as possibilidades de utilização das obras, bem como a recriação de preexistências pode perfeitamente manter os usos antigos.

Em outro âmbito, quando se fala em restauro urbano, refere-se exclusivamente às questões morfológicas e estéticas do conjunto edificado e sua paisagem, jamais à dinâmica urbana e toda a gama complexa de questões econômicas, antropológicas e sociais que conformam uma cidade. Portanto, restauro urbano e revitalização urbana são proposições de naturezas absolutamente distintas. Uma revitalização urbana, cujas questões de recuperação de vida e dinâmica urbanas são o mote central da proposta, pode, dentro de suas ações, contemplar intervenções de restauro urbano, como foi feito em boa parte dos centros históricos

**Figura 44**

Imagem aérea do Museu Judaico de Daniel Libeskind ao lado do Kollegienhaus, palácio barroco construído em 1735 para abrigar a Suprema Corte de Justiça para a Região de Brandenburg (que faz parte do complexo), em Berlim.

Fonte: Studio Daniel Libeskind (Architecture New Building); Guenter Schneider (photography) (2008). Licença CC BY-SA 3.0. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JewishMuseumBerlinAerial.jpg>



**Figura 45**

Entrada pelo Kollegienhaus do Museu Judaico em Berlim, ao lado da intervenção de Daniel Libeskind

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



mais preservados do ocidente, como em São Luís do Maranhão, ou pode optar por investir na invenção de uma nova imagem da cidade, como o fez Graz, na Áustria, com a construção do Kunsthaus (2003) de Peter Cook e Colin Fournier, carinhosamente apelidado como “alienígena amigo” (Figura 46), ou ainda, como fez o próprio Frank Gehry, com a construção do Guggenheim de Bilbao (Figura 47).

Se o encanto dos antigos casarões azulejados e a ambiência de tempos idos de um imponente e significativo centro histórico brasileiro são as estrelas da revitalização urbana maranhense, a opção austríaca apostou na estranheza de bolhas acrílicas intrusas em um centro histórico pouco representativo diante do panorama das cidades europeias, que ganha importância exatamente pelo inusitado da intervenção contemporânea – e o mesmo pode-se dizer em relação ao museu de Bilbao, que reinventa de forma dinâmica e espetacular toda a, até então, desinteressante capital basca. Os direcionamentos e opções distintas se devem a realidades e significâncias históricas também distintas e incomparáveis. Importante apenas compreender que foi na valoração da preexistência que a escolha para dinamizar as cidades foi feita, determinando o caminho mais adequado a cada intervenção: uma pela restauração; as outras duas pela recriação.

## Considerações finais

Nossas preocupações não se propõem sequer a tangenciar o esgotamento das questões postas aqui. Nosso propósito é apenas fomentar reflexões que nos parecem centrais na preservação do patrimônio, especificamente o patrimônio edificado. Os exemplos citados são apenas ilustrativos das tantas possibilidades existentes e servem como pontos de inflexão e direcionamento do pensamento. A ideia é pontuar e contribuir para as discussões do campo e seus aprofundamentos sobre as condições e intenções que movem as intercessões em edifícios e conjuntos históricos. O que nos importa, bem mais que a forma escolhida para a intervenção, é a consciência das escolhas e das consequências dessas para a preservação do patrimônio cultural. Defendemos que somente uma crítica rigorosa e conhecimentos mais consistentes sobre as questões envolvidas na preservação podem nos dar instrumentos melhores para lidar com o patrimônio

**Figura 46**

Kunsthau, em Graz

Fonte: Georg Mittenecker (2006). Licença CC BY-SA 2.5.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kunsthau\\_Graz.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kunsthau_Graz.JPG)



**Figura 47**

○ Guggenheim de Bilbao

Fonte: Naotake Murayama (2016). Licença CC BY-SA 2.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_Guggenheim,\\_Bilbao\\_\(31273245344\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_Guggenheim,_Bilbao_(31273245344).jpg)



em suas diversificadas e múltiplas concretizações e particularidades, bem como nas suas diferenciadas importâncias para a sociedade contemporânea e seus muitos especialistas. Em tempos de horizontes tão alargados, referências tão pulverizadas nas práticas particulares e elasticidades fragmentadas dos pensamentos contemporâneos, nos parece que debater e dar cada vez mais intensidade aos conceitos que tenham real poder instrumental como guia das intervenções é fundamental. A consciência de que são muitos os agentes, fatores, condicionamentos e interesses que interagem na preservação do patrimônio edificado é sem dúvida crucial para enfrentarmos a diversidade do campo hoje. É preciso, porém, ficar claro que o condensador de tão diversas naturezas sobre o mesmo objeto, no caso do patrimônio edificado, ainda é a sua materialidade e o que ela é capaz de emanar e aceitar entre signo e significados. Portanto, nesse caso específico, ressalta-se que o elemento agregador e sintético continua sendo a matéria e sua imagem, e seu lugar de importância deve ser devidamente compreendido, respeitado e valorado.

Talvez, bem mais imperioso e pertinente que estender indevidamente aportes teóricos a questões que não os cabe resolver seja criar novas formas de interpolação e interação entre os vários componentes e conceitos desse alargado e transdisciplinar campo, numa síntese mais plural e múltipla que contemple a gama tão diversa das variáveis variantes do patrimônio cultural. No horizonte dessa interpolação, é importante frisar a noção de que os objetos do patrimônio edificado são concretizações físicas e formais de histórias inter cruzadas entre expressões artísticas, saberes e fazeres técnicos, práticas e acontecimentos sociais de tempos passados – que na tangência com os interesses e valores culturais, econômicos, políticos, sociais e ambientais do tempo presente se inserem, guardam e perpetuam seu lugar nas dinâmicas do mundo contemporâneo.



## Intervenções arquitetônicas contemporâneas em ruínas: valorização ou destruição?

---

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.

[...] 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. (HUYSSSEN, 2014, p. 91)

Mesmo que as constatações de Andreas Huyssen (2014) – em seu texto “A nostalgia das ruínas” – sobre 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 ele, 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” (HUYSSSEN, 2014, p. 95) 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 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 Tâmisia. (HUYSSSEN, 2014, p. 95-96)

Ainda segundo Huyssen, 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 Andreas 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.

Neste texto, 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. 67-68)

Porém, vale ressaltar que a restauração não é o único modo de intervir no corpo de uma ruína. Assim como a restauração, constatamos intervenções que criam obras a partir dos antigos fragmentos arquitetônicos, escavações que colocam à mostra ruínas perdidas e reconfiguram lugares, ou ainda as controversas e bastante discutíveis reconstruções<sup>1</sup> – 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

O sentido de sublimidade que as ruínas provocam no indivíduo moderno seria um dos ingredientes que levariam muitos arquitetos contemporâneos a respeitarem sua integridade e conceberem intervenções que tivessem 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 áreas urbanas ou monumentos arquitetônicos desolados, imersos em uma paisagem que se qualifica através de sua carga pitoresca. (BRANDI, 2004, p. 79)

Assim, amiúde as intervenções nos objetos arquitetônicos arruinados – degradados a tal ponto de não ser mais possível capturar sua 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, sofreram. Foi a mais contundente ação conservativa que o complexo recebeu após as desastrosas liberações patrocinadas por Mussolini.<sup>2</sup> Os trabalhos feitos a partir de 2004 e amparados pela Sovraintendenza ai Beni Culturali di Roma Capitale – com intervenções arquitetônicas de Luigi Franciosini e Riccardo D’Aquino, bem como do Estúdio Labics, de Claudia Clemente, entre outros, e com a coordenação arqueológica de Lucrezia Ungaro –, foram fundamentados 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   acomodac o do monumento ao uso museológico – no qual são oferecidos espaços adequados a exposi es 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 ilumina o 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 de ser inser es discretas, quase mudas. Isso   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   cria o de elementos falsamente antigos (Figuras 48-53).

Outra interessante interven o que investe na importância documental do edifício e na valoriza o da pitoresca paisagem gerada a partir da interface do monumento com o ambiente natural   a restaura o das ruínas da Casa da Torre de Garcia D' vila, no litoral norte da Bahia. O projeto foi desenvolvido, em 1996, pelo arquiteto Ubirajara Avelino de Mello, durante o Curso de Especializa o em Conserva o e Restaura o de Monumentos e Sítios Históricos (IX CECRE UFBA), em parceria com a arquiteta Mariely Santana (coordenadora do levantamento cadastral e da confec o do diagnóstico técnico do monumento) e com a engenheira civil Silvia Puccioni (responsável pela consolida o das ruínas). A obra se estendeu entre os anos 1990 e 2000.

A Casa da Torre   um daqueles objetos arquitetônicos cujo estado de arruïnamento   tão grande que não   mais possível compreender, com o olhar, como se distribuía sua estrutura preexistente, bem como apreender minimamente a sua condi o artística primitiva – já que sua unidade arquitetônica foi rompida definitivamente pelo grave processo de degrada o.

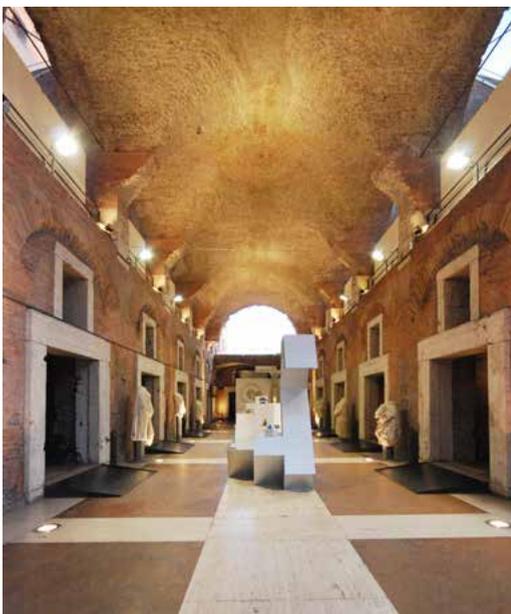
Contudo, a rela o de suas ruínas com a paisagem da área costeira no litoral norte baiano, com sua implanta o em uma colina que se eleva acima da praia em uma paisagem natural realmente exuberante, a qualifica como uma nova obra de arte quizá mais expressiva que a condi o que detinha como objeto arquitetônico íntegro (Figuras 54-61).



**Figura 48**

Imagem exterior dos Mercados de Trajano com o semicírculo do Fórum de Trajano

Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 49**

Imagem interna da Grande Aula dos Mercados de Trajano, após a recente intervenção restaurativa

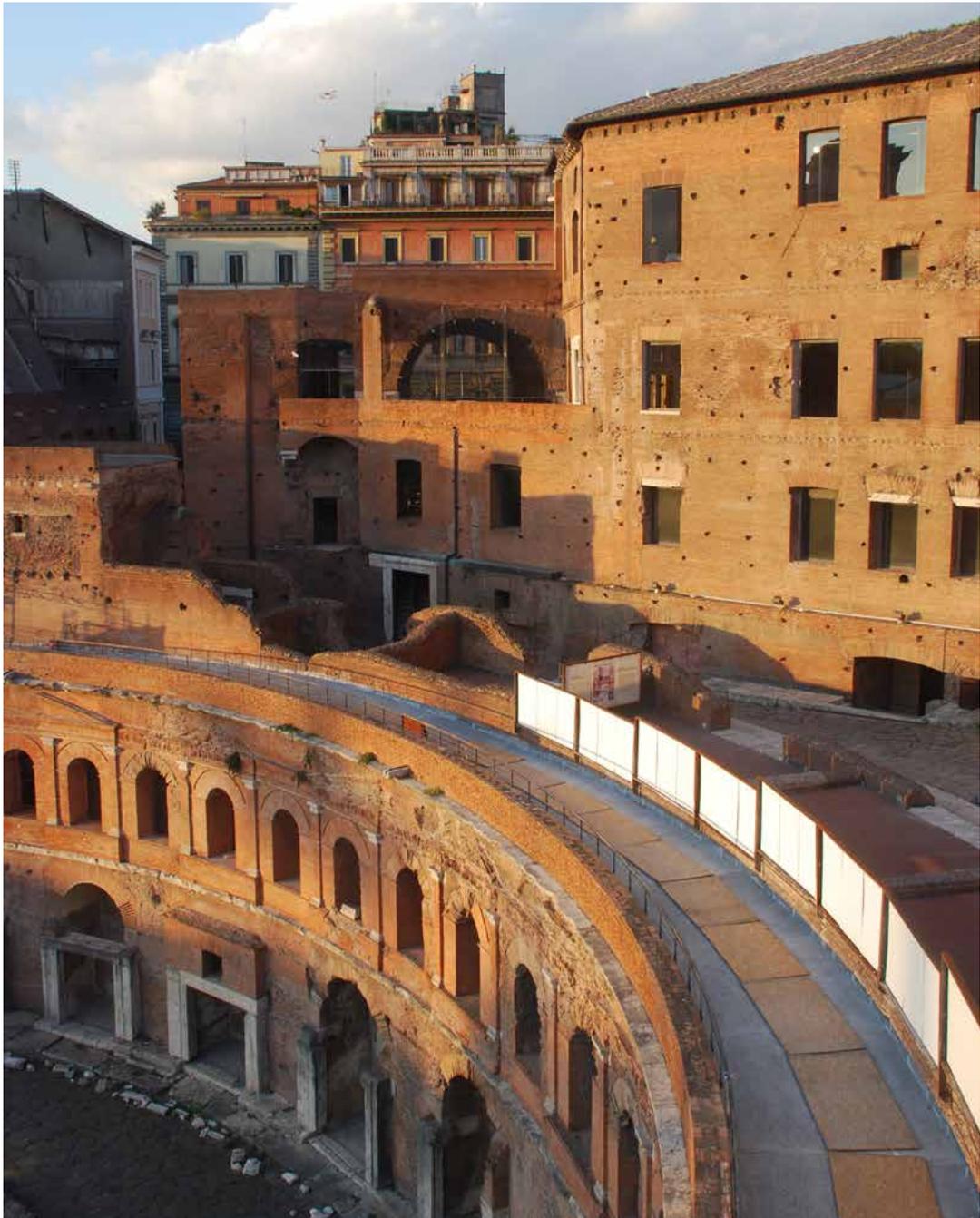
Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 50**

Detalhe da Grande Aula dos Mercados de Trajano, após a recente intervenção restaurativa

Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 51**  
Detalhe do exterior dos Mercados de Trajano  
Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 52**  
Elevador interno em aço dos Mercados de Trajano  
Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 53**  
Enquadramentos da porta em aço característico da intervenção recente dos Mercados de Trajano  
Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 54**  
Ruínas consolidadas da Casa da Torre de Garcia D'ávila, com destaque para a capela centralizada restaurada, à direita  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 55**  
Interior centralizado da Capela  
da Casa da Torre de Garcia  
D'ávila, restaurada com a  
manutenção da pátina  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 56**

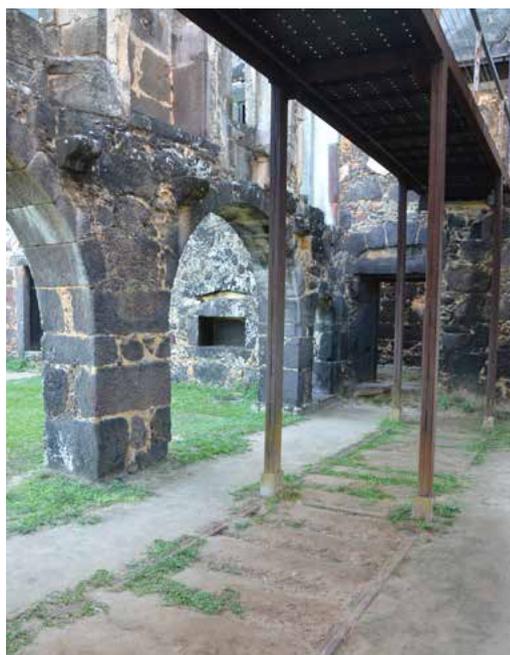
Sistema de abóbadas da Capela da Casa da Torre de Garcia D'ávila  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 57**

Interior das ruínas consolidadas da Casa da Torre de Garcia D'ávila, com destaque para passarela metálica que corre no segundo piso

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 58**

Passarela metálica que corre no segundo piso da Casa da Torre vista de baixo

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 59**

Detalhe do exterior das ruínas consolidadas da Casa da Torre de Garcia D'ávila

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 60**

Ruínas consolidadas da Casa da Torre de Garcia D'ávila, com destaque para a passarela

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 61**

Passarela-mirante exterior das ruínas consolidadas da Casa da Torre de Garcia D'ávila

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

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 construção – particularmente no nível superior, o andar nobre, também proporcionando, ao transeunte, panoramas da paisagem litorânea que se abre à frente. O próprio arquiteto responsável pelo projeto resume:

No restante das ruínas, fora os trabalhos de consolidação, estabilização 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 condição 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 utilização 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 fundações para sua instalação. (MELLO, 2002, p. 63)

## Intervenções que reconstroem o edifício ou áreas urbanas a partir das ruínas ou dos vestígios remanescentes

Talvez o mais controverso e polêmico tipo de intervenção seja aquele que assume a reconstrução literal de obras em escombros. Nesses casos, bem pior que a avançada condição de arruinamento é o fato de que a matéria já teria retornado ao que Brandi chamou 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, tais destruições não são propriamente causadas pelo tempo que consome lenta e inexoravelmente a matéria, e sim pela ação abrupta de sinistros violentos. Neles, memória e trauma se enlaçam num delicado, mas perigoso, nexos 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 torna 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) 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 Guerra Mundial.

Mais de meio século após o término da Segunda Grande Guerra, 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. 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 ser pequenas lacunas, são exatamente os débeis vestígios da antiga igreja – que apenas ganham essa condição após a explanação do guia turístico ou da leitura dos panfletos de visitação (Figuras 62-71).

É curioso 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, supostamente 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 62**

Imagem da área central de Dresden antes de 1945. Destaque para a Frauenkirche (a Igreja de Nossa Senhora) e para o seu entorno (o Neumarkt)

Fonte: Reprodução de cartaz promocional exposto na cidade de Dresden, por Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 63**

Ruínas dos poucos vestígios que sobreviveram da Frauenkirche, em Dresden, na década de 1950

Fonte: Giso Löwe (1958). Licença CC BY-SA 3.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_183-60015-0002,\\_Dresden,\\_Denkmal\\_Martin\\_Luther,\\_Frauenkirche,\\_Ruine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-60015-0002,_Dresden,_Denkmal_Martin_Luther,_Frauenkirche,_Ruine.jpg)





**Figura 64**

Fotografia de cerca de 1898 da Frauenkirche e do Neumarkt, área na qual a igreja se levantava, em Dresden

Fonte: United States Library of Congress ([1898?]).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden.\\_Frauenkirche\\_mit\\_Neumarkt\\_LOC\\_ppmsca.52545.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden._Frauenkirche_mit_Neumarkt_LOC_ppmsca.52545.jpg)



**Figura 65**

A Frauenkirche e o Neumarkt após a reconstrução nos anos 2000

Fonte: Ronny Kreutel (2008).

<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Frauenkirche-dresden.jpg>



**Figura 66**

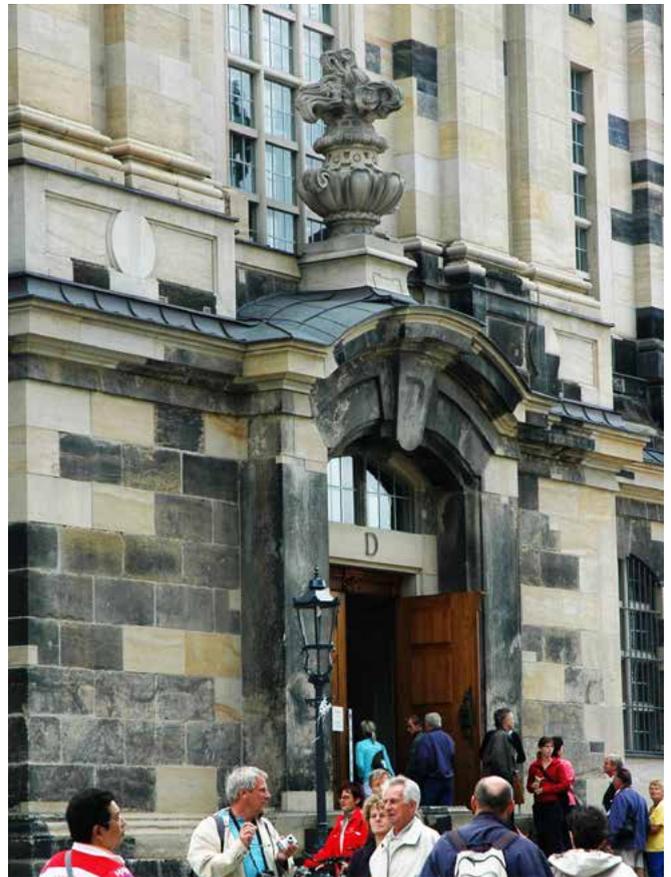
A Igreja de Nossa Senhora de Dresden reconstruída, com destaque para o vestígio de parede original de um dos chanfros do edifício que foi preservado, rompendo a unidade compositiva do organismo novo – ou seja, paradoxalmente em forte contraste

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 67**

Acesso atual à reconstruída Frauenkirche de Dresden, destacando os vestígios de materiais construtivos enegrecidos remanescentes da antiga igreja barroca

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).





**Figura 68**

Detalhe da Igreja de Nossa Senhora, com destaque para as pedras antigas e escuras dispostas aqui e ali no organismo novo reconstruído

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 69**

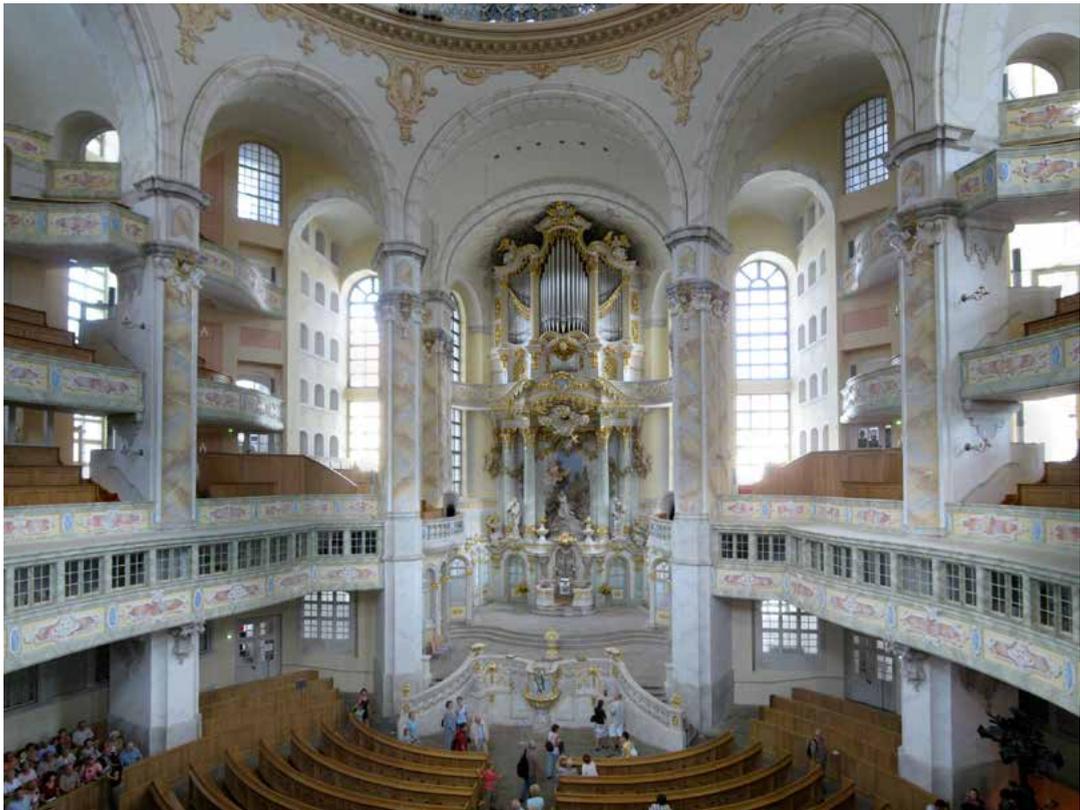
Abside remanescente da reconstruída Frauenkirche de Dresden

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 70**  
Palácios e casarões reconstruídos nos anos 2000 do Neumarkt, ao lado da Frauenkirche de Dresden  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 71**  
Interior contemporâneo completamente reconstruído da Frauenkirche de Dresden seguindo rigorosamente seu antigo aspecto barroco  
Fonte: Gryffindor (2008). Licença CC BY-SA 3.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frauenkirche\\_interior\\_2008\\_001-Frauenkirche\\_interior\\_2008\\_009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frauenkirche_interior_2008_001-Frauenkirche_interior_2008_009.jpg)



É importante dizer que, logo após a “reinauguração” da igreja em 2005, todo o seu entorno (a área conhecida como Neumarkt) começou a ser reconstruído tal e qual era antes da Segunda Guerra Mundial, dessa vez com claras intenções especulativas.

No Brasil, também temos casos similares. Na intervenção realizada pelo arquiteto Fernando Graça no Hotel Pilão de Ouro Preto, após a ocorrência de um avassalador incêndio na noite de 14 de abril de 2003, também se optou pela reconstrução. O sobrado compunha a sequência de casarões que fechavam a Praça Tiradentes, o mais importante espaço público da antiga Vila Rica – levantado em uma das esquinas que se abrem para a Rua do Ouvidor (importante via que desce para a Freguesia de Antônio Dias). A obra, de aspecto novíssimo, reproduz exatamente os ritmos e soluções do antigo casarão incendiado. Inexpressivamente, uma fina, para não dizer patética, linha no reboco branco sussurra para os observadores mais atentos o pouco que teria restado do exterior do casarão colonial – lembrando a ideia de preservar os poucos vestígios das ruínas e pedras enegrecidas pelo incêndio e pelo tempo, da Frauenkirche de Dresden. Mais uma vez, um atestado nada convincente da legitimidade da intervenção.

No entanto, como um atenuante da ação para a implantação no local do Centro Cultural e Turístico do Sistema FIEMG (Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais), o espaço interno não foi refeito, mas recebeu uma intervenção contemporânea que buscou aliar os fragmentos internos arruinados do antigo casarão a uma espacialidade mais fluída e aberta – apresentando um novo e arrojado desenho fundado na utilização de materiais como o aço (Figuras 72-75). André Dangelo e Vanessa Brasileiro problematizam a questão para o cenário atual da preservação no Brasil:

Sem a geração dos modernistas, o IPHAN perdeu grande parte do seu brilho. Contribuiu para essa decadência o desmantelamento que o órgão sofreu no governo Collor (1990-1992), a aposentadoria dos quadros mais experientes e, principalmente, as novas posturas adotadas no contexto da política de preservação brasileira dos últimos quinze anos, basicamente através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, que tirou do IPHAN a tarefa de propor a política de atuação do órgão na área de intervenção no patrimônio. Nesse formato, o IPHAN foi relegado à burocracia,



**Figura 72**

Praça Tiradentes, em Ouro Preto, voltada para a antiga Casa de Câmara e Cadeia – atual Museu da Inconfidência. O sobrado reconstruído onde antes se levantava o Hotel Pilão é o segundo casarão à esquerda

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 73**

Sequência de edificações da Praça Tiradentes, com destaque para o casarão onde antes se levantava o Hotel Pilão (reconstruído após o incêndio de 2003), voltada para a Rua do Ouvidor, em Ouro Preto

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 74**  
Sobrado reconstruído  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 75**  
Fachada principal do sobrado reconstruído. No barrado nota-se o risco que aponta a altura dos vestígios originais da parede – ou seja, praticamente todo o edifício foi refeito  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

ligada quase exclusivamente à fiscalização e aprovação de projetos. É dessa falta de atualização que nascem, sob a sua tutela, projetos polêmicos como a reconstrução híbrida do antigo Hotel do Pilão (projeto do arquiteto Fernando Graça, 2005) na Praça Tiradentes, em Ouro Preto, que, ancorada em um receituário bastante conservador, parece retroceder às conquistas dos anos 1980, embora reconheçamos a dificuldade do problema em questão, em especial no que diz respeito à consolidação da imagem da praça no imaginário coletivo e ao arraigamento das práticas tipológicas no senso comum. (DANGELO; BRASILEIRO, 2008, p. 23)

Na verdade, as reconstruções de objetos arquitetônicos e/ou conjuntos urbanos – destruídos por acidentes naturais ou pela ação destrutiva do ser humano –, comumente requeridas pelo clamor popular após o trauma de sua perda, podem ser entendidas como ações legítimas, mesmo quando se opera o refazimento literal do patrimônio arruinado. É provável que as comunidades que conviviam com aquele cenário não se reconheçam em um ambiente renovado, concebido através de expressões arquitetônicas e urbanas coerentes com o tempo presente: honestas em relação ao tempo histórico em que foram realizadas, mas inconciliáveis com a memória afetiva dos indivíduos que ali habitavam.

Não obstante, as iniciativas de reconstruções, mesmo quando justificáveis, não devem ser confundidas com procedimentos vinculados à restauração. O restauro tem por objetivo o resgate da plena unidade artística reconhecida no objeto, afetada por perdas em seu tecido figurativo. O problema das reconstruções, no entanto, extrapola o campo da restauração, pois lida com um patrimônio que não pode mais se dizer artístico, por conta das perdas irreparáveis em seu arcabouço material. As reconstruções, conseqüentemente, orbitam em outra esfera e devem ser fruto de uma teorização à parte, independente do discurso e da prática da restauração – assim como outras demandas que priorizam o caráter imaterial do patrimônio.

Em síntese, não se pode dizer que o resultado das reconstruções literais de edifícios, monumentos e área urbanas gere objetos que se enquadrem na categoria de obras de arte, por corromperem princípios básicos da historicidade e da coerência estética de sua manifestação formal com o seu tempo de constituição. Mais ainda: os produtos destas iniciativas não poderiam sequer serem

considerados arquitetura, já que é pressuposto dessa categoria ser manifestação cultural própria e legítima de seu tempo de criação.

Ou seja, a prática da reconstrução literal, quando justificada pelo apelo popular, cria simulacros do passado: maquetes em escala 1 para 1, inconciliáveis com a significância histórica e artística dos objetos perdidos – em total desconexão com as teorias modernas e a prática contemporânea da restauração.

### **Recuperação da caixa mural exterior de edifícios arruinados em consonância com a preservação de restos da antiga ruína na parte interna da construção**

Foi amplamente 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 fascinantes 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 grande avaria que a destruição do Hotel Pilão causou na Praça Tiradentes, em Ouro Preto.<sup>3</sup>

Em 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, ainda que preservando (mesmo com as superfícies degradadas) as paredes exteriores. A recuperação da caixa mural e do telhado destes objetos arquitetônicos que mantiveram, apesar do arruinamento, as fachadas, os vãos, as cercaduras e os elementos decorativos parece-nos uma situação legítima, pois as técnicas e materiais utilizados para revestimento, pintura e cobertura se aproximam, muitas vezes, dos procedimentos atuais.

Um exemplo local e paradigmático pode ser descrito como a restauração do antigo prédio da Alfândega de Salvador, atual Mercado Modelo, empreendida

pelo arquiteto Paulo Ormino de Azevedo. O prédio Neoclássico, construído a partir de 1849 como Alfândega de Salvador, foi consumido por um incêndio na madrugada de 10 de janeiro de 1984. O sinistro derrubou a cobertura do então mercado, destruiu o piso superior, derrubou as paredes e a cobertura cônica da meia rotunda voltada para a Baía de Todos os Santos. Por outro lado, foi preservada, com as trágicas marcas do incêndio, a estrutura interna composta por três fileiras de arcos de pedra sequencialmente distribuídos nos dois andares – duas fileiras no sentido longitudinal e uma no sentido transversal. As paredes exteriores também se mantiveram íntegras, bem como as colunas duplas que apoiavam as vigas de madeira que sustentavam a meia rotunda.

Não obstante, o impacto do edifício parcialmente arruinado na captura de muitos dos panoramas mais célebres da primeira capital brasileira foi imenso. O arruinamento criou uma grave fratura nas expressivas imagens que conjugavam o mercado com a longa linha do frontispício da cidade, com o Elevador Lacerda (contraponto vertical da falha geológica povoada pelas construções que se distribuíam no sopé e no alto do morro), com a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia e com os arcos da Ladeira da Conceição (preenchidos, inusitadamente, com sobrados coloridos).

Logo, ao propor a recuperação da caixa mural – inclusive com a reconstrução da parede que conformava o meio cilindro de fechamento da rotunda – e ao refazer todo o telhado, Paulo Ormino restaura a ambiência urbana deste importante trecho da cidade, na qual a imagem da antiga alfândega em sua plena integridade era essencial para a unidade paisagística. Por dentro do edifício, por sua vez, o arquiteto substituiu a estrutura de madeira que sustentava pisos e telhados, utilizando novos materiais (concreto e aço) e acrescenta elementos compostos por escadas e passarelas pintados de vermelho. (ANDRADE JUNIOR, 2013b, p. 193) Os danos causados pelo fogo que se apresentam nos pilares e arcos de pedra da robusta estrutura preexistente, bem como as avarias das molduras de pedra que fazem as marcações de portas e janelas, foram deixados aparentes – como uma memória do incêndio de 1984. O resultado é uma intervenção que respeita e resgata a ambiência e tipologia do antigo mercado, apesar da conjunção de várias soluções de caráter contemporâneo que são utilizadas para as novas demandas funcionais, para a segurança contra novos incêndios e para a memória passada do sinistro (Figuras 76-83).



**Figura 76**

Panorama do frontispício de Salvador em 1860 com destaque para a antiga Alfândega – atual Mercado Modelo, então com sua rotunda assentada diretamente na Baía de Todos os Santos. A Alfândega era um dos pontos de destaque do imponente frontispício de Salvador – elemento essencial na composição de sua paisagem

Fonte: Camilo Vedami (1860); acervo IMS (Instituto Moreira Salles).  
<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=benjamin-r-mulock>



**Figura 77**

Vista superior do Mercado Modelo – antiga Alfândega – após o incêndio

Fonte: Paulo Ormino de Azevedo (1985, p. 74).



**Figura 78**

Visão do Elevador Lacerda e da Baía de Todos os Santos. Abaixo, à direita, é possível ver a volumetria do atual Mercado Modelo recuperada após sua restauração

Fonte: Berenice Kauffmann Abud (2014). Licença CC BY-SA 4.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vis%C3%A3o\\_do\\_Elevador\\_Lacerda.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vis%C3%A3o_do_Elevador_Lacerda.jpg)



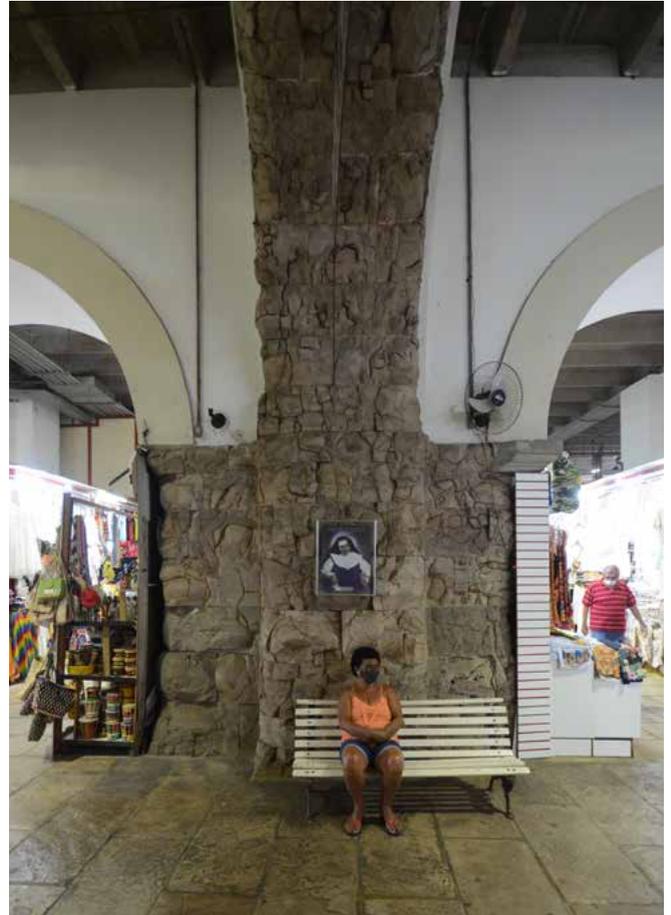
**Figura 79**

A rotunda do Mercado Modelo restaurada

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



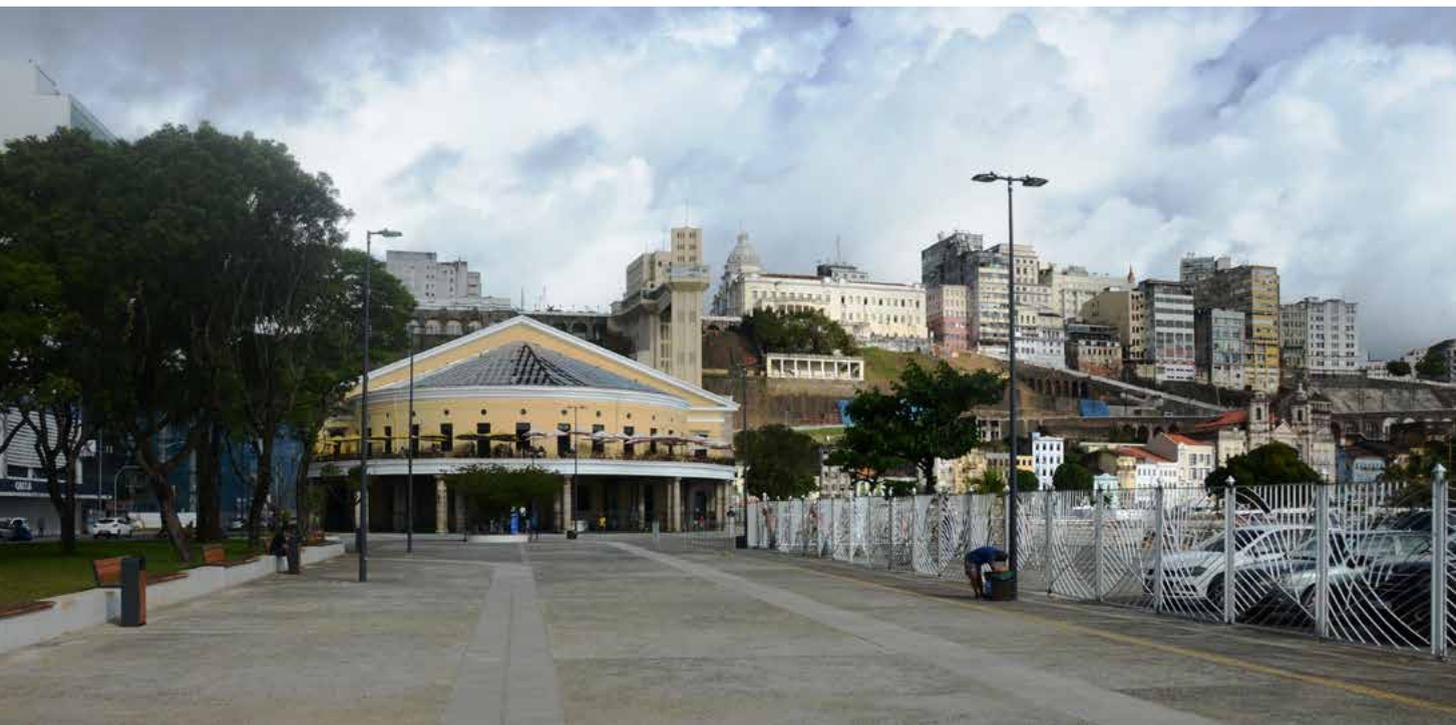
**Figura 80**  
Térreo do Mercado Modelo requalificado, com destaque para o arco de pedra com as marcas dos danos causados pelo incêndio  
Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 81**  
Detalhe do arco de pedra com as marcas dos danos causados pelo incêndio  
Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 82**  
Passarela metálica do Mercado Modelo requalificado  
Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 83**

Frontispício de Salvador visto com destaque para o Mercado Modelo, à esquerda: restauração da paisagem urbana

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).

Outro interessante exemplo brasileiro é a intervenção de adaptação de um casarão de 1892, no Bairro do Ingá, em Niterói, no Rio de Janeiro, para o acolhimento do acervo do Museu Janete Costa de Arte Popular. O projeto do arquiteto Mario Costa recupera o aspecto exterior do antigo sobrado, então bastante danificado, devolvendo a continuidade morfológica e paisagística parcialmente rompida nesta área tradicional da cidade, eliminando a lacuna que o edifício semiarruinado proporcionava.

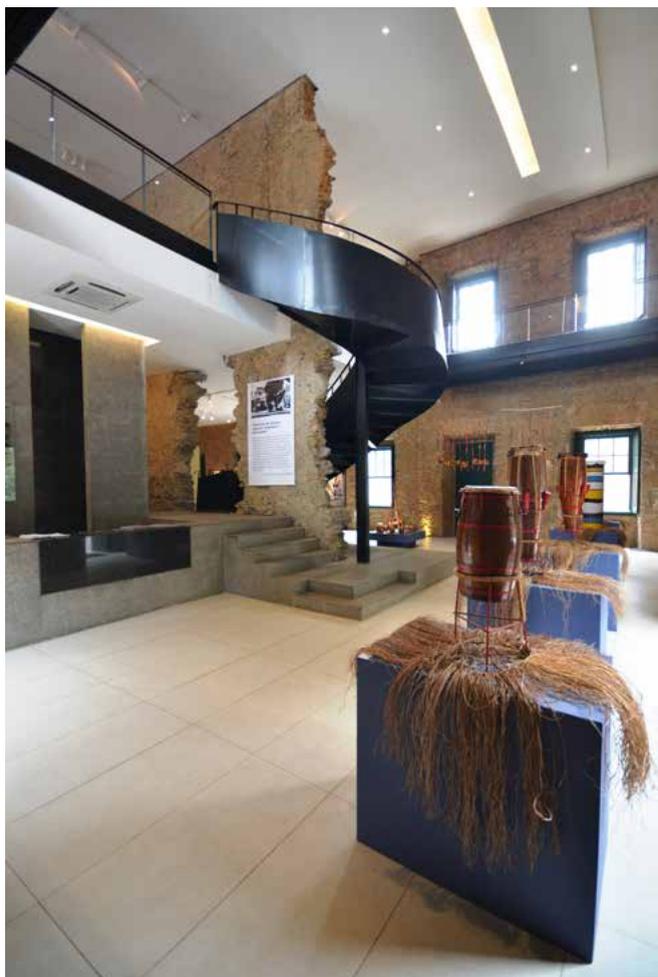
Contudo, em oposição ao que foi empreendido no exterior do edifício, o arquiteto – que também foi o curador de várias exposições – manteve as paredes arruinadas no interior do casarão do século XIX, eliminando o reboco remanescente das superfícies murarias (como é comum em intervenções que afetam o patrimônio arquitetônico no estado do Rio de Janeiro). Para além disso, contrapôs estes vestígios arruinados da antiga construção com a intervenção de reuso para adaptação ao museu, baseada em gestos assumidamente contemporâneos; fundada no contraste entre o novo e o antigo – gerando uma arquitetura coerente com os tempos atuais, que se apropria dos restos construtivos preexistentes para constituir o seu partido. Todos os elementos acrescentados no âmbito do edifício – escadas, elevadores, lajes, passarelas, desníveis (mas também as estruturas efêmeras das exposições) – guardam, em seus materiais de construção e em seu *design*, as marcas do tempo atual, com uma linguagem diversa, mas coerente e contínua.

O maior destaque se revela no acesso monumental ao edifício: ao se manter, na primeira seção do interior do sobrado, o vácuo derivado da perda do piso do pavimento superior, desponta um *hall* de pé-direito duplo no qual todos os vãos da fachada – seis em cada andar – são expostos no muro interno da elevação principal. Além disso, poucos metros à frente do ingresso ao museu, a parede arruinada que corre no eixo central longitudinal do casarão brota ladeada por uma escultórica estrutura arquitetônica de cor cinza texturizada. Esta estrutura é formada pelo balcão de recepção, por uma complexa escada de seis degraus (que sobe para o nível do balcão de recepção) e por um elevador prismático que se dispõe por detrás do balcão. O conjunto volumétrico, lançado no âmbito do sobrado, se coloca em contraste com os forros brancos que envolvem o elevador que, por sua vez, são coroados por guarda-corpos em aço pintado de preto e vidro. Finalmente, o jogo de volumes que marca o acesso à construção ganha uma escada em caracol de aço que serpenteia a parede arruinada do eixo central do casarão, complementando a estrutura que abre a complexa trama arquitetônica do interior do edifício (Figuras 84-88).

**Figura 84**

Hall de acesso ao Museu Janete Costa de Arte Popular

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 85**

Sobrado restaurado que abriga o Museu Janete Costa de Arte Popular

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 86**  
Interior do Museu Janete Costa de Arte Popular  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 87**  
Detalhe interno da parede da fachada principal  
do Museu Janete Costa de Arte Popular  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 88**  
Mezanino do Museu Janete Costa de Arte Popular  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

Assim como o Mercado Modelo, a intervenção no Museu Janete Costa apresenta uma dupla função no que concerne à questão da conservação, da restauração e das intervenções que afetam o patrimônio edificado. Por um lado, ao recuperar a caixa mural – deteriorada, mas não perdida – restaura-se a ambiência urbana fraturada pelo mau estado de conservação do edifício. Por outro lado, reconhecendo a impossibilidade de se restaurar o sobrado em sua cavidade interna – pelo alto grau de arruinamento e pela perda incomensurável de sua unidade em potencial –, promove-se uma ação de redefinição figurativa do monumento, preservando, contudo, os vestígios construtivos materiais do objeto preexistente (basicamente, as paredes internas arruinadas), mas alterando implacavelmente a imagem da obra.

Mais fascinante ainda 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 dramaticamente 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 restaurar a trágica ambiência barroca da igreja conservando, de forma imaculada, a memória do nefasto acontecimento de 1959.<sup>4</sup> Na verdade, o arquiteto simplesmente sugeriu a consolidação da estrutura arruinada do interior – inclusive o altar mor – e refez o complexo desenho 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 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 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 escura e soturna, a penumbra original. Ou seja, de maneira imprevisível, o arquiteto consegue recuperar 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 poética dramática do interior do templo barroco (Figuras 89-96).

## 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)



**Figura 89**  
Fachada restaurada da Igreja de São Domingos, em Lisboa  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



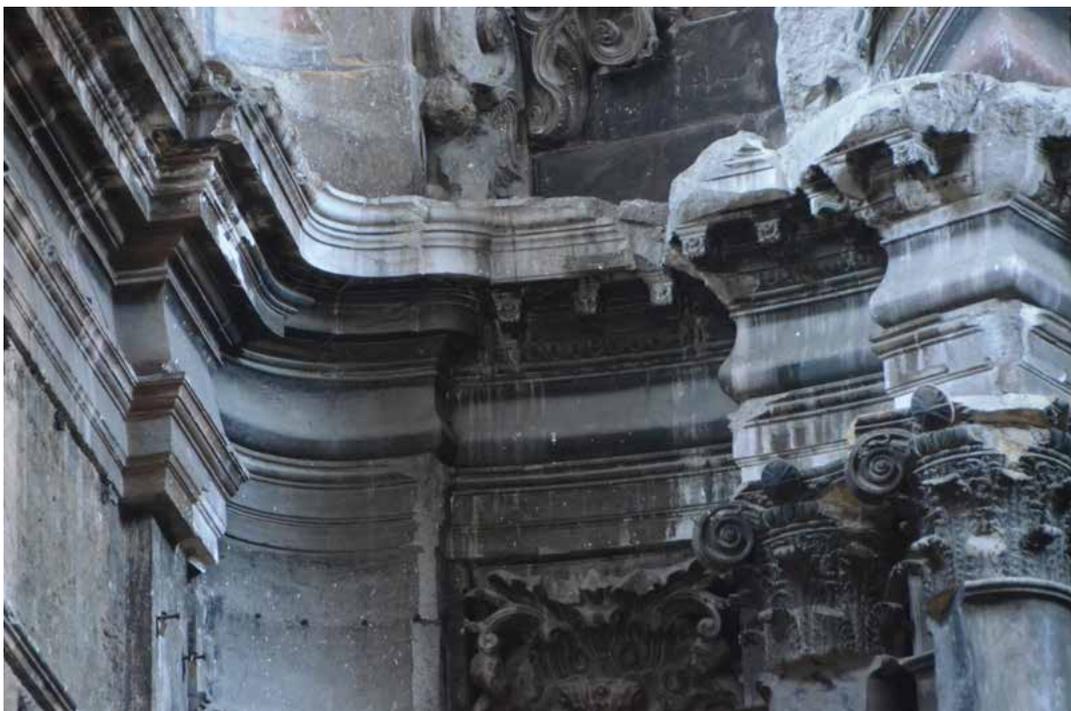
**Figura 90**  
A Igreja de São Domingos na ocasião do casamento de Don Luís I e de Dona Maria Pia, em 1862.  
Fonte: António Manuel da Fonseca (1864).  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ratifica%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_Casamento\\_do\\_Rei\\_D.\\_Luís\\_e\\_D.\\_Maria\\_Pia.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ratifica%C3%A7%C3%A3o_do_Casamento_do_Rei_D._Luís_e_D._Maria_Pia.png)



**Figura 91**

Nave restaurada da Igreja de São Domingos, em Lisboa, com vestígios carbonizados do incêndio de 1959

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 92**

Detalhe do altar-mor de pedra da Igreja de São Domingos carbonizado; com as marcas do incêndio da década de 1950 preservadas

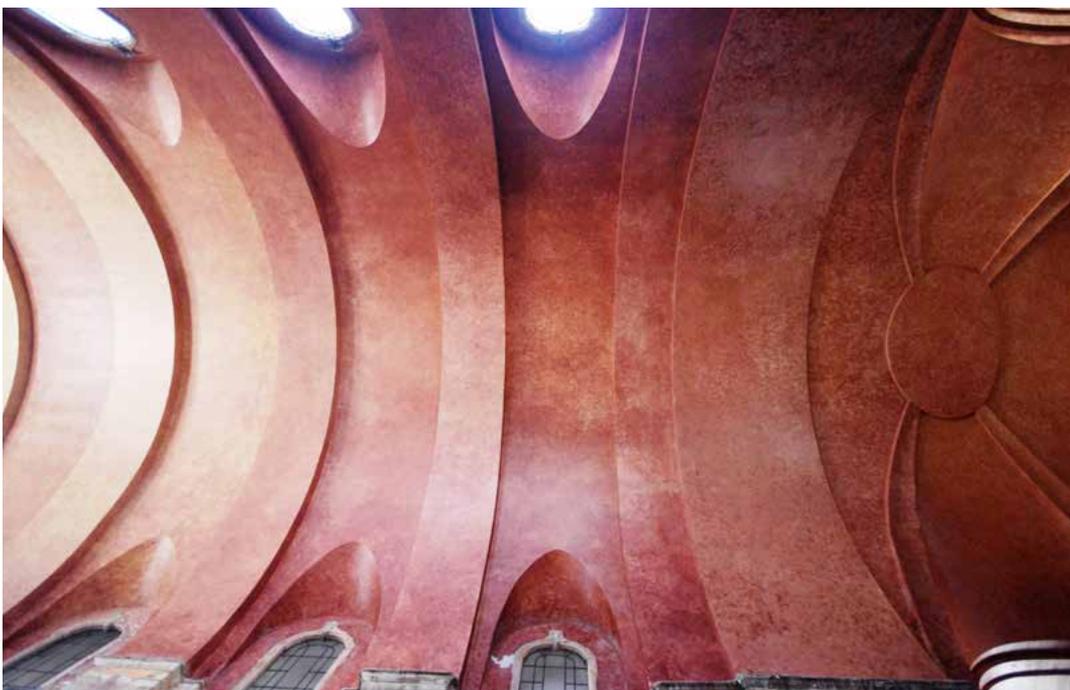
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 93**  
Parede interior da Igreja de São Domingos, em Lisboa  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 94**  
Altar-mor carbonizado da Igreja de São Domingos, em Lisboa  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 95**  
Abóbada restaurada da Igreja de São Domingos, em Lisboa  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 96**  
Nave da Igreja de São Domingos, em Lisboa  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

As palavras de Nivaldo 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 fascinante relação da sua forma aberta e dissolvida, uma nova, e não poucas vezes, mais interessante obra de arte; uma estrutura contemporânea de caráter totalmente diverso. É claro que a estratégia mais lógica 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. Uma criação feita, é verdade, a partir dos vestígios de antigos edifícios e áreas urbanas que servirão como ponto de partida para a concepção de novas arquiteturas fundadas no confronto sadio entre as formas 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 à 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 José Tobias Zico (1983, p. 128-129), 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, 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. (ZICO, 1988, p. 158)

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 encontravam-se profundamente comprometidas e instáveis, o que levou os arquitetos a proporem sua total supressão. Logo, 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, gerava aquele caráter trágico, mas encantador que as ruínas provocariam no homem moderno – e esta sensação seria potencializada pela derrubada das paredes de tijolo da metade sul do edifício, diminuindo, ou melhor, anulando qualquer possibilidade de apreensão da antiga unidade artística da obra preexistente. Mais uma vez, ao perder sua unidade em potencial, as ruínas do Colégio do Caraça apresentaram 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, p. 82), 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 Maria Edwiges Leal:

O projeto nasceu de um impasse: a necessidade de preservar as ruínas exigia escrupuloso respeito; o novo programa, para se legitimar esteticamente 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. (EDWIGES LEAL, 1992, p. 46)

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 derrubada 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 dez 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 apropriaria da pitoresca ruína para potencializar sua carga expressiva contemporânea.



**Figura 97**

Santuário do Caraça, com destaque para a igreja neogótica edificada no século XIX

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



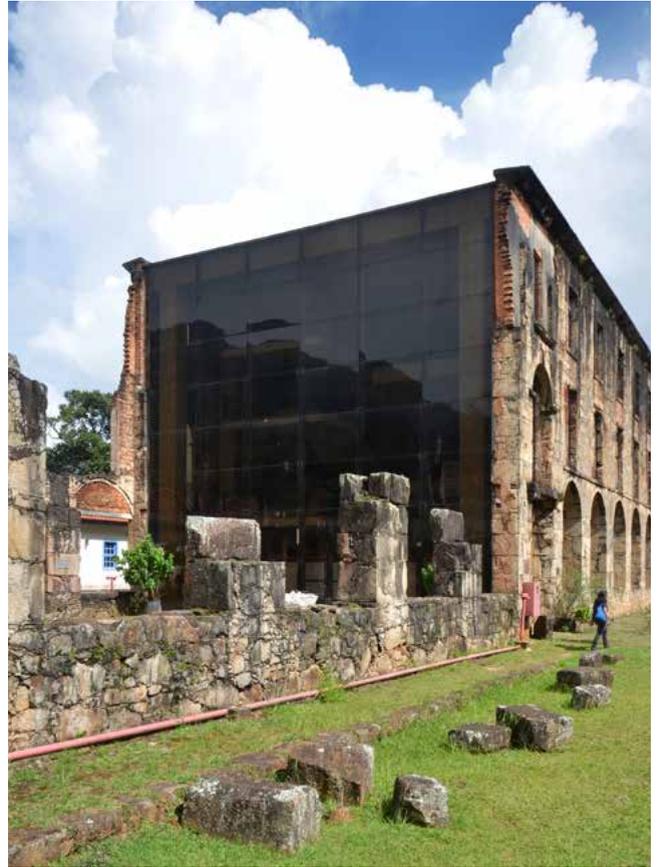
**Figura 98**

Santuário do Caraça, onde se vê, à direita, as ruínas do Colégio

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 99**  
Ruínas do Colégio do Caraça após intervenção de requalificação dos arquitetos Rodrigo Meniconi e Maria Edwiges Leal. Destaque para a grande parede de vidro fumê que fecha o vazio do incêndio  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 100**  
Ruínas do Colégio do Caraça após intervenção de requalificação  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 101**  
Terraço pergolado do último piso (auditório) do Centro Cultural do Colégio do Caraça  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 102**  
Uma das paredes exteriores da ruína requalificada, com destaque para a composição das esquadrias de vidro fumê dispostas por trás das paredes, no espaço interno do edifício  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 103**

Hall de acesso de pé-direito triplo do espaço interno das ruínas requalificadas do Colégio do Caraça

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 104**

Escadaria do hall de acesso de pé-direito triplo do espaço interno do Colégio do Caraça após a intervenção

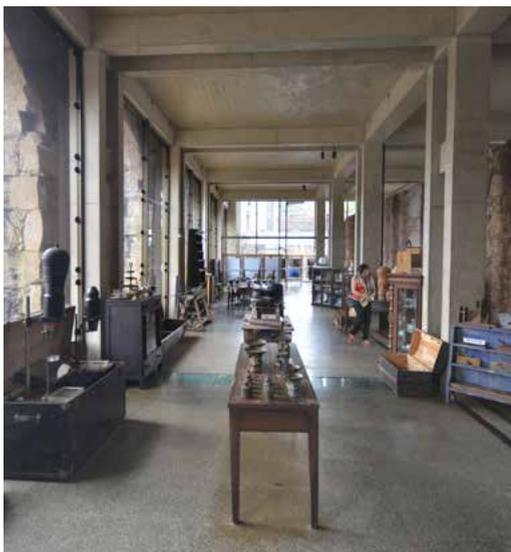
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 105**

Pavimento térreo do atual Centro Cultural do Colégio do Caraça

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 106**

Pavimento térreo do Colégio do Caraça

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 107**

Auditório localizado no último piso do Colégio do Caraça

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

Mesmo assim, externamente o edifício parece não perder sua 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 (Figuras 97-107). 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 Cecilia 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).

A matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconizavam 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 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 da capela. O fascinante espaço da nave e do presbitério, livre de elementos estruturais, é viabilizado 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. Sutilmente elevados, e recebendo o altar principal, os muros arruinados trazem aquele “[...] anseio nostálgico do passado” (HUYSSSEN, 2014, p. 95) de que falava Huyssen; 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



**Figura 108**

Fazenda de Santana ao Pé do Morro, em Ouro Branco. À direita se vê o casarão colonial; à esquerda, a capela projetada por Éolo Maia e Jô Vasconcellos

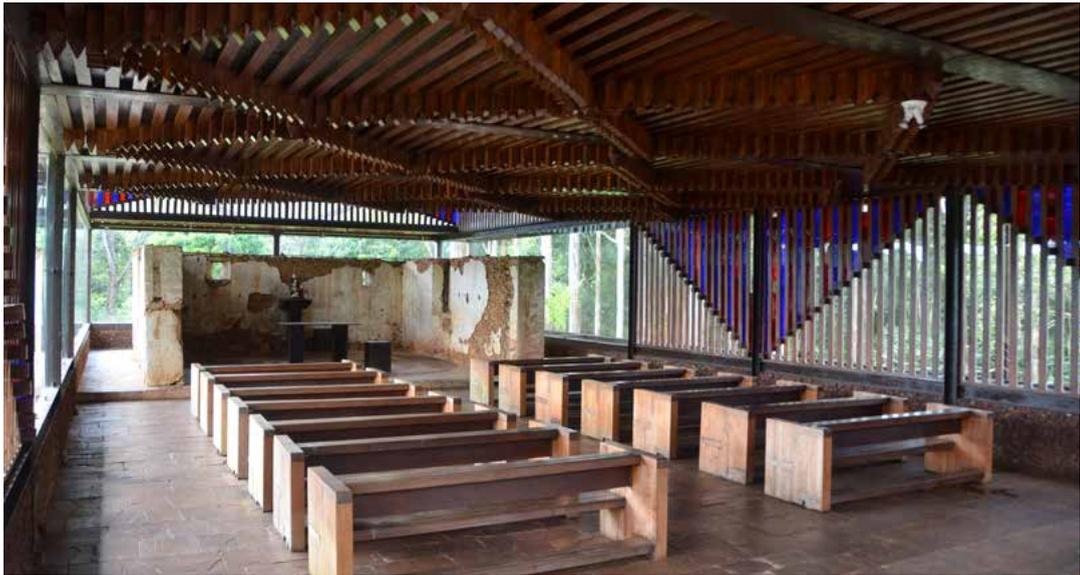
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

**Figura 109**

Capela de Santana ao Pé do Morro com cruzeiro de aço corten

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).





**Figura II0**

Interior da Capela de Santana ao Pé do Morro, com destaque para a capela-mor formada pelas três paredes arruinadas  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura III**

Paredes arruinadas que formam a capela-mor (presbiterio) da Capela de Santana ao Pé do Morro  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 112**

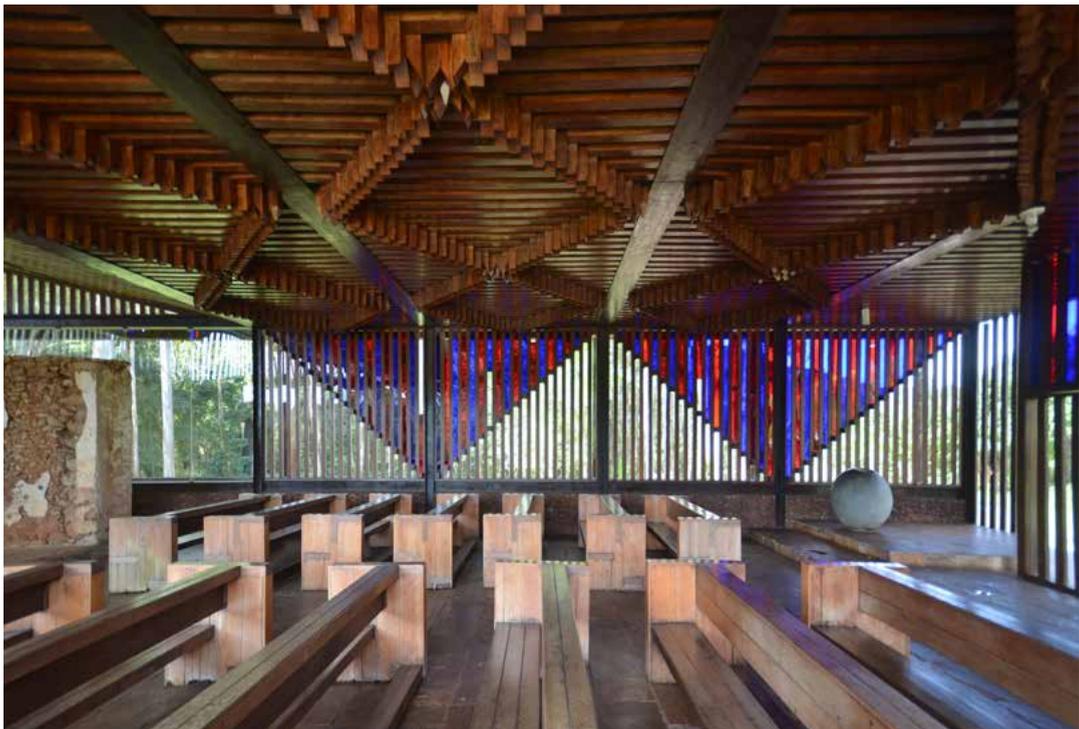
Paredes arruinadas acolhidas pela Capela de Santana ao Pé do Morro – vistas do exterior, da parte de trás da igreja, através de suas paredes de vidro

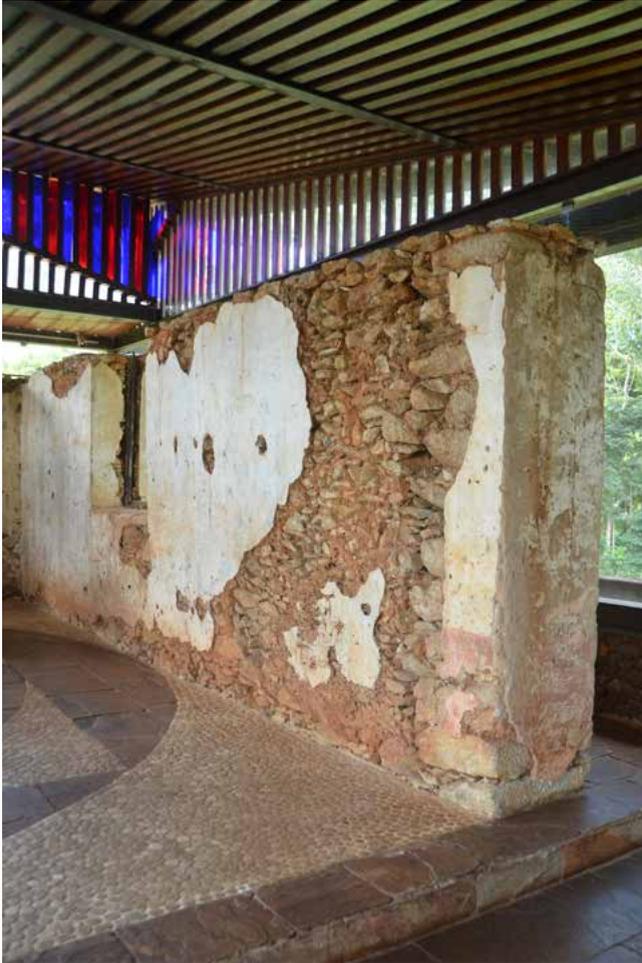
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

**Figura 113**

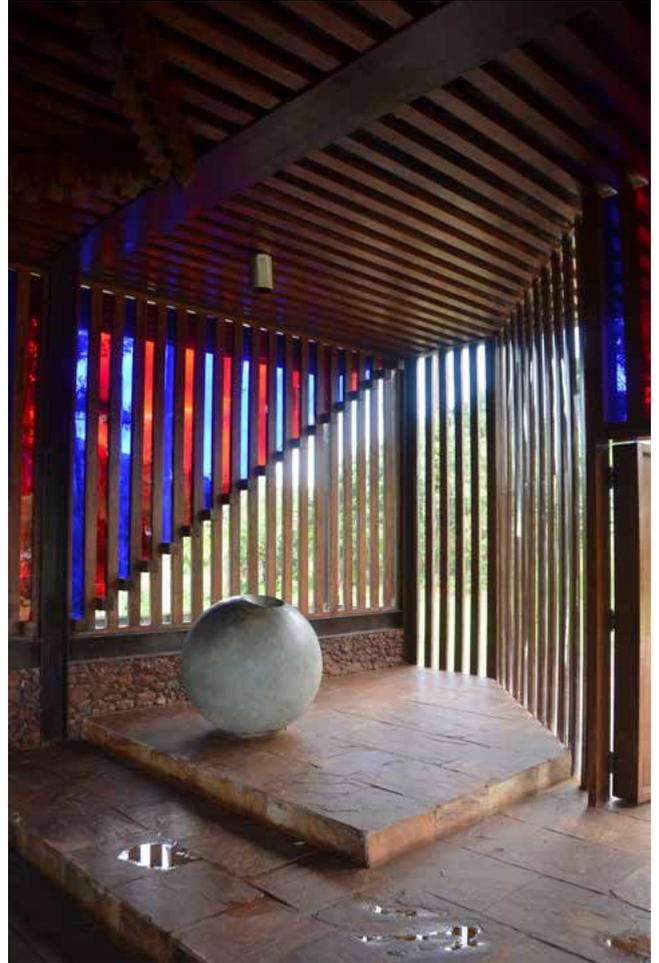
Nave da Capela de Santana ao Pé do Morro

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).





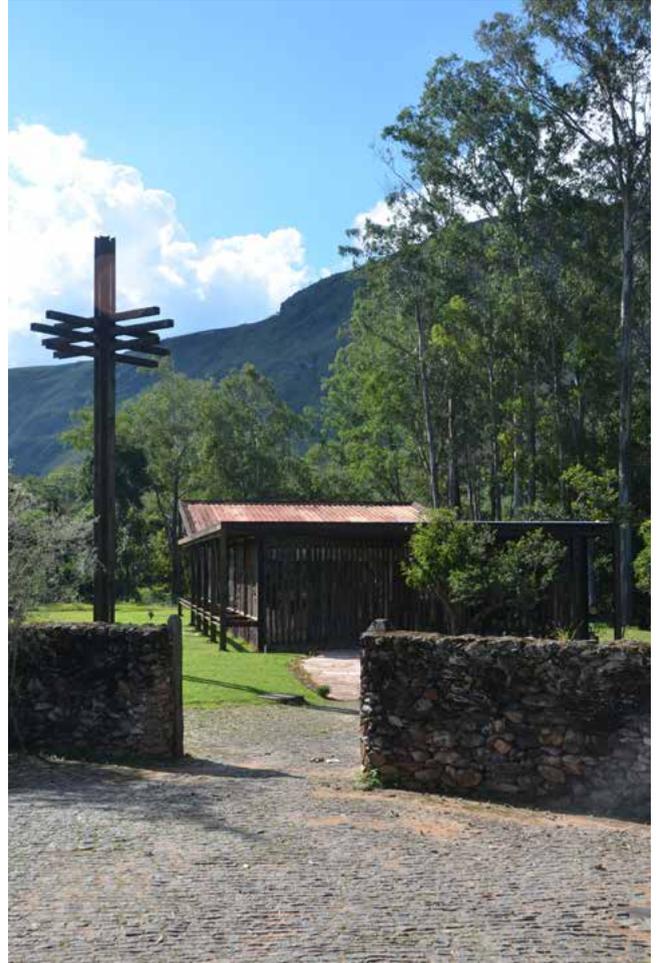
**Figura 114**  
Detalhe de uma das paredes arruinadas da capela  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 115**  
Pia batismal em forma de esfera  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 116**  
Coro da Capela de Santana ao Pé do Morro  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 117**  
Capela de Santana ao Pé do Morro com o Morro visto ao fundo  
Fonte: Rodrigo Baeta, 2014.

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, 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 (Figuras 108-117).

Outra intervenção de grande interesse, que também guarda alguma verve pós-moderna em plena década de 1990, foi a revitalização das ruínas do Palacete Murtinho Nobre – casarão com partido em cruz grega, erguido entre 1898 e 1902 –, que teve como principal proprietária a mecenas da Belle Époque carioca, Laurinda Santos Lobo. O projeto do arquiteto Ernani Freire visou – para além da preservação material dos vestígios arruinados do antigo palácio – a criação do Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, ligado por uma passarela ao Museu da Chácara do Céu, situado no terreno ao lado, no Bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro.

O complexo arquitetônico, inaugurado em 1997, apresenta uma proposta conceitual bastante atraente e, em alguns aspectos, dúbia – que poder-se-ia enquadrar nessa última categoria de análise que aqui apresentamos. Basicamente, a intervenção coloca em oposição elementos arquitetônicos novos e antigos, com tratamentos bastante diversos.

Algumas superfícies e volumes preexistentes são recuperados integralmente, inclusive com restauração ou refazimento do reboco e da pintura – superfícies que quase sempre compõem a fachada principal (norte) do palacete, voltada para a Rua Murtinho Nobre.

As outras paredes remanescentes, internas e externas, são “descascadas” com a retirada do reboco danificado (seguindo a tradição das intervenções cariocas dessa época, como já foi dito), atribuindo um ar supostamente arruinado à maior porção do edifício. Vale dizer que, ao expor completamente a estrutura das paredes preexistentes, formada por alvenaria de tijolos maciços com apliques de cimalthas e cornijas em estuque caprichosamente trabalhadas, o que o arquiteto expõe não é, de fato, os vestígios materiais da obra como chegou a nós, mas uma recriação figurativa dos ambientes internos e externos nos quais o caráter rústico do tijolo e dos restos danificados dos enquadramentos da modenatura em estuque predomina. O sentido da preservação da ruína, enquanto registro documental irrefutável da história, se perde – pois o que se expõe é claramente conquistado através de uma ação moderna. Mas, curiosamente, o caráter pitoresco do novo ambiente parece despontar (quase como uma pátina artificial...).

No cerne do antigo casarão, os antigos pisos que separavam os quatro pavimentos (um porão, dois pavimentos nobres e um mirante) não foram recuperados. Em seu lugar, aparece um sistema de leves passarelas e escadas de chapa metálica que permite ao transeunte um percurso lúdico e divertido pelos níveis do palacete – limitando, contudo, o uso prático do edifício revitalizado ao pavimento inferior do porão, que conta com acesso ao auditório, sala de exposição, copa, administração, depósito e banheiros públicos. No entanto, as instalações sanitárias da ruína são os únicos espaços que foram acolhidos dentro da antiga construção; os outros ambientes foram acomodados, semienterrados, por trás do edifício (caso do auditório, da administração e do depósito), ou ao seu lado leste (caso da copa e da sala de exposições) – neste caso, espaços abrigados em um volume curvilíneo voltado a uma praça seca que se abre em um nível mais baixo, à esquerda do palacete.

Outro elemento importante que surge com o projeto de revitalização, talvez o mais marcante de todos, é a recomposição dos elementos volumétricos perdidos utilizando a linguagem cristalina do vidro. Os quatro telhados cerâmicos de duas águas que cobrem os braços volumétricos proeminentes do casarão são recuperados utilizando coberturas inclinadas de vidro. Da mesma forma, o volume em forma de paralelepípedo de base quadrada do mirante central que compõe o último piso, estrutura que marca o encontro dos quatro braços da cruz, é arrematado por um telhado solto, em quatro águas. Essa cobertura está assentada

suspensa acima do terraço do mirante, permitindo que o espaço esteja vazado em 360° – oferecendo uma vista inebriante de várias áreas da cidade do Rio de Janeiro, tais como a região central, os Bairros de Flamengo e Botafogo, o Pão de Açúcar, além do próprio Bairro de Santa Tereza.

Do mesmo modo, o volume parcialmente arruinado, disposto na parte detrás (ao sul) do palacete, é recomposto com paredes transparentes e leves de vidro. Esta parte posterior da antiga construção – que está locada em seu primeiro nível (acima do porão), em um terraço exterior, formado pela laje que acolhe o café e que cobre o auditório, a administração e o depósito – tornou-se o elemento icônico da intervenção. O motivo é a dualidade aparente entre o resgate figurativo da composição volumétrica do casarão, utilizando o gesto radicalmente contemporâneo da estrutura diáfana e asséptica do vidro, e o fascinante confronto provocado justamente pela inclusão desse elemento. Assim, ao nível do terraço e do café, o fruidor apreende três elementos arquitetônicos distintos: os três volumes visíveis dos braços da cruz grega, tratados com as superfícies de tijolos aparentes (sendo que o volume axial só preserva as paredes de tijolo do porão); o arremate do elemento volumétrico centralizador da casarão (o mirante prismático), com suas paredes rebocadas e pintadas de ocre e com sua cobertura de vidro solta, em quatro águas; e, mais importante, a complementação, com estrutura de vidro, do volume central que se dispõe como protagonista no eixo principal do edifício, com a sua estrutura e telhado em duas águas de vidro – uma citação historicista revisitada contemporaneamente que se aproxima da estética do Pós-Modernismo.

Logo, o partido adotado pelo arquiteto Ernani Freire para a intervenção no antigo Palacete Murtinho Nobre não pode se enquadrar na categoria de restauro, e sim na recriação figurativa de objetos arquitetônicos. Mesmo a preservação dos vestígios arruinados é discutível, pela eliminação do reboco e pela apresentação de um aspecto inovador para o cerne e para o exterior da construção. Contudo, se há a completa alteração da continuidade artística da obra preexistente, e se também o valor do monumento, como importante documento da história, é em grande parte reduzido, o resultado da intervenção é realmente fascinante. A arquitetura contemporânea resultante oferece um pitoresco espaço lúdico, conquistado através da apresentação (um pouco pasteurizada) da ruína atravessada pelas passarelas metálicas e abertas às coberturas e paredes de vidro que, em



**Figura 118**

Fachada principal restaurada do Palacete Murtinho Nobre – Bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 119**

Paredes arruinadas (descascadas) na volumetria exterior do Palacete Murtinho Nobre – Parque das Ruínas.

A passarela leva ao Museu da Chácara do Céu

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 120**

Um dos braços da cruz grega que compõe o partido do palacete arruinado, coberto com telhado de vidro. Reparar a passarela que vem da Chácara do Céu e adentra a ruína

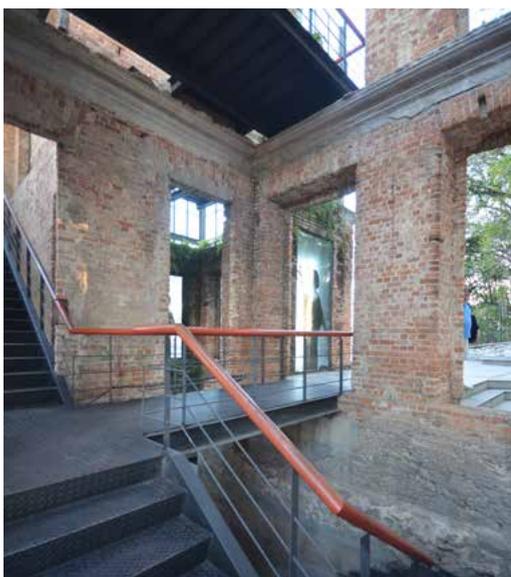
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 121**

Interior oco do Parque das Ruínas, com escadas e passarelas metálicas

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



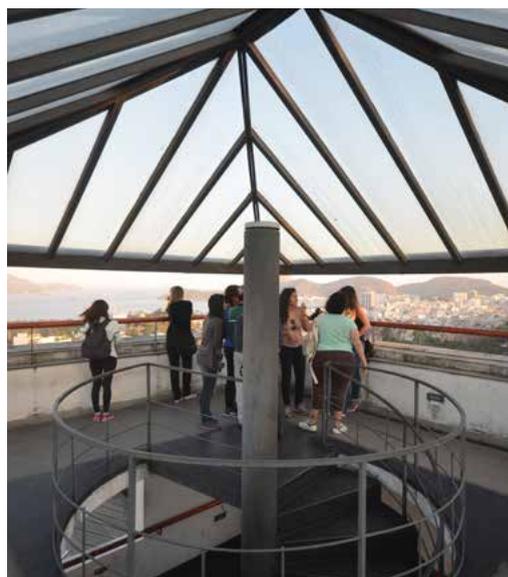
**Figura 122**  
Interior oco do Parque das Ruínas, com escadas e passarelas metálicas  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 123**  
Piso térreo do Parque das Ruínas  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 124**  
Interior do Palacete Murtinho Nobre – Parque das Ruínas  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 125**  
Mirante do Parque das Ruínas com vistas em 360° para a cidade do Rio de Janeiro  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 126**

Parte posterior do Parque das Ruínas. Destaque para a composição volumétrica que contrapõe paredes sem reboco e paredes rebocadas e com recomposição volumétrica contemporânea com vidro

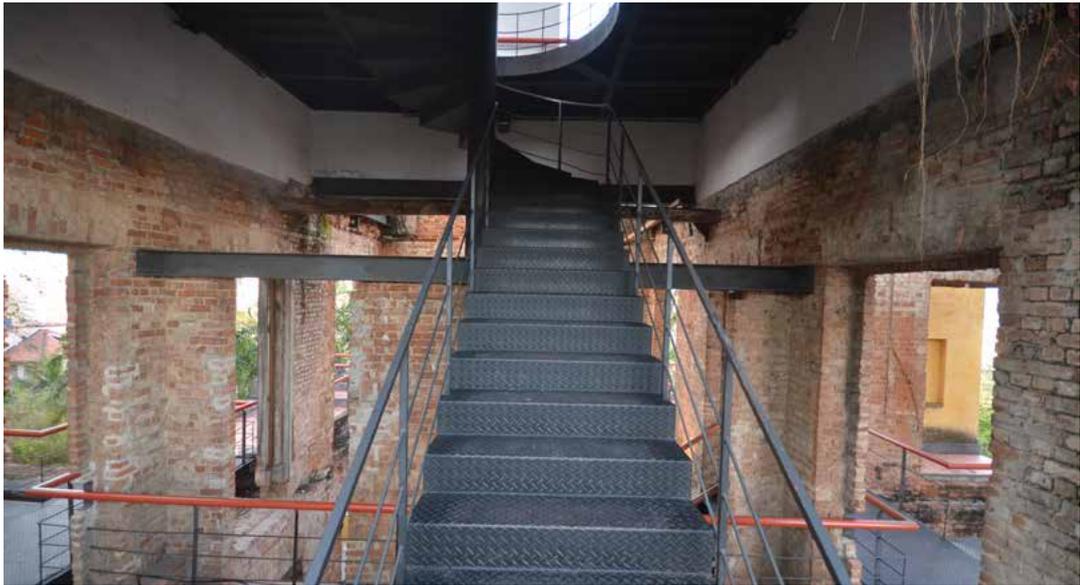
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 127**

Volume posterior do Parque das Ruínas

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 128**

Escada de acesso ao mirante

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 129**

Vista do mirante

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

oposição, só reforçam o sentido rústico que se captura nos muros descascados. A ruína adquire um novo uso eficiente e se reapresenta como partícipe de uma obra arquitetônica contemporânea de grande valor (Figuras 118-129).

De fato, em boas propostas de intervenção, sempre são variados os graus de interação do novo com o antigo. Como último exemplo, podemos citar o espetacular projeto de João Luís Carrilho da Graça e João Gomes da Silva na Praça Nova, ambiente aberto na extremidade oriental do Castelo de São Jorge, 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 às 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 didática 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, assim como as ruínas, se complementam divinamente. Uma nova arquitetura fundada na integração paisagística entre os 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 às fundações das casas islâmicas, a noroeste.

Curiosamente, a relação que se busca entre as estruturas contemporâneas da massa alva e fechada que protagonizam 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 (Figuras 130-136).



**Figura 130**

Caixa branca que resgata a ambiência das casas islâmicas na Área Arqueológica do Castelo de Lisboa

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 131**

Área Arqueológica do Castelo de Lisboa. No fascinante panorama, é possível sentir o contraponto entre as muralhas medievais, os muros de aço que limitam a área arqueológica, as ruínas arqueológicas, as árvores e o invólucro branco

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 132**

Panorama capturado em um dos acessos à Área Arqueológica do Castelo de Lisboa

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 133**

Área Arqueológica do Castelo de Lisboa. Igreja de Santa Cruz, ao sul; o Rio Tejo, a leste; os vestígios arqueológicos a céu aberto; as paredes e volumes de aço *corten* que delimitam o sítio e protegem as áreas estratégicas de escavações; o grande volume branco que se sobrepõe às fundações das casas islâmicas, a noroeste

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 134**

Interior da caixa branca – palácios mouriscos

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 135**  
Alicerces dos palácios mouriscos  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 136**  
Interior da  
caixa branca  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

## Considerações finais

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 John Ruskin (1971) –, 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 irresistível. 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.

Contudo, a noção do caráter dramático das ruínas já seria intuída mais de um século antes, em pleno período barroco, no qual novas obras surgiam da ação criativa sobre edifícios arruinados comparáveis, em certa medida, a algumas intervenções em nossa contemporaneidade. Ainda longe da consciência do valor pitoresco e sublime dos edifícios arruinados, consciência derivada da apreensão da dissolução da forma arquitetônica degradada na atmosfera, alguns arquitetos barrocos se apropriariam de cenários arruinados para agenciarem suas teatrais e persuasivas intervenções “modernas”.

Muito conhecida é a intervenção de Orazio Torriani que remodelaria a Igreja de San Lorenzo in Miranda – levantada em Roma, em meio ao Fórum Republicano. A igreja, adaptação do século VII do antigo Templo de Antonino e Faustina (141 d.C.), seria refeita em 1601, utilizando-se da *pronaos* remanescente do templo romano como um trágico pórtico de acesso (Figuras 137-138).

Outros panoramas profundamente dramáticos, também provenientes dos vestígios do Fórum Romano, poderiam ser capturados na visão contígua entre



**Figura 137**

*Veduta di Campo Vaccino*: vista das ruínas soterradas do Fórum Romano. À esquerda aparece a Igreja de San Lorenzo in Miranda. O acesso dramático à igreja se dá pela *pronaos* do Templo de Antonino e Faustina, incorporado à igreja. *Vedute di Roma*, Pinaresi, 1748-1774

Fonte: Giambattista Piranesi (1798).

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17014.jpg>



**Figura 138**

*Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino*: Igreja de San Lorenzo in Miranda

Fonte: Giambattista Piranesi ((1748-1774)).

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17017.jpg>

a movimentada Igreja de Santi Luca e Martina (projetada pelo mestre Pietro da Cortona na década de 1630) e a eloquente estrutura soterrada do Arco di Settimo Severo, mais um monumento antigo a “flutuar” em meio ao vazio do Campo Vaccino – como a praça com as ruínas do fórum era chamada no século XVII. A imagem que expunha a oposição entre a forma íntegra e dinâmica da igreja – a projeção convexa de sua fachada, bem como a presença marcante de sua cúpula plenamente visível no espaço – e a imagem trágica da metade superior do arco do triunfo, aprisionado e soterrado por séculos de abandono, só reforçariam os mecanismos da retórica barroca impressos na área, particularmente as tensões suscitadas por este insólito confronto entre organismos de épocas distintas e com diferentes níveis de conservação (Figuras 139-140).

Também não podemos esquecer a impressionante intervenção de Michelangelo Buonarroti (1562) e Luigi Vanvitelli (1750) de ressystematização da Aula Central (o *tepidarium*) das Termas do Imperador Diocleciano, para adaptar o espaço arruinado ao acolhimento da Igreja de Santa Maria degli Angeli (Figuras 141-142) – bem como devemos lembrar o projeto de Carlo Fontana para a transformação do Coliseu em uma igreja (Figura 143).

Ou seja, não é privilégio nem invenção da contemporaneidade a prática de criar novas obras a partir de ruínas com o aproveitamento do potencial dramático e/ou nostálgico que elas carregam.

Contudo, 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 degradada como uma ocasião para gerar uma nova obra arquitetônica fundada no conflito entre o aspecto preexistente e uma imagem artística totalmente inovadora. Por vezes, o resultado é fascinante, criando uma excepcionalidade que ultrapassa o destaque que o edifício preexistente e/ou sua ruína um dia teve, qualificando a intervenção como referência paradigmática para a arquitetura contemporânea. Outras vezes, em busca de extratos mais antigos da ação humana, danificam-se 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.



**Figura 139**

*Arco di Settimio Severo.* Nesta vista aparecem o arco soterrado e a Igreja barroca de Santi Luca e Martina, à direita

Fonte: Giambattista Piranesi (1748-1774).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco\\_di\\_Settimio\\_Severo\\_-\\_Piranesi\\_architetto\\_fec.\\_LCCN92500679.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arco_di_Settimio_Severo_-_Piranesi_architetto_fec._LCCN92500679.jpg)



**Figura 140**  
*Altra Veduta degli avanzi del Pronao del Tempio di Saturno.* Imagem dramática das colunas do Templo de Saturno, do Arco de Settimo Severo e da Igreja de Santi Luca e Martina

Fonte: Giambattista Piranesi ((1748-1774)).  
<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Piranesi-17013.jpg>



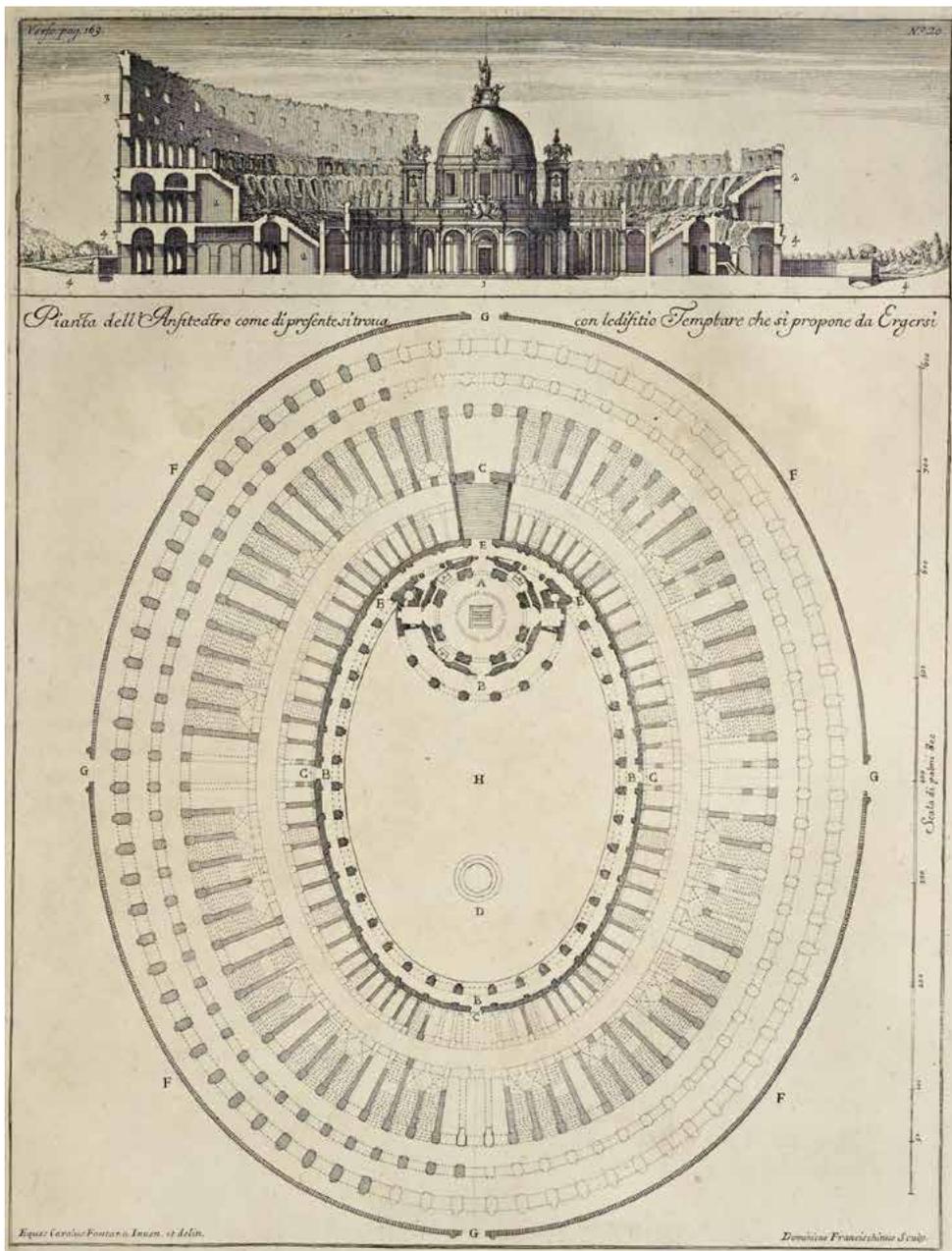
**Figura 141**  
*Veduta degli avanzi superiori delle Terme di Diocleziano.* Panorama das ruínas das Termas do Imperador Diocleciano. A parede côncava à esquerda marca a entrada da Igreja de Santa Maria degli Angeli

Fonte: Giambattista Piranesi ((1748-1774)).  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17038.jpg>



**Figura 142**  
*Veduta interna della Chiesa della Madonna degli Angioli detta della Certosa.* Interior da Igreja de Santa Maria degli Angeli

Fonte: Giambattista Piranesi ((1748-1774)).  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17039.jpg>



**Figura 143**

Projeto para uma igreja no Coliseu, símbolo da "Ecclesia Triumphans". Da *L'Anfiteatro Flavio descritto e delineato dal Caval. Carlo Fontana diviso in sei libri*. A igreja, que se utiliza das ruínas do Coliseu como cenário trágico-monumental, foi projetada pelo arquiteto Carlo Fontana no início do século XVIII, mas nunca construída

Fonte: Carlo Fontana (1707).

<http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2017/03/Design-for-church-in-Colosseum.jpg>

## 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 (o Fórum de Trajano), 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 Se a reconstrução integral de sua casca exterior 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 vácuo deixado pelo incêndio de abril de 2003 através da implantação de um edifício contemporâneo que resgatasse a plena unidade do contexto urbano.
- 4 Esta interpretação da restauração do caráter trágico do interior barroco foi apontada para os autores pela Professora Odete Dourado nos anos 2000.



## Arqueologia x Arquitetura: conflitos entre as escavações arqueológicas e o patrimônio urbano

---

Neste capítulo, almejamos suscitar um debate que envolve a temática da 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 dominaram 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? É possível dizer, no que se refere à questão da preservação, que o vestígio mais antigo é sempre mais importante que o mais recente, e que, portanto, sua recuperação autoriza a destruição daqueles extratos mais novos e superficiais – mesmo se a massa edificada

que está ocultando os resquícios arqueológicos subjacentes seja reconhecida como de capital importância? Qual é realmente a grande perda que este tipo de atitude pode provocar para os centros históricos consolidados?

Logo, visamos analisar ações que, nas últimas décadas, têm provocado, em nome da arqueologia, verdadeiras mutilações nos tecidos históricos. Avaliando duas polêmicas intervenções, almeja-se promover uma discussão sobre os conflitos gerados entre o desejo de privilegiar a recuperação de ruínas soterradas da história em determinados sítios consolidados, em prejuízo da percepção do espaço arquitetônico e urbano.

## As escavações do Templo Mayor na Ciudad de México

No dia 25 de fevereiro de 1978, durante a abertura de uma fenda com a finalidade de colocar um cabeamento subterrâneo em um quarteirão vizinho à Catedral Metropolitana da Ciudad de México, funcionários da Compañía de Luz y Fuerza del Centro encontraram, a uma pequena profundidade, um grande monolito com mais de 3 metros de diâmetro e cerca de 30 centímetros de espessura. Essa 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,<sup>1</sup> Tenochtitlán.

Esta significativa descoberta levaria o Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) a dar início a um vasto programa de investigações arqueológicas na área, ação desenvolvida em longo prazo, conhecida como Proyecto Templo Mayor. A consequência mais imediata desse complexo programa foi a escavação, já iniciada em 1978, de mais de 1,35 hectares na zona adjacente à descoberta do monolito – em nome da exibição a céu aberto de importantíssimos testemunhos da imensa área sagrada localizada em uma plataforma ao centro da pujante capital dos Mexicas: particularmente, das fundações e alicerces das treze etapas construtivas do Huey Teocalli,<sup>2</sup> o Templo Mayor de Tenochtitlán; as quatro etapas da chamada Casa de las Águilas; bem como restos de organismos arquitetônicos e milhares de objetos, esculturas e pinturas murais, que se espalhavam nas proximidades, acima do terraço. Para além disso:

O projeto também teve, a seu encargo, o condicionamento da zona arqueológica do Templo Mayor, tanto para a visita turística; a conservação dos monumentos arquitetônicos e escultóricos da zona; a restauração dos artefatos e dos ecodados recuperados; a criação de um museu do sítio que expõe os materiais que foram produto das escavações; quanto para o estabelecimento de um centro de investigação especializado na cultura mexicana e na arqueologia do chamado primeiro quadro da Ciudad de México. (LÓPEZ LUJÁN; CHÁVEZ BALDERAS, 2010, p. 296, tradução nossa)

A qualidade e o zelo das escavações e do tratamento do sítio arqueológico impressionam. É cativante caminhar por passarelas abertas em meio aos alicerces das etapas construtivas do Templo Mayor e compreender o sistema de substituição de um *teocalli* mais antigo por outro que se sobrepunha a ele, aumentando sobremaneira suas dimensões: uma situação privilegiada, já que permite a compreensão do processo de desenvolvimento arquitetônico do monumento através da revelação das bases de seis pirâmides expostas dentro do que seria a estrutura maior do Huey Teocalli, a última e mais recente “camada”: aquela enorme estrutura que o conquistador Hernán Cortés teria visto em 1519, e posteriormente, com a ajuda dos primeiros invasores peninsulares, se empenhado em destruir – juntamente com outros tantos imponentes edifícios da cidade de Tenochtitlán (Figuras 144-148). Por outro lado, caminhando pelas passarelas do sítio arqueológico é possível se deparar com outra série de ruínas dispersas de construções rituais do antigo centro cerimonial, tudo delicadamente preservado e com informações contidas em uma comunicação visual eficiente e esclarecedora. Também é interessante apreciar a arquitetura do Museu del Templo Mayor, que se levanta na preferia das escavações, ainda dentro da área desobstruída do centro histórico – obra de 1987, do renomado arquiteto mexicano Pedro Ramírez Vázquez, mais conhecido pelo projeto do Museu de Antropología da Ciudad de México. Para além do edifício em si, o museu expõe, em seu acesso, uma ilustrativa maquete que reconstitui o recinto sagrado da capital asteca. Também acolhe, em grande destaque, a pedra de Coyolxauhqui, bem como milhares de artefatos e obras de arte descobertos durante as escavações da área.



**Figura 144**

Base do Templo Mayor de Tenochtitlán nas escavações feitas na área central da capital mexicana, ao lado da Catedral Metropolitana

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 145**

Escavações da plataforma central do Templo Mayor de Tenochtitlán

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 146**

Uma das etapas construtivas da Pirâmide do Templo Mayor revelada nas escavações. Esta pirâmide estava oculta dentro de outras pirâmides na ocasião da conquista do México por Hernán Cortés

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 147**

Detalhe da Maquete do Huey Teocalli mostrando suas etapas construtivas. Museu do Templo Mayor

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 148**

Sítio arqueológico do Templo Mayor. Panorama das pirâmides ancestrais que estavam ocultas por aquela maior que Cortés teria visto em 1519 e desmontada após a conquista da capital asteca

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

Contudo, não obstante o fascínio que as ruínas do Templo Mayor podem causar 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 a serem expostas, cerca de 13 edifícios de diversas épocas, que compunham ao menos dois quarteirões do centro histórico, foram jogados abaixo. Os arqueólogos Leonardo López Luján e Ximena Chávez Balderas, profissionais que têm atuado diretamente no Proyecto Templo Mayor, discutindo os problemas que comumente derivam das escavações dos vestígios de Tenochtitlán sobre a área central da capital mexicana, afirmariam:

Esta área, declarada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, acolhe o conjunto monumental com maior riqueza artística e histórica do continente americano. Lá coexistem edifícios de uma qualidade excepcional, pertencentes a estilos tão diversos como o Barroco, o Neoclássico, o Eclético Porfiriano, o Art Nouveau, o Art Déco e o Neocolonial. Em muitos casos, trata-se dos mais belos expoentes da arquitetura ocidental no Novo Mundo, sem que isso signifique que estejam isentos das contribuições de uma cultura local caracterizada pela sua grande vitalidade. Em tal contexto, o paradoxo consiste em que qualquer tentativa ambiciosa para recuperar os restos materiais de Tenochtitlán e reconstruir a história de seus habitantes, implica sacrificar uma parte imprescindível da herança colonial e dos séculos XIX e XX. (LÓPEZ LUJÁN; CHÁVEZ BALDERAS, 2010, p. 294-296, tradução nossa)

Ou seja, 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 antigo? Para embasar o debate, seria necessário discorrer sobre o processo de desenvolvimento urbano da área, particularmente a formação e a constituição da paisagem urbana da capital mexicana.

## Sobre Tenochtitlán

Após as primeiras décadas de colonização dedicadas à conquista e ocupação das ilhas e costas do Caribe, os espanhóis se deparariam com realidades muito mais complexas e atraentes que coincidiriam com as regiões habitadas pelas mais adiantadas culturas autóctones americanas há mais de quatro milênios – regiões que viriam a se tornar os territórios mais importantes entre as vastas e diversas áreas destinadas à colonização. Em maior destaque apareceriam os domínios do poderoso império dos Astecas, sediado no planalto mexicano. Por ocasião da invasão espanhola, esta cultura nativa teria subjugado, há algum tempo, a maioria dos povos que viviam nas partes mais desenvolvidas da Mesoamérica.<sup>3</sup>

Segundo diversas estimativas atribuídas a muitos dos autores que estudaram as culturas mesoamericanas, (LEÓN-PORTILLA, 2003, p. 29) o México Central, a área mais importante sob o domínio da civilização asteca, chegaria a contar com uma população de entre 12 e 25 milhões de indivíduos na ocasião da conquista. Mesmo a menor das cifras seria impressionante frente às 7 milhões de pessoas que deveriam viver na Espanha por volta de 1492. Seguramente, em termos de urbanização, seria a última e a mais desenvolvida das etapas históricas das civilizações mesoamericanas. (HARDOY, 1999, p. 163)

Ponderando, especificamente, sobre a sede do império dos Mexicas, e baseado em relatos de conquistadores que conviveram com a capital asteca de 12 de novembro de 1519, quando Hernán Cortés e seus homens chegaram ao núcleo central a convite do Imperador Moctezuma II, até 13 de agosto de 1521, quando cairia a última resistência imperial, cronistas assegurariam um número de pelo menos 60 mil habitações espalhadas pelo núcleo urbano. Em função dessa quantidade de casas avaliada pelos espanhóis que tomaram a cidade, usualmente o número de habitantes de Tenochtitlán seria estimado em cerca de 300 mil, cifra que parece um pouco exagerada para alguns autores, mas que seria confirmada com segurança pelos contemporâneos, bem como pela maioria dos investigadores do tema. Hardoy (1999, p. 166) que, a princípio, veria certo abuso no cálculo tradicional, não conseguiria propor uma nova estimativa – mas avaliaria que a população da capital asteca alcançaria bem mais que a metade do considerado;

ou seja, atingiria um patamar muito superior a cento e cinquenta mil habitantes. Qualquer uma das suposições seria surpreendente, levando-se em consideração que nenhuma cidade espanhola, por ocasião da conquista, chegasse próximo a esta cifra; por outro lado, poucos núcleos urbanos europeus ultrapassariam os cem mil habitantes no século XVI.

Na cidade levantada na pequena ilha do Lago Texcoco, as casas, em sua maioria, estariam distribuídas nos quatro bairros próximos às áreas de *chinampas* – método de agricultura comum no vale do México, onde verduras e flores eram cultivadas em áreas retangulares que flutuavam acima da superfície de lagos e lagunas. Estes bairros se organizariam através de uma divisão conseguida mediante a presença de quatro calçadas retilíneas, ordenadas segundo os pontos cardeais, caminhos que venciam as águas do Lago Texcoco. Dentro da ilha, as calçadas se transformariam em avenidas regulares que alcançariam a plataforma na qual seria levantado o citado *teocalli* – a Pirâmide do Templo Mayor da capital asteca, além de um número significativo de monumentos dispersos regularmente entre os espaços vazios rituais da vasta plataforma que constituía o recinto sagrado da cidade (Figuras 149-151).

### De Tenochtitlán à Ciudad de México: a Plaza Mayor

Após a tomada da cidade, em 1521, com a ideia de apagar todo e qualquer resquício da preexistente metrópole pré-colombiana, Cortés escolheria o próprio sítio de Tenochtitlán como a base topográfica para acolher aquela que viria a ser a mais importante cidade da América hispânica – capital do Vice-Reinado da Nueva España. Assumindo o princípio da *tabula rasa* e da sobreposição, imediatamente se pensa em um moderno desenho viário para o novo núcleo urbano espanhol. Curiosamente, o *designer* da nova cidade de origem peninsular, o agrimensor e mestre de obras Alonso García Bravo, concebeu o redelineamento regular da Ciudad de México (então Nueva Tenochtitlán) preservando as principais vias do ancestral núcleo asteca – os eixos distribuídos ortogonalmente que comporiam as quatro avenidas que atingiriam o *teocalli*, artérias que hoje estão dispersas na grelha viária da região central.



Figura 149

Mapa de Tenochtitlán e Golfo do México publicado em Nuremberg em 1524, sendo que a planta da cidade seria supostamente baseada em um mapa indígena mais antigo dado de presente a Cortés. Na planta de Tenochtitlán, à direita, se destacam o Lago Texcoco, o grande *teocalli* central, com a Pirâmide Maior em evidência, as calçadas ortogonais que alcançavam o centro cerimonial, a ocupação residencial pelo sistema de *chinampas*

Fonte: Segunda carta de Hernán Cortés ao Imperador Carlos V, publicada por Fridericum Peypus em Nuremberg (1524). Biblioteca Newberry de Chicago.  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tenochtitlan\\_y\\_Golfo\\_de\\_Mexico\\_1524.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tenochtitlan_y_Golfo_de_Mexico_1524.jpg)



**Figura 150**

Painel exposto no Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México reconstituindo a cidade de Tenochtitlán antes de sua destruição pelos conquistadores espanhóis. Em destaque, o Lago Texcoco, o Grande Teocalli central, as calçadas retilíneas que alcançavam o centro cerimonial e a ocupação residencial regular pelo sistema de *chinampas*  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 151**

Maquete exposta no Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México simulando o antigo centro cerimonial da capital asteca. Em destaque, a Pirâmide Maior  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

Mesmo assim, a herança monumental deixada pelos Mexicas iria gradativamente desaparecer após o dismantelamento dos grandes edifícios de Tenochtitlán – vestígios do império subjugados e ocultados logo abaixo das construções coloniais que lhes esconderiam. A área mais importante da cidade colonial, a Plaza Mayor, seria aberta, não por acaso, adjacente ao que seria a plataforma cerimonial de Tenochtitlán: na verdade, parte de El Zócalo se sobreporia diretamente ao antigo recinto sagrado – particularmente na área na qual seria levantada a Catedral Metropolitana. Mesmo não alcançando o tamanho desmesurado da antiga plataforma, a Plaza Mayor da capital do antigo Vice-Reinado da Nueva España contaria com uma extensão desconhecida para as cidades europeias contemporâneas: com impressionantes 350 metros de comprimento por 250 de largura. Já o complexo da catedral, incluindo seu estonteante *sagrario* barroco, projetado pelo arquiteto espanhol Lorenzo Rodríguez, ocuparia uma área quadrangular de aproximadamente 140 metros de lado, constituindo um sólido volume que se destacaria, dramaticamente, pela sua colossal massa construtiva – a maior igreja erguida na América Colonial, assentada no ângulo da mais extensa das praças *virreinales*. A sede episcopal, deste modo, não se diluiria e nem se apagaria no gigantesco vazio da esplanada. Exercendo o papel de protagonista na composição do drama encenado no Zócalo, despontaria como o mais imponente evento arquitetônico da cidade *virreinal* – assim como era o papel do Huey Teocalli para Tenochtitlán.

### Sobre a *traza* da Ciudad de México

Quando se analisa a conformação dos núcleos urbanos fundados pelos espanhóis nas Índias Ocidentais durante o período colonial, fica latente o impressionante processo de desenvolvimento de uma tipologia regular de cidade: uma tendência de ordenação referente ao plano gerador dos assentamentos humanos criados – e algumas vezes sobrepostos a antigos aglomerados pré-colombianos – que teria sido repetida inúmeras vezes, nas mais diversas regiões do vastíssimo território sob o domínio da metrópole peninsular. Este processo seria fruto de um projeto de urbanização territorial aparentemente inédito, especialmente ao se considerar a monumental extensão das terras ocupadas e conquistadas nas

Américas por súditos da coroa espanhola, bem como o inigualável número de organismos urbanos levantados em um período tão curto de tempo. Segundo Nicolini (2005, p. 29), o delineamento regular das cidades fundadas no Caribe, na Mesoamérica, na América Central e nas áreas não lusitanas da parte meridional do grande continente aspiraria, gradativamente, a um esquema cada vez mais rigoroso, culminando na realização de um modelo de cidade que apresentaria uma organização absolutamente cartesiana: a cidade projetada de forma reticular, com quarteirões e *plaza mayor* quadrangulares ou retangulares.

Assim, Alonso García Bravo projetaria a *traza* da atual Ciudad de México, após 1521, seguindo a recente tradição de elaboração do *design* das cidades hispano-americanas através de uma grelha obsessivamente ordenada – apesar da apropriação de parte das antigas vias que rasgavam a capital asteca e do assentamento da Plaza Mayor (El Zócalo, onde seria construída a imensa Catedral Metropolitana) na área da antiga plataforma cerimonial. Nas centúrias subsequentes à fundação e à implantação da cidade ortogonal, o rígido plano abstrato, que tomaria forma na primeira metade século XVI com a implantação do sistema viário, teria sua imagem preexistente potencializada pelo crescimento interno da cidade – mesmo admitindo a manutenção integral da estrutura viária colonial (Figura 152). O primeiro aspecto essencial deste processo de transformação se daria através da gradativa subdivisão dos desmedidos *solares* destinados aos conquistadores e fundadores em diversos lotes de menores dimensões.

Na verdade, no primeiro século de colonização espanhol, mesmo nas áreas centrais das influentes capitais dos *virreinos*, das *audiencias* e das *gobernaciones* coloniais, nos núcleos urbanos estrategicamente implantados ou nas cidades que, por algum motivo – comércio, porto, mineração – alcançariam, rapidamente, significativa prosperidade econômica, a densidade da massa construída em relação à *traza* propriamente dita e à armação viária rasgada no primeiro instante de edificação do complexo urbano, seria invariavelmente baixa. O motivo deste caráter rarefeito das cidades hispano-americanas estaria, em grande parte, relacionado à incrível dimensão que o organismo urbano desnudo já acolheria por ocasião da implantação da estrutura viária e de sua divisão fundiária. Nas Índias Ocidentais o tamanho das quadras, a largura das vias e, principalmente, a extensão dos *solares* seriam particularmente colossais – se confrontados à



**Figura 152**

Imagem parcial da Ciudad de México em 1628, feita pelo arquiteto Juan Gómez de Trasmonte. Note-se que não sobraram vestígios da antiga capital asteca para além de certa continuidade topográfica e viária e do fato de a Plaza Mayor (Zócalo) se localizar onde se assentava a antiga plataforma cerimonial.

Fonte: Juan Gómez de Trasmonte (1628).  
<https://methispanic.com/tag/latin-america/>

contemporânea realidade das cidades do Velho Continente. Isto porque os primeiros lotes distribuídos aos conquistadores, derivados do parcelamento do solo das cidades que nasciam, eram frutos de uma divisão de cada quarteirão em apenas quatro, seis ou oito *solares*, o que geraria, em um primeiro instante, uma ocupação muito pouco densa. É lógico que, mesmo reconhecendo a presença inevitável, no centro urbanizado, das imponentes estruturas dos edifícios religiosos – catedrais, palácios arquiépiscopais, igrejas maiores, igrejas paroquiais, conventos, mosteiros, hospitais – e das monumentais construções ligadas ao poder da metrópole ou da colônia – palácios de governo, *cabildos*, *ayuntamientos*, municipalidades, cárceres –, e mesmo admitindo que pudesse existir uma situação *sui generis* em que todos os lotes destinados aos primeiros habitantes estivessem tomados, acolhendo devidamente as casas das personalidades mais influentes das senhoriais cidades projetadas para os espanhóis, a densidade construtiva do núcleo urbano seria mínima se comparada à das cidades europeias, pois, com exceção dos grandes monumentos, as construções civis ocupariam apenas uma reduzida porção dos *solares*.

Contudo, as imensas parcelas fundiárias dos núcleos urbanos *virreinales* não resistiriam ao desenvolvimento e à prosperidade econômica das cidades, sendo invariavelmente decompostas, provocando a substituição dos quintais e hortas dos casarões antigos por massa edificada – por arquitetura. Quanto mais próximos em relação à *plaza mayor*, maiores subdivisões ganhariam, determinando o aparecimento de infundáveis lotes de pequenas dimensões. (MATTOS-CARDENAS, 2004, p. 60) O fato de os preexistentes *solares* privados passarem a contar com uma fração mínima de seu tamanho original decretaria que os lotes, parcelados e reordenados longitudinalmente em direção ao centro dos quarteirões, começariam a acomodar frentes de pequena largura – testadas muito reduzidas para o contexto da urbanização hispano-americana, distribuídas ritmadamente por toda extensão das ruas. Além disso, quanto mais valorizados fossem os novos lotes e quanto mais centrais as casas privadas estivessem, haveria uma maior tendência à sua verticalização, o que, na América hispânica, significaria a existência de imponentes casarões.

O gabarito superior das construções, bem como a constante regularidade das alturas dos sobrados; a multiplicação das edificações e a conseqüente ausência daqueles vazios que despontariam nas testadas dos antigos *solares*; tudo isso somado ao fato das edificações civis se apresentarem contíguas, agregadas umas às outras e rigidamente alinhadas com as vias, atribuiriam, aos panoramas retirados de dentro da grelha ortogonal, um forte impulso perspectivo. A interminável seqüência das fachadas dos sobrados residenciais ou de uso misto – comércio no térreo e residência no piso superior – ordenada de forma retilínea, flanqueando as duas faces das vias mais importantes, produziria “paredes” de edificações trabalhadas com ricas, ritmadas e variadas modenaturas, marcações que colaborariam para a aceleração daquela fuga em profundidade que buscava, obsessivamente, o plano infinito – não obstante, as interrupções dos cruzamentos regulares.

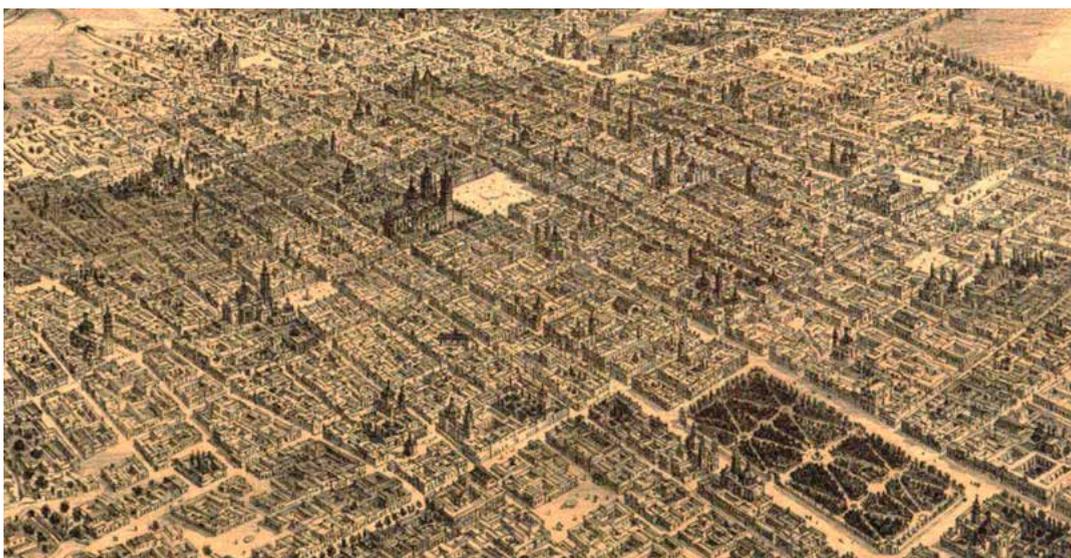
Em uma conformação paisagística deste naipe, qualquer interrupção nos planos de edificações que marcam a cadência da fuga perspectiva na calha das ruas é extremamente prejudicial para a percepção dos expressivos panoramas emanados por meio do *design* retilíneo, ortogonal e regular das cidades coloniais da América hispânica – e não poderia ser diferente na mais importante delas, na capital do mais pujante vice-reinado espanhol no Novo Mundo.

Para além disso, a área central da Ciudad de México, declarada Patrimônio da Humanidade em 1987, tem preservado, com poucas alterações, o aspecto que seria consolidado no decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX. Um cenário no qual a imensa catedral, assentada no colossal vazio da Plaza Mayor, assim como uma grande quantidade de igrejas, com suas altas torres e suas maciças cúpulas, despontariam como “figuras” no “fundo” regular da massa edificada distribuída pela grelha ortogonal do núcleo urbano. Ou seja, não há dúvidas de que as vias retilíneas seriam animadas por uma série de expedientes arquitetônicos e ornamentais que animariam a arquitetura civil que comporia a armação edificada do tecido urbano – mas nada que conseguisse retirar a sua condição de “fundo” compositivo diante das igrejas que apontariam na massa homogênea e rasante da trama viária. Elas dilacerariam, visualmente, o esquema tradicional da grelha, sacralizando o contexto urbano e apresentando o drama católico à grande e imponente capital – comportando-se como as mais eminentes e expressivas “figuras” dramáticas em oposição irrestrita com o tecido regular da

trama ortogonal. Logo, como contrapontos verticais, volumétricos e decorativos, destacados em relação à horizontalidade e à previsibilidade reinantes, os edifícios eclesiásticos assumiriam um papel proeminente, nem mesmo ameaçado pelos mais importantes edifícios e espaços ligados ao poder da metrópole espanhola – e mesmo o ambiente voltado, efetivamente, à exaltação da força do Estado, seria dominado pela ciclópica estrutura da catedral (Figuras 153-159).

Neste sentido, a rígida estrutura viária preexistente acabaria favorecendo a busca por expressões arquitetônicas que pudessem destacar os edifícios religiosos na extensa e repetitiva superfície da grelha – e aqui entraria uma das maiores contribuições barrocas à conformação da paisagem urbana transfigurada nos séculos XVII e XVIII. De fato, grande parte das construções religiosas que se espalhariam pela cidade já teria sido erigida no século XVI – normalmente contando com um pequeno recuo aberto para dentro do quarteirão, espaço conquistado na *manzana* deslocando a igreja do alinhamento das construções ordinárias, para conformar, deste modo, seu adro e marcar sua condição hierarquicamente superior. Ou seja, o realce dos edifícios religiosos não poderia ser comandado apenas pelas suas modestas inserções urbanísticas – que, obviamente, não deixariam de favorecê-lo. Notadamente, a estrutura dramática perseguida seria alcançada através das intervenções que as igrejas sofreriam durante o período barroco (Figuras 160-165). Segundo Chueca Goitia, a arquitetura religiosa englobaria os recursos compositivos mais originais e maduros praticados nas colônias, sendo legítimo dizer que suas manifestações apontariam para uma síntese das soluções qualitativamente superiores que seriam praticadas no além-mar:

A arquitetura americana é essencialmente religiosa, mesmo em seus exemplos de arquitetura civil. É religiosa porque é uma arquitetura simbólica e de prestígio, cuja missão principal é a de impor uma determinada civilização baseada em uma crença religiosa. O *pathos* religioso desta arquitetura irradia em cada monumento, desde o mais grandioso até o mais modesto. A intenção é provocar o assombro e o arrebatamento para o numinoso. [...] Parece que uma força superior a nós nos arrasta e nos subjuga. Seus elementos giram e são movidos com o tremor da chama, provocando o arrebatamento de nossos sentidos. (CHUECA GOITIA, 1980, p. 190-191, tradução nossa)



**Figura 153**

Detalhe da vista panorâmica da Ciudad de México, confeccionada por Casimiro Castro em meados do século XIX a partir de um balão aerostático. Nela, vislumbra-se a catedral assentada no colossal vazio da Plaza Mayor, assim como a grande quantidade de igrejas, com suas torres e cúpulas despontando como “figuras” no “fundo” regular da massa edificada distribuída pela grelha ortogonal do núcleo urbano

Fonte: Espinoza Lopez (2007, p. 105).



**Figura 154**

Imagem aérea da praça principal (El Zócalo) da Ciudad de México e arredores. Seria aberta ocupando uma parte da antiga plataforma sagrada da capital asteca, justamente a área na qual viria a ser edificada a monumental catedral

Fonte: Servicio Cartográfico Nacional. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (1989, p. 189).



**Figura 155**

*Plaza de Armas de la Ciudad de México.* Litografia oitocentista de Casimiro de Castro publicada em *México e sus Alredores*, em 1855-1856

Fonte: Casimiro de Castro ([1855-1856]).

<https://www.raremaps.com/gallery/enlarge/0295gh>



**Figura 156**

El Zócalo, a Plaza Mayor da Ciudad de México, e sua colossal catedral voltada de frente para a praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 157**

Catedral do México e o Sacrário de Lorenzo Rodrigues

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 158**

Palácio Nacional no Zócalo, antigo Palácio dos Vice-Reis, construído em grande parte com material retirado do Palácio do Imperador Asteca Moctezuma II

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 159**  
Catedral do México e  
o Sacrário de Lorenzo  
Rodrigues

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 160**  
A Calle Moneda, na Ciudad  
de México. Ao fundo a Igreja  
de la Santísima Trinidad  
busca se destacar, em uma  
esquina, da grelha regular

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 161**  
A Calle Moneda, com a aproximação da Igreja de la Santísima Trinidad  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



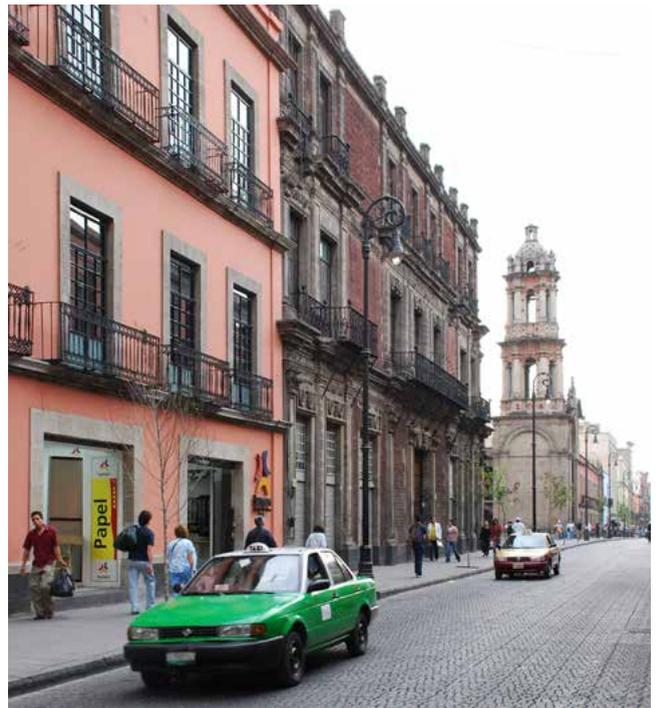
**Figura 162**  
A Calle Tacuba, nas proximidades das escavações do Templo Mayor  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 163**

Perspectiva da Calle República de El Salvador, no centro histórico da capital mexicana, com destaque para a torre do complexo do Oratório de San Felipe Neri, edificada na segunda metade do século XVIII

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 164**

Perspectiva da Calle República de El Salvador, no outro sentido

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 165**

Recuada fachada-retábulo churrigueresca do Oratório de San Felipe Neri, na Ciudad de México – projetada em 1751 pelo arquiteto Ildefonso Iñiesta Bejarano y Durán (1716-1781). Este conjunto proporcionaria um dos mais interessantes jogos cenográficos lançados na rígida grelha ortogonal do núcleo urbano

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

## Fragmentação da paisagem urbana do Centro Histórico da Ciudad de México: as escavações do Templo Mayor

As fraturas decorrentes das escavações empreendidas a poucos metros a nordeste da Catedral Metropolitana da Ciudad de México recaem em uma série de problemas vinculados à temática da preservação deste sítio histórico de valor artístico inestimável, de características urbanísticas e paisagísticas coloniais. Primeiramente, a dilaceração da massa edificada fechada e unitária de algumas *manzanas* assentadas na área mais importante do centro histórico, com a consequente abertura de um imenso vazio no tecido denso, prejudica sobremaneira o típico encaminhamento perspectivo oriundo dos panoramas retirados da calha das vias retilíneas.

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. Na verdade, as escavações chegam mesmo a ameaçar a majestade da catedral e da Plaza Mayor, que deveriam imperar absolutas no núcleo central da capital – já que a imensa “clareira” está aberta contígua ao Zócalo (Figuras 166-173).

Não há dúvidas, como fica claro nesta explanação, quanto à importância de estudar e expor as ruínas de monumentos levantados pela civilização Asteca, cultura ancestral determinante para a formação do povo mexicano. Foi comentada a qualidade arquitetônica e museológica que a área do Proyecto Templo Mayor recebeu nas suas três décadas de existência. Mas as perdas no centro vivo derivadas desta intervenção não podem ser toleradas no que tange à preservação integral de um dos mais impressionantes cenários urbanos coloniais existentes.

A questão passa pelo reconhecimento de que o grande monumento do Centro Histórico da Ciudad de México não é o Templo Mayor, a Catedral, o Palacio Nacional ou qualquer outro edifício oficial ou religioso. O monumento mais significativo da capital é, na verdade, o próprio centro histórico – com todas suas nuances arquitetônicas e urbanísticas que remontam, especialmente, aos séculos coloniais. Este monumento, animado e pulsante em sua apropriação humana, foi profundamente – mas não irremediavelmente – afetado pelas escavações do Huey Teocalli.



**Figura 166**

Imagem aérea do Zócalo na década de 1910. Nota-se abaixo, à esquerda, os quarteirões e as ruas que seriam perdidos com as escavações do Templo Mayor

Fonte: Autor desconhecido (1919).

[https://in.pinterest.com/pin/365002744776895822/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID\( \)&mweb\\_unauth\\_id=&simplified=true](https://in.pinterest.com/pin/365002744776895822/?amp_client_id=CLIENT_ID( )&mweb_unauth_id=&simplified=true)



**Figura 167**

Maquete do Museu del Templo Mayor na qual se vê a área escavada ao lado da catedral

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 168**

○ vácuo no centro histórico provocado pelas escavações do Templo Mayor. Percebe-se, à frente, as torres da catedral

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 169**

○ Interrupção da sequência de fachadas alinhadas que compunham a face leste do Zócalo em função das escavações do Templo Mayor

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

**Figura 170**

○ Sacrário da Catedral Metropolitana e a sequência de sobrados antigos à direita

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).





**Figura 171**

A interrupção da sequência de casarões em frente ao Sacrário e à catedral devido às escavações do Templo Mayor  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 172**  
Interrupção na sequência de edificações  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 173**  
Desventramento de quarteirões. O vazio provocado pelas escavações do Templo Mayor em meio ao Centro Histórico da Ciudad de México  
Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

## A fragmentação do Pátio Franciscano da cidade de Olinda

Em 1956, o historiador da arte francês e curador-chefe do Museu do Louvre, Germain Bazin, difundiu um dos mais importantes estudos sobre a arquitetura colonial brasileira, fruto de pelo menos dez anos de investigações sobre os edifícios eclesiásticos barrocos, que impressionariam profundamente o pesquisador, e já despertariam seu interesse quando esteve no Brasil em sua primeira visita, em 1945. O livro *L'architecture religieuse baroque au Brésil* é, ainda, a mais completa e extensa obra publicada que versa sobre a arquitetura de igrejas, conventos, mosteiros, colégios, edificadas na América lusitana em período colonial.<sup>4</sup>

Em um dos mais célebres capítulos do primeiro volume do livro, intitulado “Uma tradição arquitetônica: a Escola Franciscana do Nordeste”, (BAZIN, 1983, p. 137) o autor desenvolveria uma análise que conseguiria sintetizar, através de reduções morfológicas, compositivas e tipológicas, o que ele distinguiria como uma rica e original criação da arquitetura brasileira – manifestação artística sem precedentes claros em Portugal: o conjunto formado pelas estruturas eclesiásticas franciscanas do Nordeste. As bases para a caracterização desta tradição arquitetônica se fundamentariam no reconhecimento de uma série de padrões de conformação edilícia que seriam seguidos – com muitas variações, mas dentro de certa estrutura tipológica – pelas igrejas, conventos e pelos seus respectivos adros. Todos os mais importantes conjuntos franciscanos nordestinos – fundados, em sua maioria, ao final do século XVI e início do XVII, mas reconstruídos, invariavelmente, a partir da segunda metade dos anos 1600 – se renderiam ao léxico desenvolvido na colônia: conventos franciscanos como os de Ipojuca, Serinhaém, Cairu, Santo Antônio de Paraguaçu, Igarapu, Recife, Olinda, Penedo, Marechal Deodoro, Salvador, São Cristóvão, João Pessoa, São Francisco do Conde.

Um dos aspectos tipológicos mais interessantes que envolveria a Escola Franciscana do Nordeste estaria ligado ao tratamento que os adros de todos os conjuntos religiosos receberiam. Os grandes espaços vazios à frente das igrejas e dos conventos comprometeriam diretamente o cenário urbano, já que os chamados pátios franciscanos, não obstante serem áreas privativas das ordens religiosas, eram frequentemente abertos ao público, conformando uma das principais praças dos núcleos urbanos coloniais – como os casos, em destaque, do largo

aberto à frente do conjunto franciscano de Santa Cruz, na cidade de São Cristóvão, em Sergipe (inscrito na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO no ano de 2012); ou o Pátio da Igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis, em Salvador.

Artisticamente o adro se configurava como um espaço oco, contido por paredes de edificações alinhadas e contíguas, algumas vezes encerrado por pitorescos muros convergentes, ou com seus limites definidos através de uma tênue separação entre o recinto urbanizado do largo e a paisagem natural, formada por bosques ou jardins, que despontaria para além do recinto sagrado – como seria o caso do conjunto de Olinda. Quase sempre, o eixo principal do conjunto se desenvolvia em direção à estrutura protagonista – ou seja, apontaria para a igreja da ordem primeira –, com um cruzeiro de pedra, geralmente monumental, exposto à frente de sua fachada.<sup>5</sup> Para além disso, o complexo alcançaria, amiúde, o patamar de obra-prima da composição arquitetônica e da conformação do espaço urbano – em função do eficiente tratamento paisagístico oferecido para aquele trecho de cidade. Cenários dramáticos, filiados à poética barroca, marcados por alguns elementos essenciais: o dinâmico adro, diversas vezes assentado em planos distintos, em aclave ou declive; a imensa cruz de pedra lançada acima de uma maciça peanha em forma de sino; a igreja disposta à frente, com seu inebriante frontispício enquadrando a perspectiva em profundidade – frontaria articulada em três níveis, com uma inusitada conformação triangular, reforçada pelo fato da torre única estar recuada em relação à fachada, com uma profunda galilé aberta em cinco arcadas: seria o caso, entre outros, dos adros de Santo Antônio da Paraíba, em João Pessoa; de Santo Antônio de Paraguaçu, em Santiago do Iguape, na Bahia; e de Santo Antônio de Cairu, também na Bahia.<sup>6</sup> (CAMPELO, 2001, p. 46)

Indubitavelmente, um dos conjuntos mais importantes e preservados, plenamente integrado ao sítio histórico, é o complexo de Nossa Senhora das Neves, em Olinda. Trata-se do primeiro convento franciscano fundado no Brasil, em 1585, mas sua primitiva estrutura foi incendiada pelos holandeses em 1631. (BAZIN, 1983, v. 2, p. 129) O aspecto que o conjunto guarda atualmente remonta, em parte, à segunda metade do século XVII, quando o convento seria reconstruído e seu adro receberia o tratamento que até pouco tempo o caracterizava. Sua inserção na inebriante paisagem certamente foi um dos fatores determinantes para que

o centro histórico da cidade fosse eleito pela UNESCO, em 1982, Patrimônio Cultural da Humanidade.

Como tantos outros conjuntos religiosos, a grande estrutura do complexo franciscano encontra-se diluída nas idílicas colinas verdes de Olinda, entre a mata tropical e o mar; uma movimentada e alva massa construtiva, formada por vigorosos volumes reentrantes e salientes, cobertos por telhados alaranjados, imersos em contraponto à deslumbrante paisagem natural, onde as altas e esguias palmeiras competem com seu campanário, bem como com as torres das outras inúmeras igrejas de Olinda, também justapostas ao verde e ao mar. Coerente com os outros conjuntos franciscanos nordestinos, seu pátio expunha uma articulação profundamente significativa para a arquitetura da cidade: envolvido pela massa verde natural, se apresentava como o espaço sagrado que se abria, em suave aclave, ao eixo da igreja, com o grande cruzeiro de pedra protagonizando a imagem que se retirava da zona central do adro (Figura 174).

Todo este equilíbrio entre a poderosa arquitetura, o espaço da praça, o imponente cruzeiro e a paisagem selvagem, seria tragicamente prejudicado a partir do ano de 2002, quando, de forma acidental, foram feitas algumas descobertas arqueológicas no Pátio Franciscano. O Professor Sílvio Zancheti e seus colaboradores narrariam o acontecido no *Relatório intermediário do plano diretor de conservação do Conjunto Franciscano de Olinda*, elaborado em 2006 pelo Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI):

Em fevereiro desse ano [2002], foram achados vestígios do antigo adro franciscano – um beijo de pedra lavrada –, por ocasião das instalações do canteiro de obras do Projeto de Recuperação do Largo e Cruzeiro de São Francisco. Quando estava sendo cavado um buraco no terreno para se construir a fossa séptica do sanitário dos operários, o mestre-de-obras deparou-se com uma laje de pedra. Devido à sua experiência em obras de restauro, o mestre solicitou a presença da equipe de arquitetos e arqueólogos da Municipalidade, que realizou uma varredura no local usando o método *Ground Penetrating Radar* (GPR). O resultado da interpretação dos dados denunciou uma área sólida mais ou menos a 1,50 metros abaixo do piso atual, fazendo a equipe suspeitar tratar-se do antigo adro da igreja e cruzeiro. Foram abertas cinco janelas (valas) de prospecções e foram confirmadas as suspeitas. (ZANCHETI et al., 2006, p. 27)



**Figura 174**

Pátio Franciscano de Olinda, antes das intervenções arqueológicas, em 1944

Fonte: Paul Stille (1944); Acervo IPHAN-RJ.

<https://www.facebook.com/Olindadeantigamente/photos/a.134186226786299/1049165565288356/>

Segundo o relatório supracitado, os trabalhos de prospecção nas cinco janelas foram concluídos no mesmo ano de 2002. Não muito tempo depois, os buracos foram provisoriamente encobertos após ficarem algum tempo expostos, prejudicando o funcionamento do complexo conventual – já que o adro é parte integrante da trama arquitetônica e urbana do conjunto, tanto no que se refere à sua continuidade estética quanto em relação ao uso tradicional (procissões, festas, concentração de pessoas) ou contemporâneo (estacionamento, brincadeiras das crianças, usufruto da comunidade local). Como a situação era insustentável, a Prefeitura, através da Diretoria de Patrimônio Histórico, tomou a decisão de desenvolver um projeto definitivo, visando uma solução que viabilizasse a exposição das peças encontradas. A proposta seria, no mínimo, insólita: empreender uma grande escavação em todo adro franciscano, recuperando o nível subjacente da primeira ocupação do pátio após a fundação do convento em 1585 – um ordenamento arquitetônico e urbano extinto há pelo menos 350 anos. O plano foi encaminhado à instituição estadual de preservação – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) – e ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Ao que parece, o projeto foi integralmente aprovado, já que a conformação topográfica centenária do largo foi implacavelmente eliminada em prol do resgate da camada inferior de seu assentamento original.

A imagem derivada da intervenção realizada foi desoladora: no lugar da rica trama barroca, decantada desde a reconstrução do convento, em meados do século XVII, o que se via era uma cratera que exibia um pequeno amontoado de vestígios arqueológicos – que, mesmo que fossem importantes, eram desagradáveis e não apresentavam qualquer possibilidade de leitura e compreensão por parte do público leigo. O equilíbrio paisagístico ancestral – fundado no lento desenvolvimento de um cenário dramático que conciliava o espaço urbano, o pátio sagrado franciscano, o cruzeiro monumental, a paisagem natural fronteira, a complexa volumetria do conjunto de edifícios da ordem, bem como seu teatral frontispício, virtualmente lançado à frente pelo recuo do único campanário disposto à esquerda – foi intensamente prejudicado ao se alterar radicalmente a composição topográfica do adro.

Obviamente, o cruzeiro franciscano ficou desambientado quando foi abaixado o nível no qual sua imponente base se assentava; uma rústica e desagradável plataforma foi improvisada ao se retirar a terra que sustentava a peanha da cruz. Por sua vez, a rua, que passa adjacente à fachada do complexo e que concluiria o adro em seu encontro com a igreja, foi preservada (Figuras 175-176). Mas, se antes havia uma continuidade coerente entre o pátio e a via – quiçá em função de uma intervenção que os teria ligado a partir de uma suave rampa –, após a implantação do plano de escavação, que rebaixaria todo o Pátio Franciscano, passaria a existir um estranho desnível que separaria as duas estruturas – igreja-convento e adro. Não houve nem mesmo a preocupação na elaboração de um desenho de qualidade para criar a necessária transição proveniente da diferença de cota criada pelos arqueólogos: pelo contrário, o adro – que possui a implantação mais dramática entre todos os conjuntos religiosos do Centro Histórico (Patrimônio Mundial) de Olinda – receberia paupérrimas escadarias e guarda-corpos metálicos para resolver os problemas dos percursos verticais criados sem nenhuma acessibilidade aos deficientes físicos.

Segundo Zancheti e demais autores (2006, p.29),

[...] o projeto aparece mais como uma proposta de revelar um passado perdido. Desconsidera o trabalho secular construtivo e de formulação de uma concepção artístico-barroca do espaço urbano que integrou o adro à fachada do Conjunto Franciscano, ao cruzeiro, aos caminhos e à vegetação, em uma topografia acidentada. (ZANCHETI et al., 2006, p. 29)

Ou seja, em nome da exposição de pequenas faixas de pisos, além de poucos vestígios de muros de alvenaria de pedra perdidos no novo calçamento que hoje cobre a fenda aberta a pedido dos técnicos do Patrimônio Histórico da Prefeitura de Olinda, uma composição arquitetônica e urbana absolutamente preservada havia sido destroçada. Curiosamente, isto aconteceu no momento que os conventos que conformariam a chamada Escola Franciscana do Nordeste passavam por análise para entrarem na lista da UNESCO de Patrimônio Mundial (Figuras 177-179).



**Figura 175**

Situação do Pátio Franciscano de Olinda após as intervenções arqueológicas. Com as escavações e o rebaixamento do piso, o cruzeiro ficou totalmente desambientado, acima da improvisada plataforma de pedra

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 176**

Situação do Pátio Franciscano de Olinda de 2002 a 2018. Com as escavações e o rebaixamento do piso, foram construídas escadas improvisadas que dão acesso à rua e à igreja.

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 177**  
O Cruzeiro de São Francisco, com a sua elevação inapropriada após as escavações arqueológicas  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 178**  
Desnível entre a rua e o pátio após as escavações  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 179**  
Desnível entre a rua e o pátio após as escavações: escombros  
Fonte: Rodrigo Baeta (2008).

Felizmente, em 2018, após ficar por mais de 15 anos dilacerado pelas escavações arqueológicas, o IPHAN – de forma muito pertinente – promoveu a restauração do largo com referência ao seu aspecto pela ocasião de seu tombamento em 1938. A topografia antiga foi recuperada, devolvendo ao cruzeiro e ao conjunto franciscano sua proeminência em relação ao pátio.

## Considerações finais

Em todas as situações debatidas, é possível perceber um conflito que costuma afetar as intervenções pelas quais o patrimônio edificado passa, seja na dimensão da arquitetura, seja no que se refere à continuidade do espaço urbano ou à gradativa conformação visibilística de sua paisagem. Por um lado, descortina-se o desejo de reviver os resquícios documentais que esclareceriam as formas primevas de assentamento da área específica na qual a ação de preservação deveria ser empreendida. Por outro, clama-se pela recuperação daquele substrato mais superficial que coincide, simplesmente, com a própria ocupação urbana a florada, fruto de um coerente desenvolvimento ancestral – uma configuração decantada em séculos de ações sobre o tecido da cidade, plenamente visível, viva e animada, e, ao mesmo tempo, profundamente aprazível ao transeunte, ao espectador. Este conflito poderia ser reduzido a um problema mais genérico: a frequente incapacidade de conciliação entre privilegiar a história ou considerar a arte uma intervenção que atue sobre uma preexistência material.

De fato, a recuperação das camadas arqueológicas subjacentes e sua exposição ao ar livre pressupõem a perda inevitável de fragmentos importantes da obra de arte coletiva que é a própria cidade histórica – e aqui não se está fazendo referência a qualquer núcleo urbano, é claro; mas àqueles poucos que comovem o fruidor com sua cativante unidade estética e paisagística. Para além do mais, a *tabula rasa* que aniquila a massa edificada e o desenho de áreas inteiras não provoca somente perdas artísticas inestimáveis; contribui para a extinção de importantíssimos documentos históricos atrelados à arquitetura e à cidade – bairros tradicionais, quarteirões, ruas, praças, bem como a edificação que sucessivamente foi conformando a cidade para além de seu plano bidimensional.

Em outra direção, a preservação destes fatos urbanos não determina a perda das camadas arqueológicas inferiores, ocultas abaixo do substrato superficial; pelo contrário, mesmo não visíveis e acessíveis, elas estão ali, protegidas, intocadas, soterradas sob as fundações de construções civis, palácios, igrejas, ou ocultas pela pavimentação de cidades medievais, renascentistas, barrocas, coloniais, oitocentistas, modernas.

Contudo, por mais contraditório que possa ser, as intervenções mutiladoras e destruidoras de cunho arqueológico, que eliminam para sempre trechos importantes dos centros históricos, são cometidas invariavelmente em nome da história; sempre sob a aura sagrada do respeito pelo passado e do resgate pelos documentos mais antigos. Todavia, são um verdadeiro afronte aos testemunhos artísticos, arquitetônicos, urbanísticos, a tudo que reside acima dos mais profundos extratos arqueológicos, causando perdas irreversíveis em registros essenciais do desenvolvimento da arquitetura e da cidade – que revelavam muito sobre as formas de apropriação das comunidades frente ao espaço que habitava. É claro que, quando o que se perde é pouco relevante – tanto como documento histórico, quanto como expressão artística vinculada à esfera maior da cidade enquanto obra de arte, mas também como espaço social de trocas, de convívio, afetivamente vinculado à memória de seus habitantes – e o que se acha é absolutamente relevante e imprescindível, as destruições na camada superficial seriam pertinentes. Mas os dois exemplos paradigmáticos aqui tratados denunciam o usual aniquilamento de importantes documentos da história urbana, além da fragmentação de inebriantes paisagens citadinas consolidadas, sem que o ganho seja justificável – pelo menos na nossa interpretação.

É preciso admitir que, no caso do Templo Mayor, o que se expôs após a mutilação do tecido urbano é do maior interesse e o tratamento recebido pelo sítio arqueológico é dos melhores. Mas será que não poderia haver uma ação conciliadora? Segundo Leonardo López Luján e Ximena Chávez Balderas, a ideia de empreender escavações subterrâneas esbarraria em alguns obstáculos intransponíveis na Ciudad de México:

Uma maneira certa de salvar esta classe de obstáculos seria por meio de explorações subterrâneas que permitissem o estudo dos níveis arqueológicos mais profundos sem alterar os monumentos da superfície. Porém, as obras deste tipo são praticamente

inimagináveis no Centro Histórico da Ciudad de México por duas razões simples. Por um lado, o subsolo do antigo vale lacustre é extremamente instável devido a estar constituído por argilas compressíveis e pelo fato de ser objeto de exploração indiscriminada dos seus mantos aquíferos para satisfazer as demandas da população atual. Por outro, o centro tem um subsolo difícil de penetrar, dada a existência de um nível freático elevado e de espessas capas de cimentação sulcadas por redes anárquicas de água potável, drenagem e cabeamento elétrico.

Se isto não fosse pouco, imediatamente abaixo deste substrato localizam-se os níveis mais antigos da Nueva España, os quais datam do período compreendido entre 1521 e 1650. Estas capas distinguem-se pela inusitada abundância de elementos culturais que testemunham a vida opulenta dos conquistadores e de seus descendentes no centro hispânico mais pujante de ultramar. Para além das camadas coloniais, encontram-se as *mexicas*, terrivelmente danificadas pelos enfrentamentos bélicos de 1521 e pela demolição sistemática dos edifícios empreendida após a conquista.<sup>7</sup> (LÓPEZ LUJÁN; CHÁVEZ BALDERAS, 2010, p. 296, tradução nossa)

Mesmo admitindo a impossibilidade de prospecções subterrâneas, 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. Na verdade, a importância dos edifícios que foram demolidos residia, essencialmente, na sua condição de moldura construtiva formada por uma arquitetura ordinária que compunha aquele “fundo” regular de casarões que caracterizava as cidades ordenadas hispano-americanas, em seu contraste com os monumentos do poder oficial e, especialmente, em oposição às construções religiosas – mais especificamente no contraponto com a catedral vizinha. Ou seja, o espaço interno da arquitetura civil não importaria para a preservação da continuidade artística da paisagem urbana do centro histórico; apenas sua volumetria e as fachadas, por assim dizer, afetariam esteticamente a composição do tecido urbano. Neste sentido, 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 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?

Nesse sentido, 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 30 mil metros quadrados, em meio à Plaza de las Tres Culturas, desponta um importantíssimo sítio arqueológico que acolhe as ruínas do antigo núcleo urbano *mexica* de Tlatelolco – cidade-irmã de Tenochtitlán e maior mercado da época pré-hispânica.<sup>8</sup>

As escavações coincidem com o que seria a área cerimonial de Tlatelolco, com destaque para o Templo Mayor – muito semelhante ao Huey Teocalli 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 *mexica* – em função do estado de conservação mais favorável dos vestígios encontrados.

À frente das escavações aparece, construído em *tezontle* retirado dos restos dos monumentos pré-colombianos destruídos pelos castelhanos, a Igreja de Santiago Tlatelolco – 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 não provocou nenhuma ruptura na continuidade do espaço urbano adjacente – formado pelo conjunto urbano modernista de Mario Pani, assim como e pela Torre Tlatelolco, arranha-céu de concreto e vidro, projetado por Pedro Ramírez Vázquez<sup>9</sup> para receber a Secretaría de Relaciones Exteriores. Na verdade, para o espaço 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 área. Não se apresenta como uma fratura na integridade do espaço 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 pré-hispânica, a colonial e a moderna (Figuras 180-185).

As intervenções no Pátio Franciscano de Olinda caminharam, por sua vez, para um desfecho bem pior – felizmente, hoje sanado. Em Olinda, o que se revelou, causando a grande mutilação do adro, é muito pouco significativo em relação ao que se havia perdido. Na verdade, os vestígios arqueológicos expostos a céu aberto em meio ao largo rebaixado serviram para implodir a apreciação da praça e danificar a estrutura paisagística da cidade antiga.



**Figura 180**

Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco – Mario Pani, com a Plaza de las tres Culturas (as escavações de Tlatelolco) ao centro.

Fonte: Plaza de las tres Culturas (1968); Fondo Aerofotográfico Oblicuas; Acervo Histórico Fundación ICA.



**Figura 181**

Vista do Conjunto Nonoalco Tlatelolco a partir do Edifício Chihuahua. À esquerda, é possível perceber as escavações da antiga ocupação pré-hispânica

Fonte: Susleriel (2008). Licença CC BY-SA 3.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista\\_desde\\_el\\_edificio\\_Chihuahua.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_desde_el_edificio_Chihuahua.jpg)



**Figura 182**

Escavações de Tlatelolco, com destaque para as passarelas de visitação, para a Igreja colonial de Santiago Tlatelolco e, ao fundo, edifícios que fazem parte do conjunto habitacional modernista

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 183**

Etapas construtivas do Templo Mayor e, à frente, a Torre Tlatelolco, arranha-céu de concreto e vidro, projetado por Pedro Ramírez Vázquez para receber a Secretaría de Relaciones Exteriores.

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 184**

Escavações de Tlatelolco, vistas das galerias do térreo da torre de mesmo nome, e o conjunto habitacional modernista

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).



**Figura 185**

Plaza de las Tres Culturas: Igreja de Santiago, torre e escavações pré-hispânicas de Tlatelolco

Fonte: Rodrigo Baeta (2009).

## Notas

- 1 Também conhecidos como Mexicas.
- 2 *Teocalli* é uma palavra *nahuatl* (a língua dos antigos astecas) que significa “Casa de Deus”, ou seja, o termo asteca para “Templo”.
- 3 Mesoamérica é uma região do continente americano que coincide, aproximadamente, com as áreas centrais e meridionais do território mexicano, delimitando-se ao norte pelo Rio Fuerte, bem acima do que hoje seria a capital do país, e envolvendo todas as regiões abaixo (como por exemplo, Oaxaca, Chiapas, Yucatán), além de outros países como a Guatemala, El Salvador, Belize e as partes ocidentais da Nicarágua, Honduras e Costa Rica. Mais importante seria o fato de a Mesoamérica ter acolhido as grandes civilizações pré-colombianas das Américas do Norte e Central, como os Olmecas, Zapotecas, Teotihuacanos, Maias, Totonacas, Mixtecas, Toltecas e Astecas.
- 4 Traduzido para o português em 1983. Edição em dois volumes que ganharia o nome de *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. (BAZIN, 1983)
- 5 Segundo Bazin: “O culto franciscano pela paixão levou-os a colocar, diante do frontispício, uma grande cruz que servia às procissões de via-sacra, especialmente durante a Semana Santa.” (BAZIN, 1983, v. 1, p. 151)
- 6 É importante salientar que havia muitas variações no partido básico do tratamento dos adros e das fachadas. Por exemplo, em Salvador e São Francisco do Conde, as igrejas apresentam duas torres. Nestas igrejas e nas de São Cristóvão e de Marechal Deodoro, as torres estão alinhadas com o frontispício. Em Salvador, o templo não se abre para uma galilé. Por outro lado, em diversas situações, a galilé apresentaria três vãos e não cinco: Olinda, São Cristóvão, Penedo etc.
- 7 A defesa dos arqueólogos mexicanos parece contraditória, a partir do momento em que, no Proyecto Templo Mayor, as camadas subjacentes que testemunhariam as primeiras ocupações hispânicas seriam dizimadas em nome da exposição das ruínas astecas.
- 8 Algumas projeções feitas pelos cronistas espanhóis do século XVI falam entre 20 e 40 mil mercadores.
- 9 Mesmo arquiteto que projetou o Museu del Templo Mayor e o Museu de Antropología da Ciudad de México.



## Interação, sobreposição e ruptura em 70 anos de intervenções arquitetônicas na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte

---

O debate que almejamos abrir neste capítulo trata de projetos arquitetônicos que afetam a continuidade paisagística e compositiva de conjuntos urbanos historicamente consolidados. Fundamenta-se na temática que aborda e discute as interações entre novas arquiteturas e preexistências consolidadas a partir da avaliação da qualidade dos projetos e suas concretizações – como quesito essencial quando se busca interfaces entre a arquitetura contemporânea e o patrimônio edificado e urbano. Geralmente, são várias as modalidades de ações projetuais possíveis em cada situação específica, cabendo ao arquiteto ter o discernimento crítico para julgar a potencialidade dos conjuntos arquitetônicos e urbanos para que sua proposta de intervenção não iniba, fragmente ou destrua a unidade paisagística existente, apreendida através da imagem emanada pelos objetos afetados.

Logo, o conhecimento teórico-crítico e técnico da área da salvaguarda do patrimônio material – e mais, especificamente, o arquitetônico e o ambiente citadino – é muito importante, mas não basta para garantir a pertinência da proposta. A sensibilidade do arquiteto e a sua capacidade de compreensão e apreensão

das características e dos valores essenciais do lugar são frequentemente mais relevantes para alcançar coerência na elaboração do projeto e para contribuir com a qualificação do cenário preexistente – seja preservando-o, seja alterando-o sutilmente ao criar focos de atenção ou promovendo uma redefinição da realidade figurativa capturada previamente.

Nesse sentido, a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte (capital do estado de Minas Gerais), revela-se como um exemplo significativo de grande diversidade de ações sobre a preexistência, intervenções que, em certos casos, alcançam patamares conflituosos e contraditórios no que se refere ao ato de preservação da paisagem urbana nos últimos 70 anos. De fato, desde a década de 1950, inúmeros edifícios vêm comprometendo o equilíbrio inicial do mais importante e consolidado conjunto arquitetônico da capital mineira – um dos mais interessantes exemplares de ambiente monumental vinculado à tradição acadêmica, historicista e eclética, do Brasil.

## O confronto antigo-novo, segundo Carbonara

Em seu livro *Architettura d'oggi e Restauro: un confronto antico-nuovo*, publicado em 2013, o arquiteto e crítico italiano, teórico da conservação e da restauração, Giovanni Carbonara, defende a possibilidade atual de uma relação sadia e de diálogo construtivo entre a arquitetura antiga e a nova – que não se enquadre na ruptura revolucionária, nem na lamentável regressão imitativa do passado. Segundo ele, há, na atualidade, uma terceira via para as ações projetuais que permite reinserir a produção da arquitetura na lógica da tradição estratificada e criativa da história da cidade, rompida pelas vanguardas modernas e perpetuada pela arquitetura contemporânea do *star system* internacional – grupo de arquitetos mundialmente famosos, conhecidos e celebrados em diversos países, que Carbonara chama de *Archistar*, do qual é ferrenho crítico.

Entre uma modernidade vanguardista revolucionária, hoje declinada em base *high-tech* e globalizado, a-tópica e a-histórica, por um lado, e uma pós-modernidade regressiva, imitativa, falsificante – até chegar, em alguns casos, ao decalque estilístico da memória do século XIX, ou à impossível réplica do 'com'era e

*dov'era'* –, também existe uma 'terceira via': aquela que busca uma relação viva e respeitosa com a memória e persegue uma 'contextualização ativa', estudada e aprofundada por historiadores que são, ao mesmo tempo, arquitetos militantes. (CARBONARA, 2013, p. 6, tradução nossa)

Para Carbonara, a questão não está vinculada à escolha de uma linguagem arquitetônica adequada, mas sim à capacidade e à cultura pessoal do arquiteto, do senso de equilíbrio, do poder de compreender a natureza, o lugar e o significado do monumento ou do tecido histórico. Defende a importância da adequação do edifício ao lugar, e que apenas a partir do lugar é possível propor uma arquitetura de qualidade e francamente contemporânea – produzida por arquitetos que, por um lado, se proponham a conhecer em profundidade as características do sítio e de seus estratos históricos e, por outro, sejam capazes de reinterpretar criativamente as tradições locais, apoiando inserções que marquem seu tempo e deem continuidade a tais tradições. Segundo o autor:

O escopo de nosso tempo não é, de fato, 'copiar ou imitar' a modalidade estilística do passado, mas compreender seus vestígios, reinterpretar os caracteres na base da linguagem de hoje e, em última análise, levar a uma nova síntese as sugestões suscitadas pela estrutura figurativa da preexistência. Basicamente, se trata de propor formas concebidas para atender sejam às novas demandas de uso, sejam àquelas demandas de 'consideração' dos valores do contexto evocado. (CARBONARA, 2013, p. 42, tradução nossa)

Uma questão que parece muito cara a Carbonara é a importância de escutar e respeitar o contexto existente. Em vários momentos de seu texto, insiste em afirmar a seriedade dessa escuta e de uma nova sensibilidade para com a preexistência capaz de resultar numa relação de dosado equilíbrio entre semelhança e diferença, do novo para com o antigo.

Utilizando-se das palavras de Franco Purini (arquiteto, crítico e professor italiano), Carbonara denomina a inserção da arquitetura contemporânea sobre a preexistência de "construção como continuação" em suas várias escalas – da conservação dos monumentos ao nível urbanístico e paisagístico. Para ele, apoiado no pensamento filosófico de Salvatore Boscaro, a oposição entre futuro e passado é

absurda, visto que o futuro não nos traz nada; o futuro é sempre uma construção do presente que tudo lhe dá. “Mas para dar é preciso ter, e nós não temos outra vida, outra seiva além dos tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós”. (BOSCARIO, 1985 apud CARBONARA, 2013, p. 53, tradução nossa)

Essas colocações correspondem ao juízo que atesta que o presente determina o futuro, ao mesmo tempo que é ele mesmo determinado necessariamente pelo passado. O futuro será sempre um devir condicionado pelo modo como o presente lida e age sobre a herança do passado.

É bastante interessante como Carbonara aponta a condição inócua da arquitetura contemporânea baseada na total ruptura, desprezo e/ou desconhecimento da preexistência. A essas obras escaparia a dimensão temporal e cultural da arquitetura, o que as tornariam meras peças publicitárias fadadas ao ostracismo programado do mundo globalizado do consumo. Por outro lado, ele constrói uma ideia bastante interessante sobre o projeto de arquitetura e sua relação com a história, expressas nas palavras da arquiteta italiana Margherita Petranzan (2006 apud CARBONARA, 2013, p. 38, tradução nossa):

O projeto de arquitetura não tem nada a ver com a história do ponto de vista do seu condicionamento, embora tenha muito a ver com a presença material da história, como ato, coisa; isto é, com os monumentos, por um lado, e com a estratificação dos espaços construídos ao longo dos séculos que são, por convenção, denominados ‘centros históricos’, por outro.

Outro ponto relevante do pensamento desse autor está na distinção que faz entre a conservação e o restauro entre exemplares das artes plásticas – pintura e escultura – e aqueles da arquitetura. Mesmo que vinculado ao pensamento do crítico italiano e célebre teórico do restauro, Cesare Brandi, Carbonara defende que a arquitetura, por ser também uma expressão da função, pode muito bem aceitar um novo corpo em seu conjunto – e assim seria uma forma de arte capaz de se envolver “biologicamente” com o tempo e, portanto, sempre estaria aberta a novas valências espaciais.

Essa colocação nos faz intuir que a unidade potencial da obra de arte, que permitiria a intervenção restaurativa no pensamento brandiano, seria processual no caso da arquitetura, e necessariamente reconfigurável. Como Cesare

Brandi, Carbonara condena o *ripristino* e defende a inserção contemporânea em intervenções restaurativas que afetam as preexistências edificadas e urbanas. No entanto, em oposição a algumas das vertentes arquitetônicas mais significativas do Movimento Moderno (no Brasil e no mundo) dos anos 1950 e à posição do mestre que apontava como irreconciliável e necessariamente contrastante a relação entre a arquitetura de seu tempo e aquelas herdadas de tempos passados, (BRANDI, 1956, p. 360) Carbonara professa a possível e desejável relação de continuidade entre o antigo e o novo no campo arquitetônico e urbanístico.

Mesmo que não explicitado em seu texto, Carbonara parece afirmar que toda nova arquitetura é uma inserção na preexistência e todo ato de conservação e de restauração arquitetônica altera inevitavelmente o contexto. Assim, defende o ato projetual erudito, sensível, coerente, crítico e comprometido como a melhor possibilidade para estabelecer um confronto sadio e profícuo entre o antigo e o novo. Segundo ele, essa projeção deve ser condicionada e fundada em um aprofundado conhecimento do objeto, especialmente de sua materialidade – ação fortemente crítica e autocrítica, bem como atenta as razões históricas e de tutela, mas “[...] imprescindível ato de projeção, nem mais nem menos”. (CARBONARA, 2013, p. 71, tradução nossa)

Para o arquiteto italiano, essa projeção deve ser forte e unitária, guiada por um rigoroso espírito crítico e de uma capacidade contundente de prefiguração e ajuste em qualquer momento, inclusive durante a obra, para se chegar ao resultado pretendido.

## A Praça da Liberdade até a década de 1950

Construída entre 1894 e 1897, Belo Horizonte figurava como a obra simbólica de maior envergadura da República em Minas Gerais. (JULIÃO, 1996, p. 49)

O processo de formação da capital de Minas Gerais será distinto de quase todas as outras cidades do país: controlado pelo poder público, será guiado pelo plano original, que “[...] já contém o embrião de qualidades e conflitos que marcarão seu espaço durante longo período”. (PLAMBEL, 1986, p. 36) Criada

sob uma ótica positivista, a nova capital teve como base o pensamento urbanístico do século XIX e seu plano revela-se como uma síntese desta nascente disciplina, tendo como premissas básicas a higiene, a técnica e a estética (Figuras 186-187). Segundo Celina Lemos (1988), a planta geral, que dividia a cidade em três zonas (urbana, suburbana e rural), foi apresentada em 1985 por Aarão Reis, engenheiro responsável pelo plano, que afirmava que a capital seria “[...] suficientemente ampla e inovadora, capaz de responder ao crescimento da função do Estado e estimular os interesses políticos e econômicos”. (REIS, 1895 apud LEMOS, 1988, p. 58-59)

Se a própria cidade já era, em si, um grande marco do poder republicano, a Praça da Liberdade foi e representou, desde a proposta de Aarão Reis, o lugar privilegiado desse poder – explicitados em seu nome, em sua função e em sua situação geográfica. Nela se deram os principais festejos de inauguração da nova capital em 12 de dezembro de 1897.

No plano original, a praça, já assim nomeada, foi locada no mais elevado promontório da área urbana – proposta como uma esplanada para o Palácio Presidencial, destinado ao governador das Minas Gerais (na época, chamado de presidente). Não haveria outras construções e o “templo” presidencial reinaria absoluto na paisagem da cidade.

Os primeiros jardins, de inspiração orgânica e pitoresca, teriam sido desenhados pelo paisagista francês Paul Villon, mas sem comprovação efetiva (Figura 188). Sua finalização se dá ainda no início da primeira década de 1900. Dessa trama paisagística resta apenas o coreto e a Alameda Central – uma via que sai exatamente do eixo da fachada frontal do Palácio da Liberdade, corta a praça ao meio e segue pela Avenida da Liberdade (atual Avenida João Pinheiro) até a antiga Praça da República (atual Praça Afonso Arinos). Essa configuração, sem dúvida, evidenciava a importância dos espaços, dos conceitos e dos símbolos da ordem, do progresso e do poder republicano, dentro da geometria rigorosa do traçado da cidade.

Já em 1920, por ocasião da vinda da realeza belga, que se hospedou no Palácio Presidencial, o desenho da praça foi totalmente remodelado pelo paisagista Reynaldo Dieberger, ganhando o desenho geometrizado que passou a caracterizá-la (Figura 189). Mesmo tendo passado por intervenções ao longo do

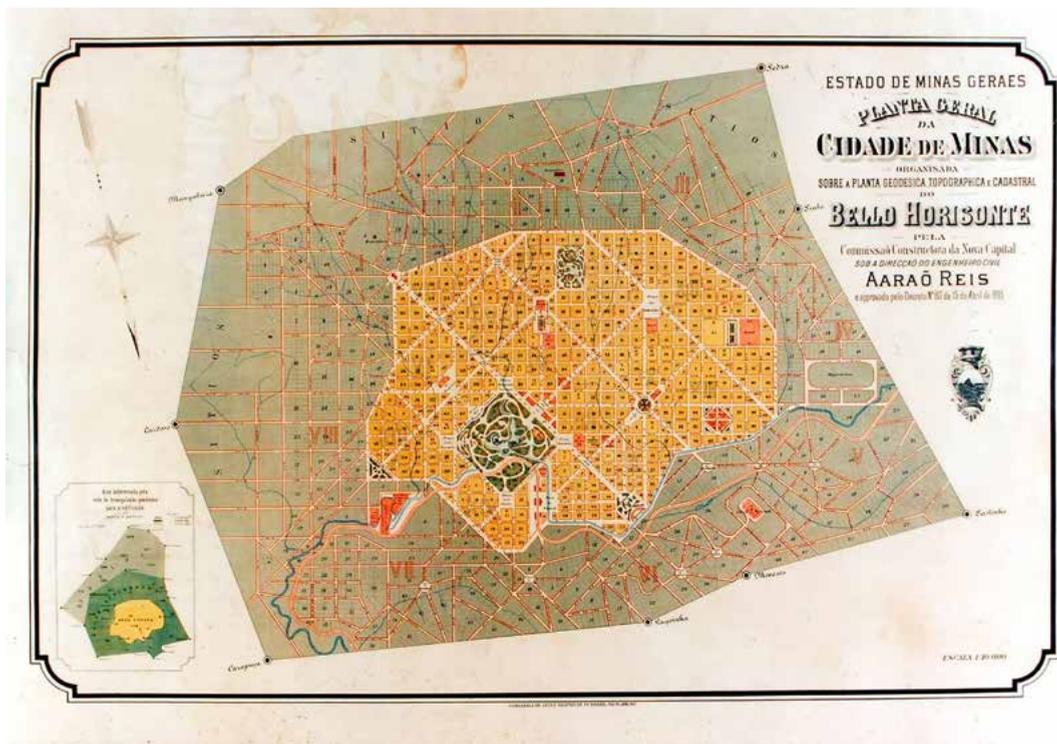


Figura 186

Planta Geral da Cidade de Belo Horizonte, elaborada pelo Engenheiro Aarão Reis em 1895

Fonte: Comissão Construtora de Belo Horizonte (1895).

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Belo\\_Horizonte#/media/File:Planta\\_BH.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte#/media/File:Planta_BH.jpg)



**Figura 187**

Vista aérea da região da Praça da Liberdade, na década de 1940. Note-se a quadrícula dominante do plano da cidade cortada por várias avenidas em diagonal. A Praça da Liberdade se localiza na chegada de quatro dessas vias mais largas.

Fonte: Skyscrapercity (2011).

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=572106&page=49>



**Figura 188**

Fotografia da Praça da Liberdade anterior à década de 1920. Destaca-se, para além da presença, à direita, da Secretaria das Finanças (posterior Secretaria da Fazenda) e, à esquerda, da Secretaria do Interior (posterior Secretaria da Educação), o paisagismo pitoresco de seus jardins

Fonte: Fundação João Pinheiro (1997, p. 65).



**Figura 189**

Fotografia aérea da Praça da Liberdade na década de 1930, após a reforma que redefiniu o desenho de seus jardins para uma inspiração mais acadêmica e geometrizada

Fonte: BH Nostalgia (1937?).

<http://bhnostalgia.blogspot.com/2010/03/praca-da-liberdade-vista-do-alto-cidade.html>

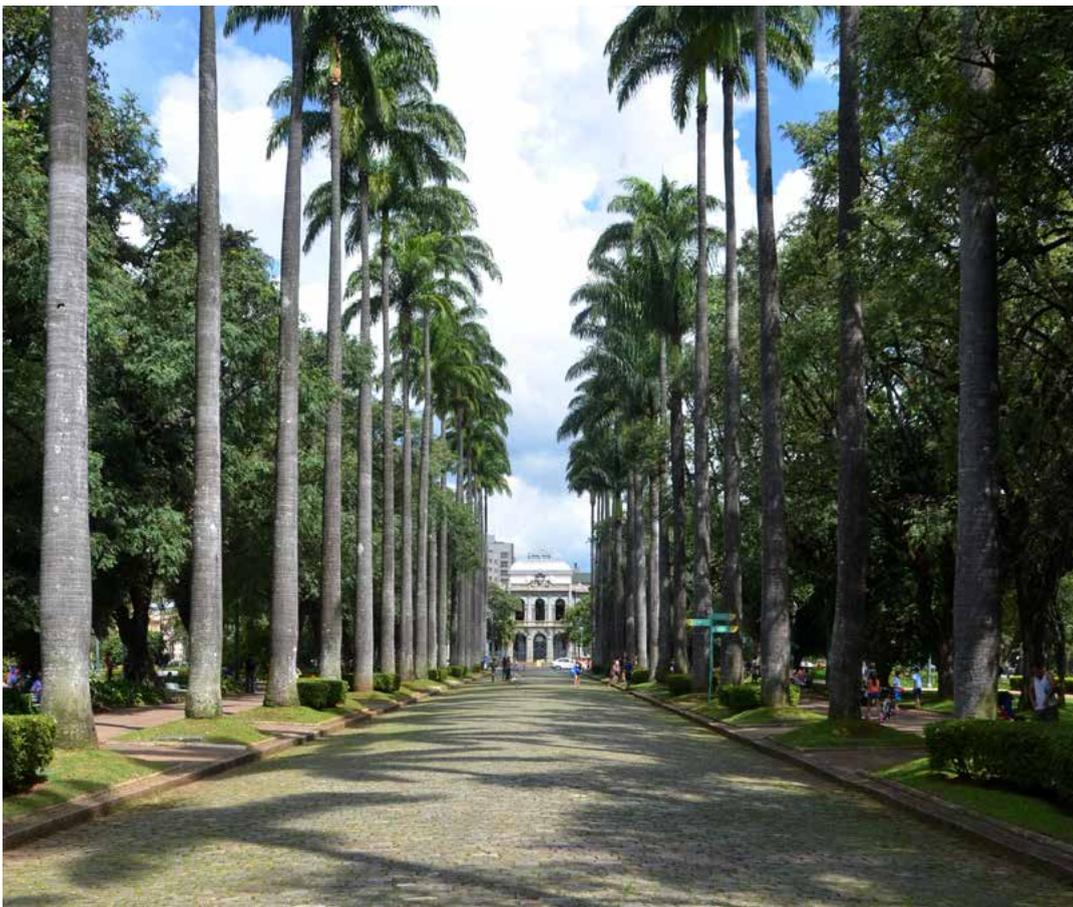
século XX – dentre as quais a significativa reforma do arquiteto Dilson Gestal Pereira, em 1969, que fechou o trânsito na Alameda Central e alargou as pistas laterais, retirando os renques de fícus que circundavam a praça –, a lógica geométrica permaneceu.

Vários edifícios monumentais viriam ocupar a praça. Com a saída de Aarão Reis da chefia da Comissão Construtora, Francisco Bicalho – o novo engenheiro chefe – altera a proposta que previa o Palácio Presidencial isolado e determina que as secretarias de estado fossem transferidas para a praça. Assim, na inauguração da cidade, a Praça da Liberdade, ainda sem seu marcante paisagismo, era composta pelos monumentais edifícios historicistas do Palácio Presidencial (atual Palácio da Liberdade) (Figuras 190-191), pela Secretaria das Finanças (posterior Secretaria da Fazenda e atual Memorial Minas Gerais Vale) (Figura 192), pela Secretaria do Interior (posterior Secretaria da Educação e atual Museu das Minas e Metais) (Figura 193) e pela Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Viação e Obras Públicas) (Figura 194) – todos projetados pelo arquiteto José de Magalhães e levantados pela Comissão Construtora; edifícios que seguiam a tradição acadêmica, com uma configuração eclética monumental. O “envoltório arquitetônico” do cenário urbano que flanqueia os jardins só foi completado entre 1926 e 1930, quando foi construída (em frente à Secretaria da Educação, no lado oposto da praça e ao lado da Secretaria de Agricultura) a Secretaria de Segurança Pública (posterior Secretaria da Defesa Social e atual Centro Cultural Banco do Brasil), projetada pelo arquiteto Luiz Signorelli (Figura 195). Também monumental, e de linhas ecléticas, o quarto palácio (levantado na face oriental, concluindo simetricamente a composição do conjunto, ao fazer par com o citado prédio da Secretaria da Agricultura), apresenta uma gramática arquitetônica sutilmente diversa dos três palácios de governo mais antigos que ladeavam a praça: se destaca ao expor poderosas ordens colossais de quatro pares de colunas compósitas marcando os dois planos salientes que emolduram o eixo central recuado da fachada principal; para além disso, revela uma rigidez geométrica com inspiração *art déco*, que articula a modenatura tanto das quatro elevações expostas da construção, como também dos mais significativos ambientes de seu espaço interno – que também recebem soluções arquitetônicas e decorativas da Belle Époque.



**Figura 190**  
Palácio da Liberdade  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

**Figura 191**  
Alameda Central da praça, com o Palácio da Liberdade ao fundo, emoldurado pela perspectiva das palmeiras imperiais  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).





**Figura 192**  
Antiga Secretaria das Finanças (depois da Fazenda)  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 193**  
Antiga Secretaria do Interior (depois da Educação)  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 194**  
Antiga Secretaria de Agricultura  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 195**  
Antiga Secretaria de Segurança Pública  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014)



**Figura 196**

Palacete Dantas e Solar Narbona

Fonte: Rodrigo Baeta (2016).

Contudo, o edifício não rompe minimamente a continuidade da praça; pelo contrário, aparece como o complemento necessário à composição de teor clássico que afetava todo o ambiente. Até então, a praça via-se desequilibrada pela ausência do quarto palácio que deveria compor (dois a dois) os monumentos que, dispostos simetricamente nos lados leste e oeste, sublinhavam o encaminhamento do eixo flanqueado por palmeiras imperiais que alcançaria de forma monumental o Palácio da Liberdade disposto mais à frente – na direção sul, significativamente afastado em relação às outras quatro construções coadjuvantes.

Assim, entre o início dos anos 1930 e meados dos anos 1950, a Praça da Liberdade viveu seu momento de constituição plástica mais coeso, unitário e completo. Sua imagem, nesse momento, para além do monumental conjunto de edifícios públicos, era complementada por edifícios privados, também de linhagem eclética, construídos desde as primeiras décadas de 1900 na praça e em suas proximidades, dentro de seu campo visual – como os Palacetes Dolabela e Dantas e o Solar Narbona (Figura 196). Mesmo com seu ar modernizante, o “pó de pedra” do Palácio Arquiepiscopal Cristo-Rei, em estilo *art déco*, não chegava a comprometer o aspecto e o monumental caráter paisagístico classicizante do conjunto.

## O Edifício Niemeyer e o Movimento Moderno na Praça da Liberdade

Contudo, numa cidade que nasce com o estigma do progresso e da Modernidade, todos os seus espaços, incluindo os mais imponentes, estão fadados a passar por transformações e substituições significativas. Logo, o Modernismo chega à Praça da Liberdade em meados dos anos 1950 pelas mãos de Oscar Niemeyer, que assina e empresta seu nome à primeira substituição ocorrida na área: o Edifício Niemeyer, projetado em 1954 e construído entre 1958 e 1962.

Oscar Niemeyer desenhou o prédio de apartamentos de 12 andares ao lado da Secretaria de Segurança Pública, mais próximo ao Palácio da Liberdade, lançando-o isoladamente em toda extensão de um terreno triangular com seus limites definidos pela Praça da Liberdade, pela Avenida Brasil e pela Rua Cláudio Manoel da Costa. Essa tipologia de lote é muito comum na cidade, pois a trama viária concebida por Aarão Reis constitui, essencialmente, uma quadrícula ortogonal

dilacerada por muitas das principais avenidas: largas e extensas vias que cortam pela metade as quadras diagonalmente, em ângulos de 45° – como é o caso da Avenida Brasil. O resultado é a existência de quarteirões triangulares que acolhem terrenos triangulares – verdadeiros desafios para a projeção arquitetônica.

No caso, o lote onde se assenta o Edifício Niemeyer ocupa todo o quarteirão, que se apresenta reduzido se comparado à dimensão comum dos terrenos do plano original (Figura 197) – já que a praça corta significativamente as quadras que flanqueiam a praça (gerando os lotes onde estão assentadas, isoladamente, as quatro secretarias de estado e o prédio).

No entanto, o que poderia ter sido um desastre na configuração paisagística da praça – uma estrutura vertical de 12 andares (mais de 40 metros de altura), em oposição direta a um consolidado conjunto edificado composto por cinco palácios (as quatro secretarias e a sede do Governo do Estado) de dois, três, quatro e cinco pavimentos –, contraditoriamente, transfigurou a praça de forma pertinente, suave e fascinante.

Segundo afirmaria o paleógrafo francês Yves Bruand, em sua tese de doutorado defendida em 1971, *L'Architecture contemporaine au Brésil* (depois publicada em francês e português):

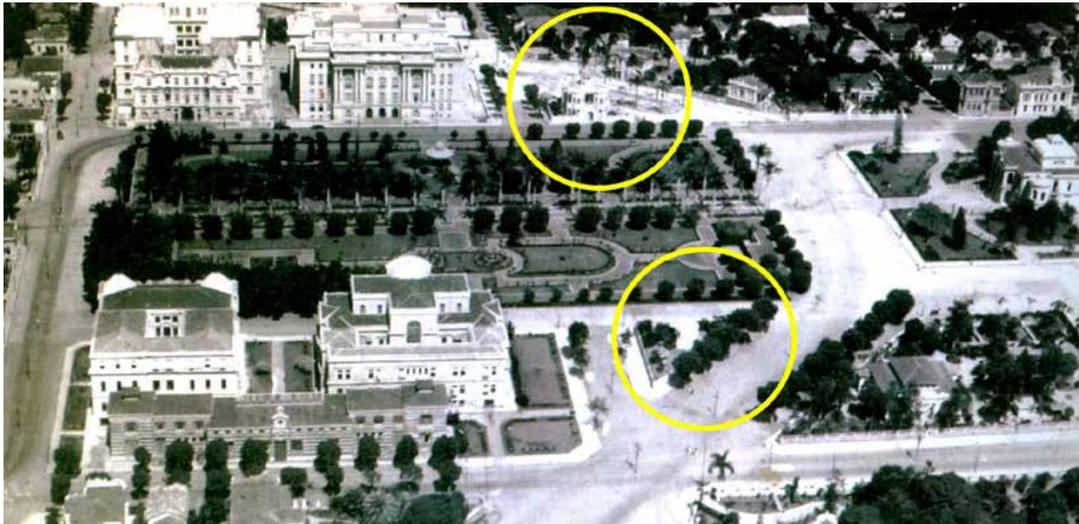
O arquiteto aproveitou para dar rédea solta a sua imaginação; concebeu uma planta em trevo, onde curvas convexas e côncavas equilibram-se harmoniosamente numa composição cujo movimento não exclui uma pureza muito grande de linhas e volumes. Terá Niemeyer se inspirado no velho projeto de arranha-céu de aço e vidro elaborado por Mies van der Rohe em 1920-1921? É muito provável, pois certas semelhanças são notáveis, mas a adoção de uma planta similar não implica, de modo algum, um tratamento com o mesmo espírito. O alemão jogava com uma transparência absoluta, que dissolvia a massa e atenuava o aspecto estranho dos volumes; tratava-se de uma demonstração técnica que não escapava à rigidez inerente aos materiais propostos. Por outro lado, o edifício de Niemeyer é extremamente dinâmico, com seus jogos de cheios e vazios reforçados pela animação dos *brise-soleil*, sua flexibilidade perfeita que sublinha as audácias plásticas permitidas pelo concreto armado, a orgulhosa segurança de sua beleza, fruto de um contorno certamente inesperado, mas cuidadosamente ordenado numa figura regular que não ignora

a simetria. Foi, sem dúvida alguma, ali que Niemeyer levou mais longe suas tentativas de liberdade formal no que diz respeito aos edifícios de vários pavimentos. (BRUAND, 1999, p. 160-161)

A configuração em forma de “trevo” (Figura 198), a que se refere Bruand (1999, p. 161) – projeção que ocupa e aproveita perfeitamente o lote triangular –, é esboçada através de uma contínua e sensual sinuosidade que envolve os seus três “braços”, ondulação (às vezes suave, outras vezes radical) interrompida bruscamente em uma única ocasião: pelo alvo volume cilíndrico que acolhe a caixa da escada, organismo delgado disposto em um dos encontros angulares da forma dominante do “trevo” (voltado para a Rua Cláudio Manuel da Costa).

O tratamento das superfícies curvas que envolvem todo o perímetro da construção deveria apresentar certa homogeneidade e simplicidade para não entrar em oposição com a forma volumétrica tão complexa. Contudo, em um edifício de apartamentos, era difícil evitar situações em que a fachada seria rasgada por vãos de iluminação e outras em que deveriam imperar muros cegos – em função da própria ordenação do espaço interior e da necessidade de resolver a insolação adequada do prédio –, ocasiões que dificilmente gerariam benefícios para a apreensão plástica da obra.

A solução adotada por Niemeyer (que extrapolaria imensamente os recursos da torre de vidro não edificada, projetada por Mies van der Rohe) foi o lançamento de um conjunto de brises horizontal (três brises para cada pavimento tipo) que envolve todo o perímetro do edifício, com exceção do volume cilíndrico da escada (Figuras 199-200) – “linha” vertical na qual os elementos são interrompidos, rompendo a continuidade da poderosa modenatura horizontal. Engenhosamente, a sequência dos 35 brises não possui largura constante em relação às paredes cegas e aos panos de vidro que se dispõem atrás, dinamizando ainda mais o movimento da forma arquitetônica – ao gerar um expressivo contraste entre a sinuosidade dominante das pequenas lajes de concreto projetadas à frente e as ondulações mais amenas das fachadas que eventualmente se desvelam entre elas. Em algumas situações mais radicais, onde a forma arquitetônica apresenta mudanças de direção angulosas, o conjunto de brises prossegue curvilíneo e suave. O caso mais extremo é a “haste” do “trevo” voltada para a Avenida Brasil, onde a quina angulosa do prédio é envolvida por brises que, em oposição ao volume arquitetônico, vencem as quebradas de ângulo com intensas curvas abauladas, elegantes e sedutoras (Figura 201).



**Figura 197**

Foto aérea da Praça da Liberdade em 1934, mostrando a Alameda Central com suas palmeiras imperiais, as quatro secretarias de estado e o Palácio da Liberdade (à direita). Assinalados em amarelo, o terreno triangular (acima) onde então se assentava o Palacete Dolabela e no qual seria construído o Edifício Niemeyer, na década de 1950, e seu equivalente simétrico (abaixo), onde seria levantado, ao final da década de 1980, o Edifício Rainha da Sucata, que debateremos mais adiante

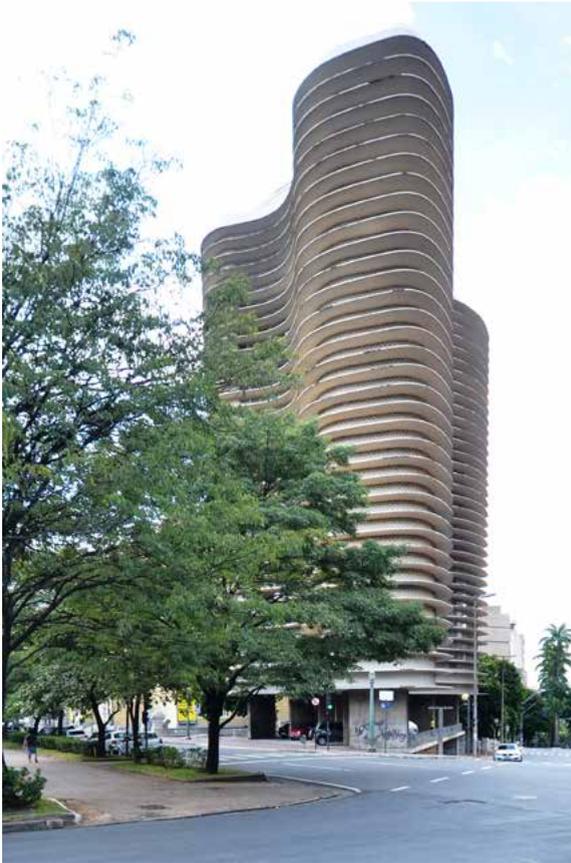
Fonte: IEPHA (2014, v. 1, p. 53).



**Figura 198**

Imagem aérea da Praça da Liberdade, com destaque para o Edifício Niemeyer (com sua configuração em forma de "trevo") – ao lado da antiga Secretaria de Segurança Pública (posterior Secretaria da Defesa Social e atual Centro Cultural Banco do Brasil). À esquerda figura o Palácio da Liberdade

Fonte: Google Maps (2014).



**Figura 199**  
○ Edifício Niemeyer, visto da face sul da Praça da Liberdade, em frente ao Palácio da Liberdade, antigo Palácio do Governo do Estado  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 200**  
○ Edifício Niemeyer, em um panorama capturado de cima do coreto da Praça da Liberdade. Nota-se o alvo volume cilíndrico que interrompe a continuidade das curvas do sinuoso prédio projetado por Niemeyer  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 201**

Edifício Niemeyer visto da Avenida Brasil. Seu conjunto de brises reforça o movimento curvilíneo das superfícies externas

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

Para além das salientes lajes horizontais, o tratamento da fachada que se revela atrás consiste na presença de panos de vidro rasgados de cima abaixo, ou de paredes cegas cobertas integralmente com o revestimento de soberbos azulejos com *design* bicromático, desenhados pelo artista plástico Athos Bulcão. (MACEDO, 2008, p. 317) O conjunto dos azulejos não figurativos, dispostos nas estreitas superfícies formadas entre os brises, desvela uma sólida composição na qual quadrados escuros jogados irregularmente criam uma rica e dinâmica animação sobre um fundo neutro, mais claro (Figuras 202-203).

Não obstante, para o transeunte que aprecia o edifício ao nível do solo, o complexo tratamento de superfície dos panos das fachadas é pouco expressivo em função do efeito perspectivo que beneficia a apreensão do conjunto de brises salientes, o que garante a unidade compositiva à complexa e sinuosa volumetria.

Toda essa trama volumétrica tão expressiva, e aparentemente alheia aos edifícios vizinhos das secretarias de estado, na verdade propõe uma série de elementos de continuidade que não permitiriam uma ruptura radical com a paisagem da praça, mas uma prazerosa redefinição figurativa de sua unidade potencial fundada em uma natural adaptação ao cenário urbano preexistente.

No que se refere à escala e à proporção da obra, o arquiteto Danilo Matoso Macedo nos coloca uma interessante questão:

De fato, o aumento da largura do edifício junto às esquinas se expressa na conformação predominantemente vertical de sua silhueta para a perspectiva dos transeuntes das principais vias adjacentes, reservando um aspecto mais encorpado e horizontalizado para o observador situado na praça. (MACEDO, 2008, p. 253)

Ou seja, no campo de visão da praça, onde o Edifício Niemeyer figura ao lado das Secretarias de Agricultura e de Segurança Pública (e muito próximo ao Palácio da Liberdade), a percepção da forma arquitetônica é de um corpo edificado largo, massudo, sólido – percepção favorecida pela presença das lajes horizontais dos brises, que escondem parcialmente os panos rasgados de vidro (Figura 204).



**Figura 202**  
Edifício Niemeyer capturado a partir da Avenida  
Cristóvão Colombo  
Fonte: Rodrigo Baeta (2016).



**Figura 203**  
Detalhe dos últimos andares do Edifício Niemeyer  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 204**

○ Edifício Niemeyer em um panorama a partir do centro da Praça da Liberdade, ao nível do transeunte  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

O conjunto de brises horizontais, por sua vez, gera um equilíbrio harmonioso ao romper a verticalidade excessiva da forma, mesmo nos panoramas em que o prédio se apresenta mais esguio. Além disso, a trama das linhas horizontais das 35 lajes de concreto salientes que coordenam a moderação do prédio permite uma inusitada continuidade com a sintaxe arquitetônica geometrizada da Secretaria de Segurança Pública, levantada logo ao lado.

Assim, o caráter encorpado dos panoramas capturados desde a praça, a quebra da verticalidade, somados à presença das linhas horizontais dominantes da forma arquitetônica, tornam o “confronto” entre o palácio eclético e o prédio de apartamentos profundamente equilibrado e delicado – pelo menos, em nossa percepção.

Ainda insistindo na “passagem” imediata entre a Secretaria de Segurança (atual Centro Cultural Banco do Brasil) e o Edifício Niemeyer, mais alguns elementos aparecem como atenuantes ao suposto contraste entre as duas obras: quase como uma precoce citação pós-moderna, o delgado volume cilíndrico das escadas do prédio modernista coaduna-se com as colunas colossais que compõem a fachada principal do palácio em alguns panoramas capturados desde o lado norte da praça (Figura 205); da mesma forma, é possível apreciar a relação de continuidade entre as quatro colunas compostas e dois trechos das paredes cegas abauladas – recobertas com os azulejos de Bulcão e separadas por um plano de vidro rasgado – que se colocam logo ao lado, também capturados em certas visadas em escorço (Figura 206).

Também é interessante como o tratamento texturizado bicromático das paredes cegas entra em consonância com as superfícies sólidas e emmassadas compostas por elementos reentrantes e salientes vinculados à gramática acadêmica ou *art déco* dos edifícios governamentais.

Na verdade, o discurso presente na complexidade plástica, baseada no tratamento decorativo de composição clássica, e nas superfícies das fachadas dos palácios ecléticos, é traduzido por Oscar Niemeyer em riqueza volumétrica; riqueza marcada pela sinuosidade flagrante da estrutura do edifício, entrando – em certo sentido – em sintonia com a preexistência (Figura 207). Isso porque o prédio de apartamentos substituiu o débil Palacete Dolabela que figurava solitário no terreno triangular – na sequência das Secretarias de Agricultura e de Segurança



**Figura 205**

○ Edifício Niemeyer e a preexistência historicista em sua interface com a antiga Secretaria de Segurança Pública, posterior Secretaria da Defesa Social e atual Centro Cultural Banco do Brasil. Fotografia feita da Rua Gonçalves Dias, em frente ao Edifício Mape

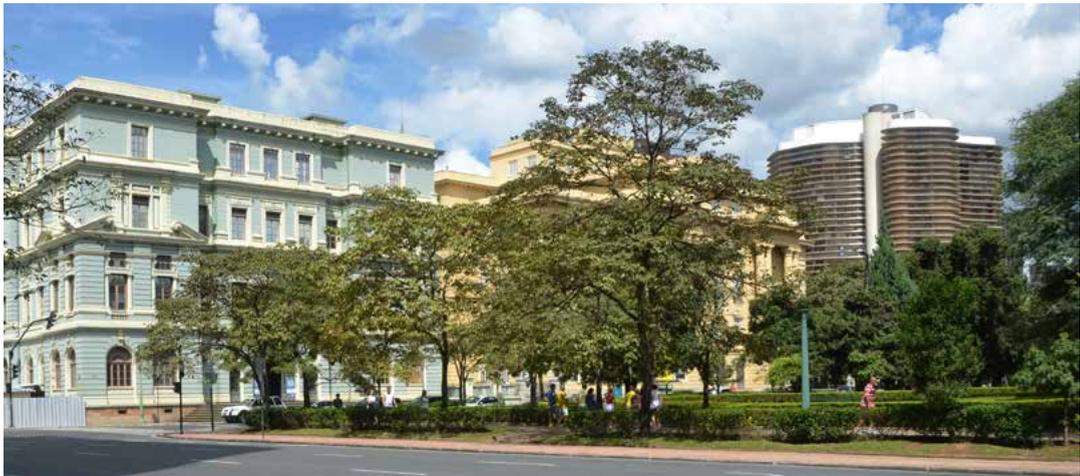
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 206**

Detalhe da interação entre as fachadas do Centro Cultural Banco do Brasil e do Edifício Niemeyer

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 207**

O Edifício Niemeyer e a preexistência historicista. Ao lado, a antiga Secretaria de Segurança Pública e a Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Viação e Obras Públicas). Fotografia feita da Rua Gonçalves Dias, em frente ao Edifício Mape

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

Pública. Ao se apresentar como outro grande monumento isolado e liberado em todas as suas faces – em oposição à pequena e frágil estrutura arquitetônica que ocupava o espaço até então –, o Edifício Niemeyer dá continuidade aos outros monumentos que ladeiam a praça, buscando o Palácio do Governo mais à frente, no eixo central de todo o ambiente.

Porém, ao contrário da condição de coadjuvantes, inerentes às secretarias de estado e aos edifícios ecléticos que compõem o conjunto, o edifício verticalizado protagoniza a cena que envolve esses palácios e prepara a abertura do panorama que ganha o Palácio da Liberdade. Para isso, o edifício não poderia contar apenas com sua proporção verticalizada e sua escala diferenciada no que diz respeito à altura – como fica claro na descrição acima. Ou seja, a obra, com sua forte expressividade, ao mesmo tempo que marca um novo tempo, entra em conexão com o conjunto, seja por seu caráter monumental, seja por sua complexa composição volumétrica e coerente tratamento de superfície (Figuras 208-210).

O estrato modernista da área foi complementado por mais cinco edifícios construídos entre a segunda metade dos anos 1950 e o final dos anos 1960: a Biblioteca Pública de 1956 (também projetada por Oscar Niemeyer), o Edifício do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais (IPSEMG) de 1958 (futura Escola de Design da UEMG), o Edifício Mape de 1959, o Anexo da Secretaria de Educação de 1961 (posterior Reitoria da UEMG e atual Espaço TIM UFMG do Conhecimento) e o Edifício Campos Elíseos, de meados dos anos 1960.

Em sua maioria, esses edifícios, apesar da franca linguagem modernista, não se sobressaem nem em altura, nem em seus aspectos compositivos em relação ao conjunto. As exceções são o Edifício Mape, de autoria do grande historiador e crítico de arquitetura Sylvio de Vasconcellos (Figuras 211-212) e o Edifício do IPSEMG, projetado por Raphael Hardy (Figura 213) – construções de um modernismo canônico, de maior altura, formados por volumes prismáticos que acabam por configurar um portal para a Avenida João Pinheiro (no sentido norte), além de um coerente pano de fundo cenográfico para todo o cenário da praça que se abre na direção sul. A linguagem austera, mas bem composta desses dois prédios, figura como um fechamento do ambiente monumental da principal praça de Belo Horizonte, rompido apenas pelo eixo das palmeiras imperiais que se estende em direção ao Palácio da Liberdade (Figura 214).



**Figura 208**  
Centro Cultural  
Banco do Brasil  
e o Edifício  
Niemeyer  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 209**  
Palacete Dantas e Solar Narbona, na Avenida Cristóvão Colombo. À frente aparece o Edifício Niemeyer  
Fonte: Rodrigo Baeta (2016).



**Figura 210**  
Base do Edifício Niemeyer e a preexistência historicista em sua interface com a antiga Secretaria de Segurança Pública, atual Centro Cultural Banco do Brasil.  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 211**  
Edifício Mape  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

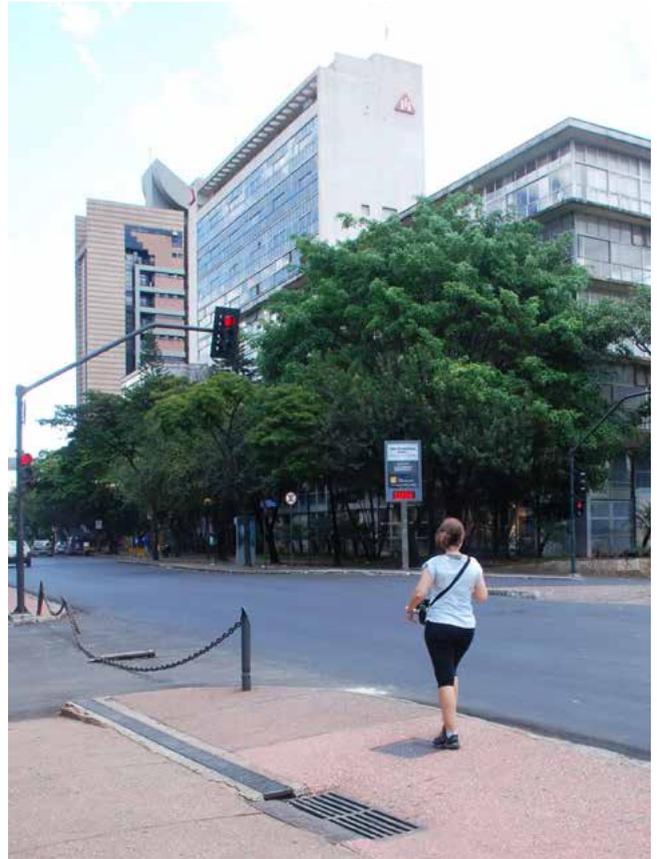


**Figura 212**  
Edifício Mape, visto da Praça da Liberdade  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 213**  
Edifício do IPSEMG. À esquerda, a antiga Secretaria da Fazenda e atual Memorial Minas Gerais Vale.

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 214**  
Fundo Cenográfico da Praça formado pelo Edifício do IPSEMG, que acolhe atualmente a Escola de Design da UEMG.

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

## O Edifício Rainha da Sucata, o Pós-Modernismo e a Praça da Liberdade

A Praça da Liberdade foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA) em 1977. É nesse momento que as questões e preocupações da preservação passam a pautar as inserções e olhares para a área. Logo, era de se esperar que mais nada de grande impacto fosse realizado na praça. Contudo, no ano de 1992, um edifício que viria a ocupar o terreno triangular disposto simetricamente em frente ao Edifício Niemeyer, levantado ao lado da Secretaria da Educação (na verdade, ao lado de seu antigo anexo modernista), agitaria não só arquitetos, como a população da cidade em geral.

Com bem pouca margem para dúvidas, foi a inserção mais controversa da década de 1990 em Belo Horizonte, obra dos arquitetos Éolo Maia e Sylvio de Podestá, projetada nos anos de 1984 e 1985 e construída entre 1985 e 1992. O edifício foi concebido para ser o Centro de Apoio ao Turismo Tancredo Neves, depois foi o Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães e, atualmente, figura como o Centro de Informação e Apoio Turístico, apelidado e popularmente conhecido como Rainha da Sucata.

A construção ocupa todo o lote no qual está inserido e segue seu formato triangular. A volumetria externa não corresponde à distribuição e área ocupada internamente, seguindo o pensamento do arquiteto e teórico americano Robert Venturi, exposto no clássico livro de 1966, *Complexity and contradiction in architecture* – discurso que refuta a premissa modernista de que o interior da obra arquitetônica deveria refletir a sua articulação exterior e vice-versa: “O contraste entre o interior e o exterior pode ser uma importante manifestação de contradição em arquitetura. Entretanto, uma das poderosas ortodoxias do século XX consiste na necessidade de continuidade entre eles: o interior deve expressar-se no exterior.” (VENTURI, 1995, p. 89)

O edifício, construído com aprovação do IEPHA, apresenta, aparentemente, bons princípios de continuidade, combinando expressão de contemporaneidade a elementos arquitetônicos estilizados retirados das obras mais antigas do conjunto. Os jogos de aproximação e distanciamento com as soluções das secretarias demonstram um trabalho projetivo consciente e provocador, vinculado a uma ironia própria do Pós-Moderno norte-americano:

A composição volumétrica do Centro de Apoio Turístico partiu da leitura tipológica dos prédios das Secretarias de Estado que envolvem a Praça da Liberdade, projetados nos estilos eclético e neoclássico. Essa estratégia mimética em relação ao lugar se contradiz pela utilização de materiais contemporâneos, negação dos esquemas de composição clássicos e colagem de elementos de outras arquiteturas, a produzir um objeto que se relaciona ambigualmente com seu entorno imediato. [...]

Nos edifícios das Secretarias toda a composição do edifício concorre para a sobrevalorização das fachadas voltadas para a Praça da Liberdade, em detrimento das demais. Reforçando sua condição hierárquica dominante, nesses planos situam-se invariavelmente os acessos principais, enfatizados pela sua disposição sobre o eixo de simetria da composição, pela presença de grandes escadarias e pelos volumes proeminentes que os protegem.

De modo oposto, o Centro de Apoio Turístico apresenta um equilíbrio assimétrico em sua face voltada para a Praça, a ser reforçado pela disposição do acesso junto à esquina. Nota-se ainda a reprodução da mesma solução plástica da fachada voltada para a Praça da Liberdade na fachada menos visível do edifício, revelando a existência de uma simetria outra que não objetiva a valorização dessa orientação. (SANTA CECÍLIA, 2006, p. 160-161)

O tratamento da fachada principal (em frente à praça), cujos destaques são as chapas em aço ADC escalonadas que vão decrescendo em direção ao piso, sem chegar a tocá-lo – para dar lugar ao vazio que se abre para o anfiteatro que se desenvolve na diferença topográfica do terreno, no térreo e no subsolo –, rompe energeticamente com o conjunto, apesar da citação pós-moderna que reproduz o arco que coroa o eixo da elevação frontal da Secretaria da Educação, ao lado. A ruptura se dá pela cor prateada e pela textura reluzente da liga metálica em contraste ao opaco das argamassas pintadas dos edifícios antigos, somado ao embate entre a presença expressiva da pele metálica no alto e o vazio da parte inferior. As chapas, que parecem flutuar, invertem o sentido de escalonamento das fachadas das secretarias e perdem a conexão – tão basilar nas outras edificações – com o chão. Essa solução também desfavorece a compreensão da continuidade do alinhamento entre os edifícios (Figuras 215-217).



**Figura 215**  
Centro de Informação e Apoio Turístico, apelidado e popularmente conhecido como Rainha da Sucata  
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 216**  
Antiga Secretaria da Educação e atual Museu das Minas e Metais  
Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 217**

○ Rainha da Sucata em sua interação com a antiga Secretaria da Educação

Fonte: Rodrigo Baeta (2010).

Outro caso de total ausência de continuidade entre o Rainha da Sucata e a arquitetura dominante da praça se revela através da presença do desproporcional volume cilíndrico pintado de amarelo que surge no limite norte da fachada voltada para a praça:

No contexto dessas referências tão próximas, é comum atribuir-se erroneamente o gigantismo do volume cilíndrico do Centro de Apoio Turístico às falsas colunas da Secretaria de Segurança. Vale lembrar que, como já se demonstrou, a arquitetura de Éolo Maia sempre se valeu da apropriação e reinterpretação de elementos provenientes de outras arquiteturas.

[...] De fato, o grande cilindro de Éolo e Sylvio aproxima-se da solução encontrada pelo arquiteto italiano Aldo Rossi para liberar a esquina em seu projeto para o complexo habitacional Sudliche Friedrichstadt (1976), em Berlim. (SANTA CECÍLIA, 2006, p. 161-162)

Esse histórico e chamativo componente plástico, retirado de uma conjuntura arquitetônica totalmente alheia ao contexto do cenário da praça, se apresenta, juntamente com as chapas de aço escalonadas da fachada principal, como os elementos mais expressivos da composição – sendo, contudo, totalmente contrastantes com a preexistência arquitetônica, urbana e paisagística. Ou seja, apesar do mimetismo em relação a algumas soluções arquitetônicas retiradas da gramática historicista da Secretaria da Educação, as estruturas mais expressivas do Rainha da Sucata são completamente desconexas com o edifício ao lado, assim como com o contexto imediato da Praça da Liberdade, provocando uma grave ruptura e fatal desequilíbrio com a continuidade paisagística do ambiente (Figura 218).

Portanto, paradoxalmente, o edifício acaba por perpetuar uma lacuna, não mais como vazio, mas como edifício desarmônico em relação à preexistência. Ressaltamos que a obra não ultrapassa o gabarito das antigas secretarias, mas segue a mesma tipologia e virtualmente o mesmo alinhamento, além de citar elementos arquitetônicos usados nos edifícios ecléticos. Porém, os materiais e a ironia compositiva – na esteira da Piazza d’Italia, que o arquiteto Charles Moore levantou em New Orleans em 1978 – tornam impossível “um diálogo de modo polido” (KÜHL, 2006, p. 27) e qualificador com o conjunto, se revelando como uma caricatura esquelética do edifício eclético da Secretaria de Educação.



**Figura 218**

○ Rainha da Sucata e o lado ocidental da praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

Apesar de marcar o Pós-Modernismo em seu momento histórico no Brasil (e em Minas Gerais) e levar em consideração determinadas características morfológicas do conjunto, a obra explicitamente confronta e não se mescla com o existente: suas relações com a estratificação histórica do lugar é superficial e, portanto, não dialoga com o contexto de modo a reencontrar uma própria e nova identidade historicamente responsável. Contrariando Lúcio Costa, quando afirma que “[...] a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura”, (COSTA, 1939 apud MOTTA, 1987, p. 109) uma nova obra arquitetônica não vai, necessariamente, bem em qualquer lugar. Esse é o caso do Centro de Informação e Apoio Turístico. Ele nem tem características similares o suficiente para estabelecer uma continuidade como os edifícios ecléticos da Praça da Liberdade e nem tem o porte e monumentalidade do Edifício Niemeyer – capaz de repropor e valorizar o conjunto. Como nos aponta Beatriz Kühl:

A dissonância pode postular a legitimidade em casos em que a obra e o ambiente em si ‘aceitem’ esse tipo de imissão sem se esfacelar. Esses casos são muito delicados, pois a fronteira entre a criação em prol do monumento ou ambientes monumentais ou em detrimento deles é muito tênue.

[...] As novas estratificações não devem ser buscadas a despeito daquilo que existe, não deve ser excludente em relação a outras formas preexistentes. Todas têm o direito de se manifestar; mas o que ocorre é que, em se tratando de fato de preservação, nem todo tipo de expressão pode se dar ao mesmo tempo, no mesmo lugar, se o faz em detrimento daquilo que existe, não preserva escrupulosamente o que lá está. (KÜHL, 2006, p. 28-32)

É interessante perceber que o edifício não foi capaz de dar ao lugar algo correspondente ao que o lugar deu a ele. Isto porque, indubitavelmente, muito de suas soluções vem do contexto, mas inegavelmente ele não agregou continuidade qualitativa ao sítio. A estratégia de colagem de várias citações de referências arquitetônicas – não só da Praça da Liberdade ou do Eclétismo Acadêmico, como também de apropriações pós-modernas de distantes cenários americanos e europeus –, seu exagero nas cores fortes e, por que não

dizer, suas “traquinagens” (como o respirador do sanitário em forma de laranja partida) são incompatíveis com a natureza elegante, austera e monumental de todo o conjunto.

## Intervenções para o Circuito Cultural Praça da Liberdade

Outras intervenções tiveram lugar na praça com a criação do Circuito Cultural Praça da Liberdade, uma proposta de 2003 que culmina com a mudança dos órgãos governamentais do local para a Cidade Administrativa em 2010. Com exceção dos edifícios particulares, todas as outras construções do local tiveram seus usos transformados em instituições culturais, abrigando museus, fundações, centros culturais e afins. Para responder aos novos usos, foram várias as modalidades de intervenções – do restauro rigoroso à completa remodelação.

Quanto ao restauro rigoroso externo e interno do Palácio da Liberdade para ser museu de si mesmo, não há muitos questionamentos, visto que, como espaço de visitação de sua própria existência, as obras de conservação e de restauração nos parecem pertinentes e justificáveis.

O mesmo não se pode falar da absoluta transformação da antiga Reitoria da UEMG (antes anexo da Secretaria da Educação) para se tornar o Espaço TIM UFMG do Conhecimento. O espaço era antes ocupado por um edifício modernista, sóbrio e débil, que se destacava negativamente no contexto pelo contraste de sua arquitetura hermética com o exuberante cenário envoltório. Não obstante, a solução dada pela arquiteta Jô Vasconcellos para minimizar o impacto do edifício alcançou resultados ainda piores no que concerne à preservação da unidade arquitetônica e paisagística da Praça da Liberdade. A frágil arquitetura da reitoria deu lugar a um volume prismático inclinado de vidro fosco jateado que serviu de invólucro para a antiga construção, rompendo mais radicalmente a imagem do conjunto. Apesar de manter o gabarito e o alinhamento similar aos das edificações mais significativas do sítio, a pureza do volume geométrico, sem qualquer moderação arquitetônica, estabelece um abismo intransponível entre ele e o conjunto (Figura 219-220). Segundo Jô Vasconcellos (2014): “Na laminação foi usada uma película tipo jateada, gerando neutralidade em relação ao conjunto arquitetônico existente.”



**Figura 219**

O Rainha da Sucata e sua interação com a antiga Secretaria da Educação. No meio aparece o “caixote” do Espaço TIM UFMG do Conhecimento

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 220**

Antiga Secretaria da Educação – modelo para o Rainha da Sucata –, com o Edifício Nashville ao fundo, projetado pelo arquiteto Flavio Almada. Nota-se a interessante interação entre o palácio eclético e o prédio da década de 1980, localizado a aproximadamente um quarteirão da praça, na esquina das Ruas da Bahia e Gonçalves Dias

Fonte: Rodrigo Baeta (2010).

O discurso da neutralidade da arquiteta revela a inconsistência da proposta, já que são justamente a simplicidade de seu tratamento volumétrico e sua asséptica trama de superfície que impossibilitam qualquer diálogo com o contexto arquitetônico e o espaço urbano preexistente – naquele princípio básico de que o supostamente neutro, diante de um fundo complexo, monumental e decorativo, acabaria se tornando a figura de destaque, transfigurando e fragmentando de forma equívoca a continuidade do ambiente. Sua tentativa de marcar os avanços da contemporaneidade é realmente efetivada, porém, de forma desagregadora para o conjunto.

Entre esses dois extremos, outras intervenções ocorridas possibilitaram compreender melhor o lugar, respeitando as características do conjunto e dos edifícios, sem abrir mão das respostas absolutamente contemporâneas das inserções necessárias ao reuso dos espaços.

Foi o caso da transformação da Secretaria da Defesa Social para o Centro Cultural do Banco do Brasil, projeto de Flávio Grillo. A intervenção manteve a volumetria externa, sem anexos, e cobriu o pátio interno. As adaptações internas ao novo uso respeitaram as características do edifício e as novas inserções são francamente contemporâneas, de desenho simples, discreto e elegante, compatível com a monumentalidade do prédio.

De princípio muito distinto, a Secretaria da Fazenda se tornou o Memorial Minas Gerais Vale, projetado pelos arquitetos Eduardo França, Carlos Maia, Débora Mendes, Humberto Hermeto, Igor Macedo e Flávio Grillo. A intervenção se destaca pela transformação mais incisiva dos espaços internos. Na verdade, a proposta foi desenvolvida no sentido de promover a rigorosa recuperação dos ambientes internos monumentais mais significativos – como o monumental hall de acesso, suas escadarias e alguns requintados cômodos adjacentes –, espaços que foram meticulosamente restaurados, tanto arquitetonicamente como no que se refere a seus bens artísticos integrados. Os outros ambientes que compunham o palácio, incluindo seu pátio interno, ganharam reformulações radicais e diversas, de linguagem contemporânea, sem referências significativas às características antigas.

Vale ressaltar que o contraste criado entre antigo e novo é polêmico e em muitos aspectos negativo, especialmente por tratar cada sala do edifício como um ambiente à parte – devido ao novo uso museológico –, fragmentando a unidade preexistente do objeto arquitetônico. Contudo, a caixa exterior do edifício é integralmente preservada e recuperada – consequentemente, contribui para manter a leitura do conjunto urbano da praça.

O projeto de adaptação para transformar a antiga Secretaria da Educação no Museu das Minas e Metais (assinado por Paulo e Pedro Mendes da Rocha) também previu a reformulação dos espaços internos, deixando poucos rastros do antigo edifício – com a mesma estratégia de restauração dos espaços mais expressivos do palácio. Mas um princípio de unidade e continuidade arquitetônica, que não se vê na intervenção do monumento ao lado, impera na intervenção do arquiteto – e na adaptação museológica da Secretaria da Educação. Outra diferença é o fato de o volume do palácio ganhar um expressivo anexo que consegue, concomitantemente, respeitar as características do lugar e possuir uma linguagem contemporânea clara e em diálogo agregador com a preexistência – atendendo às necessidades funcionais do novo uso e se conectando bem e respeitosamente à edificação antiga. O volume retangular estreito, de altura que pouco se sobressai ao corpo original, inserido no fundo, tem uma presença mensurada e pouco visível no conjunto da Praça. A sutileza e discrição da entrada recuada do elevador que se solta do volume antigo demonstra a qualidade da inserção e a sua capacidade de dialogar, adicionando qualidade ao conjunto (Figuras 221-223).

## Considerações finais

O transcurso no tempo, no conjunto monumental da Praça da Liberdade em Belo Horizonte, nos coloca interessantes questões para reflexão acerca do risco dos entendimentos e conhecimentos superficiais do lugar, da obviedade de certos parâmetros de preservação e dos “chavões” sobre a capacidade de se relacionar com a preexistência relativa aos diversos momentos da história recente da arquitetura.



**Figura 221**

Museu das Minas e Metais, antiga Secretaria da Educação, com destaque para o elevador panorâmico e o anexo ao fundo

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 222**

Anexo do fundo do Museu das Minas e Metais

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).



**Figura 223**

Espaço entre o Museu das Minas e Metais e o Memorial Minas Gerais Vale

Fonte: Rodrigo Baeta (2014).

De fato, a cidade é feita, como nos aponta Carbonara, da estratificação das formas arquitetônicas no tempo. Mesmo que não seja possível comparar a espessura temporal de Roma – sítio referencial do pensamento do arquiteto e teórico italiano – com a fina camada histórica de Belo Horizonte, é importante reconhecer seus tempos de constituição e sua lógica de relativa agilidade em sua modificação, própria das cidades pós-industriais.

Assim, de forma aparentemente contraditória, as principais inserções modernistas que o ambiente acolheria até a década de 1970 não romperiam fatalmente a unidade preexistente da praça. Pelo contrário, a conjunção do cenário preexistente, vinculado ao ecletismo acadêmico, com os novos edifícios (especialmente aqueles mais verticalizados) reproporia o equilíbrio da paisagem urbana através de uma rica unidade arquitetônica sutilmente transfigurada, capturada pelos espectadores que acorrem à praça: um cenário urbano que confirma a postura de Carbonara, quando afirma que qualquer intervenção arquitetônica acaba recaindo em uma ação que altera, mesmo que minimamente, a unidade artística preexistente – nesse caso, de forma equilibrada e comedida, dando a essencial continuidade compositiva a um ambiente de reconhecido valor histórico, arquitetônico e paisagístico.

Portanto, outra questão que se impõe é: será mesmo que as obras modernistas são sempre e necessariamente uma ruptura irreconciliável com as arquiteturas anteriores a ela e que o pós-moderno é invariavelmente uma ponte possível entre o passado e o seu presente histórico? Na Praça da Liberdade vemos que não é bem assim e que o risco das generalizações é sempre perigoso para a preservação. Tanto a expressividade e monumentalidade do Edifício Niemeyer quanto a austeridade dos demais edifícios modernistas na Praça (com exceção da antiga reitoria da UEMG – levantada no lugar errado e de forma inconsistente) conseguiram construir uma relação respeitosa e de diálogo com as arquiteturas precedentes. O mesmo não se pode falar do Centro de Informação e Apoio Turístico que, com todas as suas citações de elementos históricos, próprios do Pós-Moderno, não consegue estabelecer uma relação de diálogo pertinente ou continuidade com o conjunto. Outra intervenção que nos revela o risco dos pré-julgamentos é o infeliz empacotamento da antiga Reitoria, que piorou ainda mais a situação da anterior solução modernista, tornando-se um perturbante e chamativo corpo estranho.

Merece também atenção a reflexão sobre a crença de que determinados parâmetros necessariamente garantem uma boa inserção. Apesar de importantes princípios, as questões vinculadas à tipologia, aos alinhamentos e gabaritos não são capazes, isoladamente, de determinar um diálogo profícuo entre o novo e o antigo. Como nos aponta Beatriz Kühl: “É importante ainda salientar que apenas manter a volumetria, ritmos, cores etc. não resolve o problema do ponto de vista formal, pois isso não se configura como um projeto, podendo servir, no máximo, como parâmetros de utilidade relativa.” (KÜHL, 2006, p. 28)

Mais uma vez, o Centro de Informação e Apoio Turístico nos serve de exemplo. Esse edifício segue a tipologia e respeita a altura das antigas secretarias, mas a continuidade pretendida não acontece, visto que, na percepção do fruidor, a construção é lida como um todo, sendo indissociável de suas cores, texturas e materiais que a tornam absolutamente contrastante com os elementos ali postos. Quanto à manutenção do alinhamento na testada do lote, que se dá apenas de modo virtual, é uma tentativa inócua de continuidade, já que ao elevar o edifício do solo e aproveitar o desnível para um anfiteatro vazado, a leitura é de um vão aberto que em nada se conecta à solidez das massas enraizadas dos edifícios ecléticos.

Embora o Rainha da Sucata e o empacotamento da antiga Reitoria tenham sido episódios infelizes nas intervenções da Praça da Liberdade, as ações mais recentes são satisfatórias, tanto na tentativa de relacionar antigo e novo, como na qualificação do lugar, visando sua preservação. Nessas últimas intervenções, vemos a importância do projeto bem mensurado, com conhecimento e respeito aprofundados da história e a rica relação que daí pode surgir entre a arquitetura contemporânea e as obras do passado.

Finalmente, voltando ao Rainha da Sucata, é preciso dizer que, frequentemente, soluções inesperadas poderiam trazer resultados muito mais atraentes. Na década de 2000, em uma conversa informal com os autores deste texto, a Professora Odete Dourado afirmaria que a solução mais pertinente para a ocupação do lote onde foi assentado o edifício projetado por Éolo Maia e Sylvio de Podestá deveria passar pela construção de um edifício alto, ao invés da tentativa da citação tipológica e gramatical pós-moderna feita pelos dois arquitetos. O raciocínio era lógico: o terreno triangular destinado ao Centro de Apoio Turístico

é o vazio imediatamente simétrico e equivalente àquele onde foi levantado o Edifício Niemeyer, três décadas antes. Um edifício vertical, de altura semelhante ao prédio de apartamentos construído por Oscar Niemeyer, recuperaria uma lógica de regularidade e espelhamento frente à Praça da Liberdade – artifício que seria condizente à condição do ambiente como um cenário predominante acadêmico, de simetria clássica.

As duas construções desenvolvidas em altura restaurariam o equilíbrio do espaço e se portariam como a última preparação compositiva para a exposição da estrutura dominante do Palácio da Liberdade – levantado no eixo da praça. Dispostos mais à frente dos pares de secretarias que os ladeavam, os dois edifícios seriam verdadeiros protagonistas no cenário da praça, aparecendo como um portal monumental para o único edifício que os superaria em importância simbólica e plástica: o Palácio de Governo (Figuras 224-225).

Os episódios da Praça da Liberdade nos alertam para a importância da crítica, do aprofundamento dos conhecimentos, da qualidade projetual equilibrada e balizada pelo comprometimento com o lugar e, sobretudo, para as armadilhas dos pré-conceitos e dos discursos sem rebatimento na realidade projetada e construída no campo da preservação.



**Figura 224**

Foto aérea da Praça da Liberdade tirada em direção à antiga sede do Governo do Estado. Destaque para as presenças, frente a frente, do Edifício Niemeyer e do Rainha da Sucata. Os prédios das antigas secretarias (com exceção da Secretaria de Viação e Obras Públicas – abaixo, à esquerda) aparecem recuperados em sua caixa mural e receberam novos usos culturais

Fonte: João Marcos Rosa; Portal da Copa/ME (2012). Licença CC BY-SA 3.0.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belo\\_Horizonte,\\_Brasil.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belo_Horizonte,_Brasil.jpg)



**Figura 225**

Foto aérea da Praça da Liberdade em direção oposta à da foto anterior, com destaque para as presenças, frente a frente, do Edifício Niemeyer e do Rainha da Sucata

Fonte: Marcus Desimoni; Portal da Copa/ME (2012). Licença CC BY-SA 2.0  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belo\\_Horizonte\\_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belo_Horizonte_(2).jpg)

## Renovação urbanística da cidade de Roma após o Risorgimento: fragmentação do cenário barroco preexistente na nova capital italiana

---

A Roma que desde 1870 se tem empenhado em destruir é a Roma barroca; seu fascínio consistia na surpresa, na imprevista abertura e mudança das perspectivas: uma beleza ao mesmo tempo artística e paisagística, que muda com as horas do dia e os humores do céu. (ARGAN, 2000, p. 107)

As palavras do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan sintetizam o conteúdo das discussões aqui propostas, que buscarão responder às seguintes perguntas: como as intervenções urbanísticas que a cidade de Roma sofreu no período que se estende da sua declaração como capital da Itália unificada até o ano de 1950 – quando foi inaugurada a Via della Conciliazione, que dava acesso direto à Praça de San Pietro – afetaram a estrutura cenográfica do ambiente predominantemente barroco da antiga capital pontifícia? Qual a extensão dos danos causados na fragmentação do tecido urbano? Ainda hoje, é possível, na região central da cidade, capturar a trama barroca exaustivamente elaborada a partir de finais do século XVI?

Roma é, seguramente, o grande exemplo de uma cidade a constituir historicamente, em toda a sua estrutura urbana, um verdadeiro cenário barroco. Após as diversas iniciativas de reformulação viária efetivadas em todo o Cinquecento, que rasgaram avenidas diretas em diferentes áreas da Cidade Eterna, Roma passou a receber inúmeras intervenções pontuais, principalmente no século XVII, obras que viriam alterar dramaticamente sua paisagem: construção e restauração de palácios, igrejas, fontes; abertura de ruas e praças; ereção de obeliscos inseridos em áreas estratégicas do espaço urbano; obras de infraestrutura e defesa; reocupação da área desolada em volta do tecido edificado, principalmente em cima das colinas, com o surgimento de imponentes vilas de propriedade de cardeais, papas e famílias nobres – espaços verdes onde se destacavam seus jardins paradisíacos e que serviam como contraponto ao cada vez mais denso núcleo central. Estas ações, concebidas e realizadas pelos grandes mestres da arquitetura e da arte barrocas, contribuiriam para definir uma “amarração” entre muitas das partes irregulares do tecido urbano, seja nos bairros mais densos, seja nas áreas mais dispersas dentro do perímetro das muralhas de Aureliano.<sup>1</sup>

## **Primeira fase de renovação: da Roma capital até a ascensão de Mussolini**

Até meados do Settecento, a Roma papal continuaria afirmando sucessivamente seu dinâmico equilíbrio barroco através da inclusão em seu sítio de outros eventos de forte apelo persuasivo. A cidade consolidada, mas demográfica e economicamente estacionada, manteria seu caráter até o último quartel da próxima centúria. Contudo, todo esse equilíbrio sofreria uma forte implosão após Roma ser declarada capital da Itália em 1871, quase dez anos após a unificação do país, em 1861. O primeiro grande erro praticado pelos agentes que concorreram para conceber e praticar as ações de remodelamento urbanístico e edilício foi o de insistir em fundar a nova capital justamente em cima da cidade dos papas, ao invés de buscar constituir um novo centro urbano para fora das muralhas imperiais, ou pelo menos deslocá-lo para as áreas de “vinhas” e campos ainda desabitados entre o denso tecido da Roma barroca e o perímetro dos muros.

Mas na *Terza Roma* (aquela moderna, que deveria superar as duas primeiras – a Roma Antiga e a Roma dos papas), o ambiente ancestral será sobreposto pelas adaptações necessárias para acolher o imenso contingente de pessoas e veículos que estavam afluindo à cidade: devido às novas atribuições burocráticas e ao funcionalismo que chegava; oriundo da massiva e inevitável imigração, proveniente principalmente das regiões mais pobres do sul do país; em função do incremento dos setores de comércio e serviços necessários para a nova capital. Seria interrompida, deste modo, a delicada estrutura urbana preexistente em função do inchaço da cidade – de 200 mil habitantes em 1870, a cidade dobra de tamanho até 1895, e já possui 700 mil habitantes em 1920, antes da subida de Mussolini ao poder; (INSOLERA; SETTE, 2003, p. 15) ao fim da Segunda Guerra Mundial a cidade já contava com uma população de 1,5 milhões (SANFILIPPO, 1993, p. 15) e hoje possui quase 3 milhões.

A primeira grande dificuldade era que a cidade dos papas guardava toda sorte de problemas que naquele tempo seriam denunciados pelos profissionais ligados à nascente disciplina do urbanismo. Estas “patologias” deveriam ser “curadas” pelas intervenções redentoras em nome do saneamento, higiene, tráfego, “estética” e, também, em nome da história – entendendo-se por “história” a escavação e o isolamento de monumentos clássicos.

A Roma papal já havia visto notáveis demolições para a abertura de novas vias e praças ou para a construção de novos edifícios. Mas estas intervenções aconteceram sempre sobre a escala do já construído e se inseriram sem grandes dilacerações no precedente tecido edilício e viário. Depois de 1870 e até meados do século XX, o atraso cultural no campo urbanístico multiplicou as intervenções deste tipo em um ritmo impetuoso: por um lado, vem a errônea decisão de construir a nova capital italiana sobre a cidade dos papas; por outro lado, é estimulado abertamente um mal compreendido amor pela arqueologia clássica. Tudo aquilo que não é romano-imperial pode ser varrido impunemente da cidade. Este equívoco mortal da arqueologia é acompanhado por um outro erro estético cultural: a paixão pelo grande monumento, isolado do contexto urbano; a paixão pela obra de arte excepcional, isolada do resto da produção artística. (SANFILIPPO, 2004, p. 31, tradução nossa)

Mario Sanfilippo revela como a tônica das intervenções que Roma viria sofrer como nova capital italiana estaria quase sempre vinculada à ideia da demolição, conceito que jazia na base das maiores empresas urbanísticas do governo do novo país. Nesse momento, havia praticamente um consenso sobre a má qualidade e a insalubridade dos bairros antigos (medievais, renascentistas e barrocos) da cidade e, na verdade, qualquer empresa de destruição, de *sventramento* de enormes partes significativas do tecido urbano preexistente, praticamente não causava comoção – muito poucas vozes se levantariam contra estas ações.

Estes desventramentos, realizados na área mais delicada do núcleo urbano, tinham como objetivo alargar ruas ou trechos de ruas preexistentes, reunindo-os a seguimentos viários que brotavam através da demolição de inúmeros edifícios ou de quadras inteiras, método adotado para a construção do Corso Vittorio Emanuele II, avenida que viria dilacerar todo o velho centro medieval e renascentista da cidade. Outras vezes, o caminho escolhido era mesmo a abertura de avenidas retilíneas, ou quase diretas – bem mais largas que aquelas concebidas em épocas passadas – rasgadas no frágil tecido denso e apertado preexistente. Neste caso, os exemplos mais imponentes foram as vias Nazionale e Cavour: a primeira, aberta para ligar a principal estação ferroviária de Roma (a Termini) à Piazza Venezia, e que seria posteriormente conjugada ao Corso Vittorio Emanuele II para alcançar o Tevere e transpô-lo em direção ao Vaticano; a segunda, rasgada no meio do Rione<sup>2</sup> Monti, foi idealizada para promover um acesso direto entre a Termini e a área do Fórum Romano e Coliseu. Seriam as principais ações para trazer o tráfego de veículos ao âmago do denso núcleo da Roma papal, iniciativas que recairiam, fatalmente, na destruição de pedaços inteiros da cidade, áreas pulverizadas que eram pelo menos duas vezes maiores que aquelas necessárias para a calha da rua, eliminando inúmeros quarteirões antigos:

As coisas, na realidade, aconteciam de modo muito diferente: os desventramentos comportavam a demolição de todos os quarteirões e a sua reconstrução com formas edilícias modernas. A área destruída era muito maior do que a avenida que seria traçada em seu centro; frequentemente mais do dobro – algumas vezes mais do que o triplo da área. Eram zonas inteiras da cidade que desapareciam, que eram colocadas à disposição da especulação

com um mecanismo tecnicamente diverso daquela da expansão; aquele mecanismo que, ao tempo de Napoleão, se chamava eufemisticamente ‘embelezamento’. (INSOLERA, 1996, p. 374, tradução nossa)

Esses “embelezamentos”, conseqüentemente, interessavam profundamente aos especuladores que restituíam os alinhamentos das novas vias rasgadas após a demolição do casario pitoresco através da ereção de edifícios de cinco ou seis pavimentos, com uma arquitetura de matriz historicista inspirada nos antigos palácios barrocos, mas sem a qualidade e a pertinência das intervenções dos arquitetos do Cinquecento, do Seicento, do Settecento. Além do mais, os grandes monumentos civis da cidade barroca habitavam as ruas e avenidas preexistentes de forma dispersa e pontual, elevando sua prioridade hierárquica como elementos de destaque no tecido urbano – em contraste com o conjunto mais simples que lhe dividia o contexto.

No Corso Vittorio Emanuele II, na Via Cavour, na Via Nazionale e na Via Arenula, ao contrário, todo o espaço é preenchido pelos imensos *palazzi* habitados pela classe favorecida que chegava à cidade; o que se apreende é a fileira de volumosas construções ecléticas sequencialmente distribuídas dos dois lados das avenidas, promovendo um engrandecimento da larga via recém-traçada, uma monumentalidade que não poderia estar mais distante do caráter intimista e fechado dos antigos *rioni*. Além disso, as novas artérias de tráfego acabariam gerando um desafio de escala aos monumentos civis e religiosos que teriam conseguido sobreviver aos desventramentos e que iriam preexistir completamente desambientados nas avenidas modernas. Obras-mestras como as importantíssimas Igrejas de Il Gesù, Sant’Andrea della Valle, o Palazzo della Cancelleria, a Chiesa Nuova e o Oratorio dei Filippini foram poupadas da destruição, mas hoje aparecem espalhadas pelo Corso Vittorio Emanuele II, arruinadas em relação ao seu contraste dimensional preexistente – prejudicadas pela perda do ambiente recolhido de suas praças originais, que em sua maioria desapareceram ou foram profundamente alteradas (Figuras 226-233).



**Figura 226**

Antiga praça onde se encontrava a Igreja de Il Gesù, em vista publicada em 1747 pelo gravador e arquiteto siciliano Giuseppe Vasi como parte da série *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*. Praça danificada pela abertura da Via del Plebiscito, ramal do Corso Vittorio Emanuele II

Fonte: Coen (1996, p. 197).



**Figura 227**

Implantação antiga do Palazzo Massimo. Hoje, o largo Corso Vittorio Emanuele II passa pelo palácio, que se perde no meio da via. Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

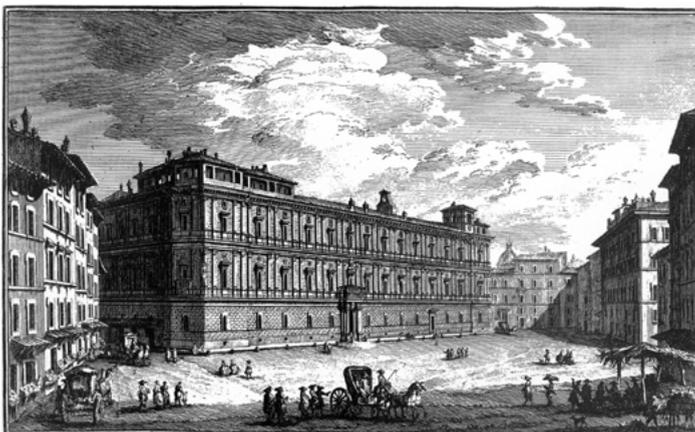
Fonte: Coen (1996, p. 126).



**Figura 228**

Praça da Igreja de Sant'Andrea della Valle. Destruída pelo Corso Vittorio Emanuele II. Hoje, a monumental igreja se encontra desambientada no meio da grande avenida. Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

Fonte: Coen (1996, p. 126).



**Figura 229**

Palazzo della Cancelleria. A praça na qual se assenta o palácio também foi alterada pela passagem do Corso Vittorio Emanuele II. Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

Fonte: Coen (1996, p. 124).

**Figura 230**  
Praça que se abria para o Oratorio dei Filippini e para a Chiesa Nuova. O largo foi destruído na abertura do Corso Vittorio Emanuele II, que o dilacerou completamente. Hoje, as duas igrejas se encontram perdidas na larga via.  
Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

Fonte: Coen (1996, p. 199).



**Figura 231**  
Praça da Igreja de San Carlo ai Catinari, danificada pela abertura da Via Arenula.  
Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

Fonte: Coen (1996, p. 198).



**Figura 232**  
Palazzo Altieri, erguido na praça da Igreja de Il Gesù, transformada pela passagem da Via del Plebiscito, ramal do Corso Vittorio Emanuele II.  
Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747

Fonte: Coen (1996, p. 129).





**Figura 233**

Vista da praça que se abria aos fundos da Igreja de Santa Maria Maggiore a partir de uma imagem retirada da antiga Via Felice. Hoje, passa adjacente a ela a larga Via Cavour, que cruza a Via Felice na altura da antiga praça, alterando profundamente a percepção do fundo monumental da basílica – no qual se assenta o Obelisco Esquilino. Gravura de Giuseppe Vasi, de 1747.

Fonte: Coen (1996, p. 184).

Os *rioni* ancestrais, dilacerados, cortados ao meio, separados implacavelmente pelas movimentadas vias, perderão grande parte de sua identidade e de sua continuidade artística. O mecanismo dramático que pressupunha a experiência de adotar o percurso sinuoso e apertado entre dois ou mais “eventos” sucessivos, processo perceptivo sempre sucedido pela surpresa de irromper em ambientes tão fascinantes, tão teatrais, como a Piazza Navona, por exemplo, (BAETA, 2017) é em parte extinto quando o transeunte passa a ter que vencer a barreira dos grandes e congestionados corredores de tráfego, organismos que acabariam, indiscriminadamente, afastando as duas metades dos *rioni* e bairros, antes unidas por complexas tramas morfológicas e cenográficas (Figuras 234-239).

Durante o último quartel do século XIX, os *sventramenti* também se apresentariam como a ação fundamental da maior empresa urbanística que o governo do novo país empreenderia para a sua capital, antes da Era Fascista:

Quando Roma torna-se capital da Itália, imediatamente o Tevere faz-se notar com a grande inundação de 1870. Em 1875, vários discursos parlamentares [...] derrocam nas leis de 1875-1876, que decretam uma série de intervenções para conter as cheias do rio. Em seu percurso urbano, o rio é regularizado, eliminando estrangulamentos, bordas irregulares, curvas mortas; para toda a área urbana, a largura do rio é uniformizada em 100 metros; ao longo do curso d'água são construídas duas plataformas altas e largas, que servem de suporte e contraforte aos dois arrimos (os populares ‘muralhões’) com 17 metros de altura, superiores ao nível atingido pela água em 1870. Enfim, ao nível superior dos muralhões são traçados os *lungoteveri*, largos 14 metros. [...] Somente em 1926 é completado o percurso urbano entre a ponte Margherita e a ponte Sublicio; enquanto nos vales e nos montes os trabalhos continuam até a segunda guerra mundial e o pós-guerra. A necessidade de conectar as velhas pontes com os novos *lungoteveri* e a demolição total do casario, palácios e portos às margens do rio – particularmente doloroso o desaparecimento do Porto di Ripetta, ainda pior que o de Ripa Grande – modificam traumáticamente a relação da cidade com seu rio. (SANFILIPPO, 2004, p. 30, tradução nossa)



**Figura 234**

Imagem aérea da região da curva do Rio Tevere na década de 1940. Nota-se o rasgo do Corso Vittorio Emanuele II dividindo os *rioni* medievais e renascentistas de Regola, Ponte e Parione

Fonte: Insolera (2001, p. 178179).



**Figura 235**

A desambientada fachada voltada para o Corso Vittorio do Palazzo della Cancelleria (iniciado no século XV) à esquerda, e os palacetes ecléticos do Corso Vittorio Emanuele II vistos à frente. Imponência não condizente com a escala dos *rioni*

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 236**

Corso Vittorio Emanuele II, em Roma

Fonte: Lalupa (2006). Licença CC BY-SA 3.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ponte\\_-\\_corso\\_Vittorio\\_a\\_ferragosto\\_00799.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ponte_-_corso_Vittorio_a_ferragosto_00799.JPG)





**Figura 237**  
Corso Vittorio Emanuele II, com destaque para o quincentista Palazzo Massimo (segundo palácio à direita)

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

**Figura 239**

A imponente Via Nazionale, com destaque para o Palazzo delle Esposizioni

Fonte: Cartão-postal ([1947]).



**Figura 238**  
A Piazza della Esedra (ou Piazza della Repubblica) e a Via Nazionale

Fonte: Google Maps (2020).



Como coloca Sanfilippo, a contenção e a nova sistematização do Tevere através da regularização de seu leito, a construção de altos arrimos e a abertura das vias em suas margens (os *lungoteveri*) foram trágicas para Roma, pois foi quebrada a histórica conformidade entre o núcleo urbano e seu rio, afastando impiedosamente os dois lados da cidade – que antes eram ligados por intrincados mecanismos paisagísticos.

São incontáveis as quadras demolidas para efetivar a implantação do sistema viário e viabilizar a regularização do leito do Rio Tevere com a largura de 100 metros, acarretando o desaparecimento de bairros inteiros – como o pitoresco Gueto Judaico, que foi, em sua maior parte, eliminado.

Na realidade, até a segunda metade do século XIX, a relação de Roma com o Rio Tevere era substancialmente diferente da que hoje se apresenta. As construções gregárias, enfileiradas e irregulares que constituíam o tecido edificado apresentavam-se diretamente engastadas nas praias, nos taludes ou nos restos das antigas muralhas às margens do rio – principalmente em seu lado oriental, mais densamente habitado. Não existiam ruas em suas bordas, o que só permitia a visão do curso d'água em poucas ocasiões: para quem alcançava os panoramas que se abriam do alto das colinas que envolviam o centro; para aqueles que se colocavam às margens do rio em uma das áreas desabitadas adjacentes ao núcleo urbano; diante dos dois portos fluviais da cidade (o Porto di Ripa Grande e o Porto di Ripetta); ao transpor uma das três travessas que cortavam o Tevere na área densamente habitada – a Ponte de Sant'Angelo, a Ponte Sisto, e as pontes que cruzavam à Isola Tiberina (Cestio e Fabricio). Neste caso, quando o transeunte deveria vencer o rio para irromper no outro lado da cidade, repentinamente saía da massa urbana compacta da Roma barroca para cruzar uma das pontes, normalmente precedida de um pequeno largo, onde eram descortinadas as imagens pitorescas do rio e das suas margens fortemente edificadas (Figuras 240-250).

Toda esta trama dramática foi implacavelmente danificada pela contenção do rio e pela abertura dos *lungoteveri*, prejudicando a apreensão da unidade artística impressa na estrutura urbana da antiga capital pontifícia – além de alterar as relações sociais e econômicas provenientes da qualidade do rio como via de circulação de mercadorias e de sua importância como agente fornecedor de força motriz a baixo custo.

**Figura 240**  
Casas medievais nas margens do Rio Tevere  
(desaparecidas). Aquarela do pintor e fotógrafo  
italiano (de origem alemã) Ettore Roesler  
Franz, da série *Roma Sparita*, 1882  
Fonte: Jannattoni (2003, p. 85).



**Figura 241**  
Ocupação da margem ocidental do Tevere  
a partir do Jardim da Farnesina. Obra de  
Ettore Roesler Franz do final do século XIX.  
Tudo desapareceria após a nova sistematização  
do Tevere  
Fonte: Jannattoni (2003, p. 97).



**Figura 242**  
Velhas casas medievais da Via dela Lungara  
vistas da Farnesina, nas margens da Igreja San  
Giovanni dei Fiorentini. Aquarela de Ettore  
Roesler Franz, 1886  
Fonte: Jannattoni (2003, p. 83).





**Figura 243**

Imagem da Ponte Fabrício, Isola Tiberina e Rione Regola. Aquarela de Ettore Roesler Franz, 1880

Fonte: Jannattoni (2003, p. 94).



**Figura 244**

Ocupação desaparecida às margens do Tevere. Ettore Roesler Franz, 1892

Fonte: Jannattoni (2003, p. 89).

**Figura 245**

Palazzo Altoviti, da Ponte de Sant'Angelo, hoje destruído. Ettore Roesler Franz, 1892

Fonte: Jannattoni (2003, p. 87).





**Figura 246**  
Os fundos da Via Giulia nas margens do Tevere. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747  
Fonte: Coen (1996, p. 142).



**Figura 247**  
Ponte Sisto. Giuseppe Vasi, 1747  
Fonte: Coen (1996, p. 143).



**Figura 248**  
Isola Tiberina vista do ocidente. Ocupação às margens desaparecida. Giuseppe Vasi, 1747  
Fonte: Coen (1996, p. 145).



**Figura 249**

Ocupação edilícia na Isola Tiberina e nas margens do Rio Tevere. À frente, a Ponte Fabricio. Anderson, final do século XIX  
Fonte: Vanelli (2001, p. 46).



**Figura 250**

Praia na altura da Piazza Bocca della Verità. Em primeiro plano a Igreja barroca de Santa Maria in Cosmedin, que sofreria um *ripristino* no século XX para recuperar sua forma medieval. Hoje, sua aparência nada tem de semelhante com a imagem retratada por Vasi em 1747. Toda esta área foi desventrada, primeiro pelo *lungotevere* e depois para abrir, na época de Mussolini, a *Via del Mare*. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747

Fonte: Coen (1996, p. 149).

Mas, esta terceira cidade de Roma é completamente diversa das outras duas (aquela antiga e aquela cristã ou dos papas) que a precederam. Primeiramente, é completamente separada de seu rio: o Tevere não é mais o grande eixo de penetração comercial e de fornecimento de mantimentos do Tirreno às regiões da península e vice-versa; não é mais o grande abastecedor de energia motriz a baixo custo; não é mais o medieval (e moderno) aqueduto natural; não é mais o grande ‘inimigo’, porque as suas águas foram contidas pelos diques hidroelétricos e pelos arrimos (muralhões). (SANFILLIPO, 1993, p. 7, tradução nossa)

Atualmente, o rio cria uma linha divisória clara entre os dois lados da cidade: as vias que margeiam o rio (os *lungoteveri*) normalmente apresentam-se em cota mais elevada do que o ambiente urbano contíguo, o que altera tragicamente as relações topográficas originais; as avenidas criam grandes barreiras de tráfego que tornam quase imperceptíveis os antigos percursos de transposição do Tevere – trajetos que eram baseados na passagem direta do denso e fechado emaranhado de vielas de um *rione*, a outro intrincado ambiente além rio, ação que promovia a surpresa de capturar subitamente os panoramas abertos para as pitorescas margens edificadas, como também dava início à revelação do recinto tradicional que se alcançava à frente. Os prédios de grandes dimensões levantados nos *lungoteveri* pela especulação imobiliária, as duas largas vias de tráfego, o leito do rio regularizado, dilatado e cavado profundamente através de seus imponentes arrimos, todo este complexo irá se apresentar, mais uma vez, como um “evento” monumental em escala não condizente com a da cidade adjacente, “episódio” que irá dilacerar o núcleo urbano, oferecendo pouca solução de continuidade com o ambiente preexistente (Figuras 251-256).

Fica claro que os terrenos destinados aos edifícios que seriam assentados ao longo do Tevere ou que seriam alinhados nas novas avenidas, áreas liberadas a partir dos desventramentos praticados nos *rioni* tradicionais, alcançariam valores exorbitantes em função da nova infraestrutura urbana a ser implantada. Por isso, a especulação imobiliária teria sido uma das grandes, senão propriamente a maior motivadora das intervenções aniquiladoras, iniciativas que ultrapassariam o simples desejo pela resolução de problemas de tráfego, de saneamento, de “embelezamento” da cidade, e se direcionaram para a geração de imensos lucros oriundos da venda dos terrenos postos à sua disposição. Este processo



**Figura 251**

Construção dos muralhões do Rio Tevere nas proximidades do Porto di Ripetta. Percebe-se a demolição da edificação tradicional que se assentava às margens do rio e os novos palacetes que ocuparão o *lungotevere*

Fonte: Trastevere App (2017).

<http://www.trastevereapp.com/wp-content/uploads/2017/02/capture-20170211-123901.png>



**Figura 252**

Fotografia aérea do início do século XX mostrando o Rio Tevere com destaque para o Bairro dos Borghi e a Praça e Basílica de San Pietro. Notar os *lungoteveri* em construção – já sem a edificação popular que ocupava as suas margens

Fonte: Cialoni (2006, p. 51).



**Figura 253**

○ Tevere, seus "muralhões", as avenidas, as modernas Pontes Vittorio Emanuele II e Principe Amadeo. Foto tirada do Castel Sant'Angelo

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 254**

Os arrimos – muralhões – do rio e o *Lungotevere* com a ocupação arquitetônica moderna. Ao fundo, a quatrocentista ponte Sisto

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 255**

Os prédios ecléticos do *lungotevere*

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 256**

Os *lungoteveri* e a Isola Tiberina na época de Mussolini

Fonte: Cialoni (2006, p. 250).

viria a contribuir decisivamente para a viabilização de mais uma ação gravemente destrutiva para a cidade. Herman Grimm, professor de história da arte da Universidade de Berlin, escreveu em 1886:

Belíssimas avenidas sombreadas de carvalhos e louros, aqui e ali permeadas por altos e volumosos pinheiros, tranquilidade e ar balsâmico faziam da Villa Ludovisi um dos lugares de Roma que eram primeiramente nomeados quando se discorria sobre os encantos da Cidade Eterna. Sim, eu acredito, se perguntasse qual era o mais belo jardim do mundo, aqueles que conheciam Roma teriam respondido sem hesitar: Villa Ludovisi. Entre as coisas que, tornando-se Roma capital da Itália, vinha primeiro em mente a todos que conheciam e amavam Roma, era a esperança que aqueles jardins, com as belas construções e com as estátuas e os quadros contidos em seu acervo, se tornassem de domínio público e assim fossem facilmente acessíveis. Prever que sob o novo governo a vila devesse ser destruída, como hoje acontece, e os louros, os carvalhos, os pinheiros abatidos, como hoje os vemos abater, seria então uma ofensa que nem mesmo o mais amargo inimigo da nova Itália teria ousado conduzir, porque lhe teria parecido uma enorme loucura. (GRIMM, 1886 apud INSOLERA, 2001, p. 52-53, tradução nossa)

Ao contrário da Roma imperial que chegou a possuir mais de 1 milhão de habitantes e que abrangia praticamente toda a extensão do espaço acolhido pelos 18 quilômetros do perímetro da muralha construída pelo imperador Aureliano, a Roma barroca não chegava a ocupar nem metade deste espaço. Na cidade dos papas, o trecho residual entre a massa edificada e seus antigos muros, principalmente as áreas das colinas que cercavam o núcleo urbano aos dois lados do rio, foi sendo gradativamente apropriado pelas famílias ricas, que ali construíram suas paradisíacas vilas ajardinadas – nobres residências e parques patrícios, diluídos na massa verde de extensos e “espetaculares” jardins, distantes da trama edificada compacta e insalubre do Vale do Tevere, distantes das doenças, da malária. Para a Roma barroca, este cinturão de vilas e parques era a moldura verde que envolvia a mancha construída, situação que poderia ser desvelada através dos inebriantes panoramas capturados do alto das Colinas do Gianicolo, do Pincio, do Aventino. Era também o ambiente adequado para a evasão em relação ao tecido denso e apertado do núcleo urbano, um mergulho na ordenada natureza barroca através

do “respiro” que era imediatamente sentido por quem se aventurava além do casario. Portanto, propiciava experiências dramáticas diametralmente opostas àquelas derivadas do congestionamento de informações gradativamente sobrepostas e oferecidas ao passante no âmagos dos *rioni* mais centralizados. Contudo, essa oposição cidade-natureza era absolutamente necessária para reforçar ainda mais, e por contraste, o “efeito surpresa” tão característico do Barroco e tão explícito na configuração da trama cenográfica da Roma papal (Figura 257).

A Villa Ludovisi, o mais belo jardim do mundo, segundo Grimm, foi apenas uma entre tantas vilas da aristocracia loteadas gerando lucros inimagináveis (Figuras 258-260). Com exceção de algumas poucas propriedades que se transformaram em espaços públicos, como por exemplo a Villa Doria Pamphilj (Figuras 261-263), Villa Borghese (Figura 264), a Villa Medici, os jardins do Pincio, a grande maioria das residências que constituíam o edênico cinturão verde da cidade desapareceram em nome da ampliação da área residencial da capital, vendidas a preço de ouro pelas tradicionais famílias da nobreza local, que não hesitaram em se desfazer destes legados ancestrais. O resultado foi a perda daquela relação necessária da cidade com a natureza circundante e a inclusão de uma massa edificada formada por bairros ordenados, regulares, totalmente alheios à antiga configuração urbana, ausentes do núcleo que se encontra logo abaixo, gerando a percepção de duas “Romas” independentes e desarticuladas<sup>3</sup>. Para Italo Insolera, o destino das vilas poderia ter sido outro; inclusive poderia ter favorecido a concepção racional da nova capital, salvaguardando as relações ambientais mais primárias da cidade preexistente:

Da Porta di San Giovanni até a Porta del Popolo existia todo um arco contínuo e ininterrupto de vilas e de parques dentro e fora dos antigos muros: podemos ter uma ideia ao olharmos o trecho entre Porta Pinciana e Porta del Popolo onde, apesar das transformações sofridas pela invasão do tráfico, Villa Medici, il Pincio, Villa Borghese permaneceram fundamentalmente intactas. [...] Esta excepcional faixa verde poderia ter servido perfeitamente para coligar o centro velho de Roma com uma nova cidade residencial além das vilas, tendo sido separadas as diferentes funções urbanas e as diversas escalas edilícias. Ao invés disso, uniu o novo ao velho sem qualquer solução de continuidade, ignorando a que coisa um e outro devia servir e destruindo tudo quanto não se podia traduzir em ganho imediato. (INSOLERA, 2001, p. 54, tradução nossa)

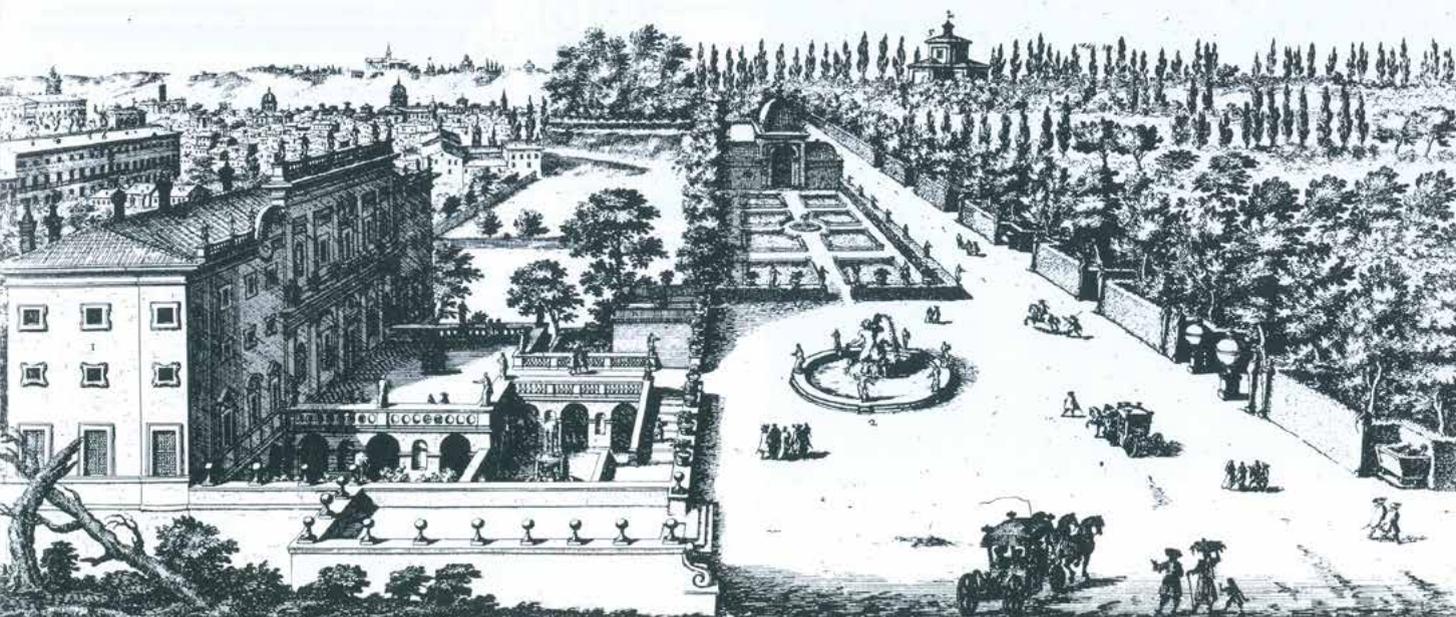


**Figura 257**

Planta de Roma, por Giovanni Battista Falda (1640-1678), elaborada em 1676. Nota-se a presença do Rio Tevere dividindo a cidade. A área central era bastante densa, principalmente a mais próxima à curva acentuada do rio, assim como o tridente do Campo Marzio, enquanto as áreas das colinas eram pouco habitadas. A mancha edificada da cidade não ocupa metade da área dentro do contorno das muralhas. O ambiente entre o perímetro do sistema defensivo e a cidade é ocupado por vilas, vinhas e campos

Fonte: Giovanni Battista Falda (1676).

<https://www.romaierioggi.it/mappa-della-citta-di-roma-g-b-falda-1676/>



**Figura 258**

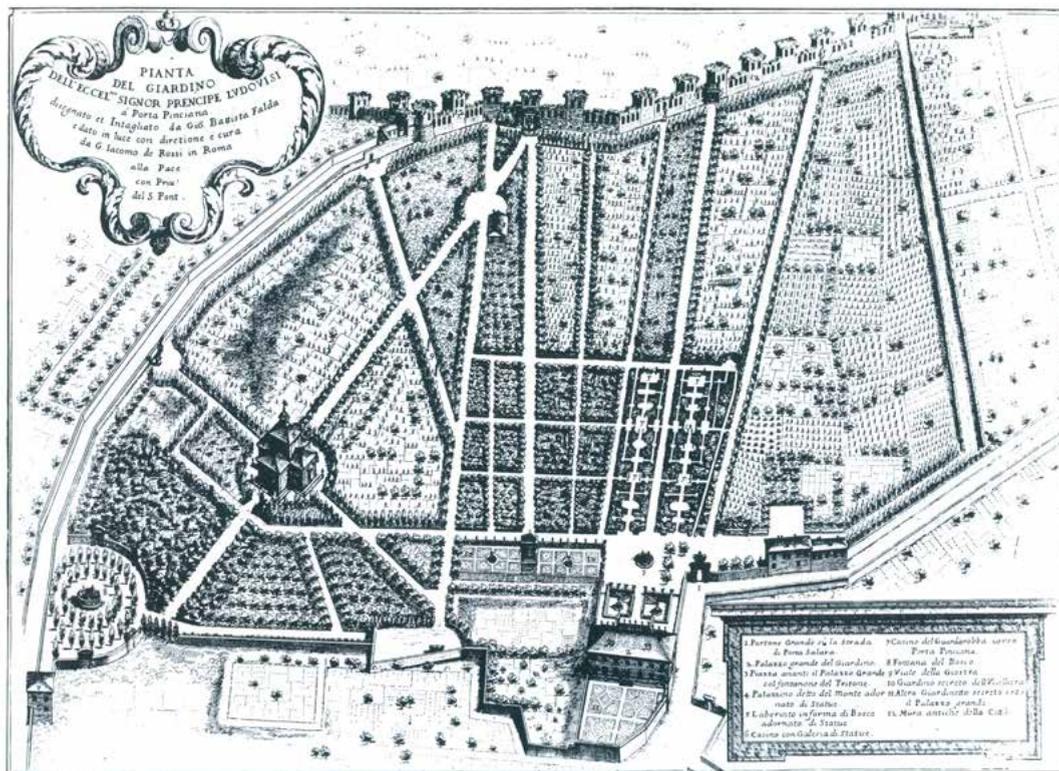
Vista da Villa Ludovisi sobre o Pincio, elaborada pelo gravurista e arquiteto italiano, Giovanni Battista Falda da Villa Doria Pamphilj – da série *Li giardini di Roma con le loro piante alzate e vedute in prospettiva*, editada postumamente em 1683 com o nome de *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovanbattista Falda*. A vila, considerada a mais bela de Roma, foi toda loteada e destruída em finais do oitocentos

Fonte: Insolera (1996, p. 237).

**Figura 259**

*Pianta del Giardino dell'Excel.mo Signor Prencipe Ludovisi*. Giovanni Battista Falda, 1683

Fonte: Insolera (1996, p. 238).





**Figura 260**

Imagem aérea dos bairros – à esquerda da muralha – que ocuparam a área da Vila Ludovisi

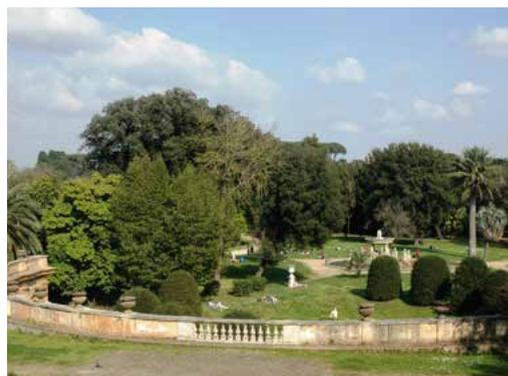
Fonte: Google Maps (2020).



**Figura 261**

Imagem atual de uma das vilas que sobreviveram parcialmente à especulação – a Villa Doria Pamphilj

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 262**

Detalhe dos jardins da Villa Doria Pamphilj

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 263**

Perspectiva elaborada por Giovanni Battista Falda da Villa Doria Pamphilj, publicada em 1683. A vila foi construída por Alessandro Algardi e se ergue na Colina do Gianicolo

Fonte: Falda (1980, p. 74).



**Figura 264**

Planta axonométrica da Villa Borghese Pinciana, projetada por Flaminio Ponzio (1590-1613), uma das que sobreviveram à especulação ao virar parque público. Por Giovanni Battista Falda, *Ville e giardini di Roma nelle incisioni di Giovanbattista Falda*, 1683

Fonte: Falda (1980, p. 59-60).

## A destruição da capital: a ascensão de Mussolini

Contudo, estes não foram os piores traumas que a cidade viria a sofrer. Na verdade, uma nova “onda” de intervenções demolidoras apareceria no segundo quartel do século XX. Desta vez o “mérito” recairia sobre Benito Mussolini, que governou a Itália entre 1922 e 1943. As palavras proferidas pelo Duce em 1925, por ocasião da posse do *governatorato* de Roma, deixavam claras suas pretensões e o mecanismo para alcançá-las: transformar a Cidade Eterna em um palco adequado para a nova ideologia fascista.

As minhas ideias são claras, as minhas ordens são precisas e estou certo de que se tornarão uma realidade concreta. Daqui a cinquenta anos, Roma deve aparentar maravilhosa a todas as pessoas do mundo: vasta, ordenada, potente, como foi nos tempos do primeiro império de Augusto. Vocês continuarão a liberar o tronco do grande carvalho de tudo o que ainda o estrangula. Vocês farão várias aberturas em torno do Teatro di Marcello, do Campidoglio, do Panteão; tudo aquilo que foi edificado nos séculos de decadência deve desaparecer. Em cinco anos, da Piazza Colonna e por uma grande abertura deve estar visível a mole do Panteão. Vocês liberarão também os templos majestosos da Roma cristã das construções parasitárias e profanas. Os monumentos milenares da nossa história devem agigantar-se na necessária solidão. (MUSSOLINI, 1925 apud CEDERNA, 2006, p. 56, tradução nossa)

Mais do que o “lugar-comum” do saneamento e da higiene – pretexto usado constantemente para justificar a destruição impiedosa de inteiros bairros medievais, renascentistas e barrocos – o Duce objetivava a completa transformação da cidade através da noção de aliar a modernidade que seu regime pressupunha com a tradição que lhe interessava.<sup>4</sup> Para isso, também praticou inúmeras ações baseadas nos desventramentos de áreas urbanas antigas para a abertura de novas vias de circulação. Porém, ao contrário do que aconteceu durante as primeiras décadas da nova capital, quando as demolições foram compreendidas como oportunidade de obter imensos lucros através da construção de edifícios residenciais multifamiliares acima dos escombros das antigas casas pulverizadas,

as vias rasgadas nos pitorescos bairros pelo regime fascista interessavam demais à propaganda política, sendo escolhidas outras estratégias de reocupação.

Frequentemente os novos eixos abertos para a circulação não apresentariam qualquer edifício assentado em toda sua extensão, fato que se deu em nome da construção de uma imagem supostamente nobre e grandiloquente, principalmente quando estas vias nasciam margeando ou interrompendo importantes e vastas áreas arqueológicas e monumentos antigos – caso da mais celebrada avenida traçada por Mussolini, a Via dell’Impero (hoje Via dei Fori Imperiali), ou mesmo da Via del Circo Massimo, corredor de tráfego que passaria acima do vazio que por séculos teria acolhido esta imensa estrutura da Roma antiga.

Outras vezes, modernas construções, sempre dirigidas a funções ministeriais ou oferecidas a órgãos do Governo Fascista, despontariam dispersas, aqui e ali, diluídas no vácuo construtivo que marcava os dois lados do corredor de tráfego – caso da Via del Mare (hoje, Via del Teatro di Marcello e Via Petroselli). Fora da área arqueológica, as artérias abertas que continuariam dilacerando o centro histórico seriam ocupadas por edificações remanescentes que teriam sobrevivido às demolições, bem como acolheriam importantes obras da arquitetura medieval ou barroca mutiladas, cortadas ao meio, em nome da fluidez da avenida; dividiriam espaço com monumentos importantes que, desmontados por “estorvarem a perspectiva”, eram transpostos para novos sítios, implantados em um dos terrenos disponíveis na moderna avenida rasgada – ainda mais desambientados do que aqueles que restaram ilhados no contexto vil que se desenhava; as outras áreas eram adensadas por fileiras de edifícios contemporâneos, destinados quase sempre ao uso público, projetados segundo o gosto fascista – um misto de retórica classicista, com o típico despojamento moderno; uma arquitetura monumental de qualidade duvidosa que obviamente não conseguia se ambientar nos apertados e pitorescos *rioni*. Foi o caso, por exemplo, do Corso del Rinascimento, avenida aberta através de desventramentos praticados na área renascentista da cidade, entre a Piazza Navonna e a Piazza della Rotonda. Também foi o modelo seguido para a construção da Via della Conciliazione, talvez a mais triste empresa urbanística que Roma sofreu em toda sua fase moderna; via aberta a partir da demolição de toda uma área da cidade, os Borghi, permitindo o acesso direto do Rio Tevere

à Piazza di San Pietro – só terminada em 1950, com a implantação dos últimos edifícios e equipamentos urbanos ainda de gosto autoritário.<sup>5</sup>

Segundo Sanfilippo, os mecanismos de intervenção baseados na tábula rasa eram herdeiros diretos das iniciativas que assaltaram o núcleo urbano nos 50 anos anteriores, e também sucessores das principais ações de renovação de muitas capitais europeias, iniciativas empreendidas antes da declaração de Roma como capital da Itália – como a Paris de Hausmann, por exemplo. Contudo, o que era novo no caso da Cidade Eterna seria a radicalização, por parte dos fascistas, das ações de remodelamento urbano, com um consequente aumento vertiginoso dos procedimentos de demolição.

A cultura do tempo propõe (e Mussolini prescreve) desventramentos, demolições, *diradamenti* e novos e enormes eixos viários nos *rioni* e nos bairros (Via dell'Impero, Via del Mare, Via dei Trionfi, Via della Conciliazione, Corso Rinascimento, Via Regina Elena, hoje Barberini, Via XXIII Marzo, hoje Bissolati, Via della Navicella e Piazza di Porta Metronia, Via di Valle Murcia, Via del Circo Massimo, corso Trieste, Viale Eritrea etc.). Todas estas intervenções atropelam centenas de hectares urbanizados e são sempre a consequência lógica de um antigo retardamento cultural em relação à disciplina do urbanismo; são o resultado da combinação de velhos erros. É, contudo, um fenômeno decididamente fascista a radicalização indiscriminada das intervenções sob um duplo impulso ideológico: aquele do saneamento higiênico e aquele do 'fazer grande'. (SANFILLIPO, 1993, p. 36-37, tradução nossa)

O resultado estético foi, contudo, muito diferente se comparado às intervenções anteriores, e os danos causados à cidade, infinitamente maiores: por piores que fossem os primeiros desventramentos modernos, a densidade edilícia dos antigos *rioni* era parcialmente mantida por respeitar a tradição de promover a ocupação gregária das vias no assentamento da nova arquitetura. Esta arquitetura historicista, que preencheu os modernos corredores de circulação, não se adequava bem ao ambiente preexistente, como já foi discutido, em função do contraste dimensional que foi gerado; mas sua qualidade era muito superior e assumia um compromisso estilístico com a preexistência substancialmente maior se confrontada aos edifícios que irão povoar algumas das novas vias abertas por

Mussolini. Além do mais, a concepção política e a propaganda fascista condicionaram o pensamento estético ao basear as intervenções na ideia do “*fare grande*”: o efeito de monumentalidade foi o que sempre se buscou ao impor a abertura de vazios gigantescos, de áreas “ocas”, ou de ocupação edilícia muito rarefeita, ações que lembravam mesmo alguns pressupostos da urbanística e da arquitetura pregada pelo movimento moderno – e há anos-luz distantes do caráter que a cidade, ao redor, aspirava.

Mas o conceito do Duce de “*fare grande*”, assim como o seu princípio de “*fare largo*” (algo como “fazer espaçoso”), não poderiam ser compreendidos desvinculados do uso que naqueles tempos se fez da ciência da arqueologia. Nos 20 anos do fascismo, a arqueologia assumiria o papel de uma das mais importantes disciplinas para o regime e seria a base para a idealização e desenho das mais significativas intervenções na cidade. O grupo fascista foi acometido por uma folia romanista baseada no pressuposto histórico de que havia uma absoluta congruência entre a nova ordem italiana e a grande civilização romana imperial, como fica claro nas palavras proferidas pelo Duce em 1934: “Depois da Roma dos Césares, depois daquela dos Papas, existe hoje uma Roma, a fascista, cuja simultaneidade do antigo com o moderno se impõe à admiração do mundo.” (MUSSOLINI, 1934 apud CEDERNA, 2006, p. 72, tradução nossa) Para os seguidores de Mussolini, o primeiro-ministro teria resgatado a Itália de séculos de decadência, obscurantismo representado por todo arco temporal que se desenrola da queda do Império Romano até a Marcha sobre Roma em 1922, realidade histórica “sórdida” que atravessaria a Idade Média, passaria pelo Renascimento, pelo Barroco, e alcançaria até mesmo o Iluminismo. O Duce teria reconquistado a dignidade e, principalmente, a grandeza para a península; uma grandeza imperial só comparável àquela devida ao remoto passado que deveria ser desenterrado, que precisava novamente aflorar – a Roma dos césares.

Para a Itália fascista, Roma volta a ser a luz, a capital da nova ordem imperial – e em breve, mais uma vez, civilizadora e dominadora do mundo. E para afirmar sua majestade, era impositivo seu renascimento urbano através da implantação de um desenho revolucionário que revelasse a congruência entre herança da antiga civilização latina com o novo regime redentor; a aliança entre a Roma de Augusto e dos governantes que o sucederam, e a Roma de Mussolini e dos

fascistas. Para isso, os monumentos que representavam a era imperial romana deveriam “agigantar-se na necessária solidão”; deveriam reinar absolutos em meio a uma vasta estrutura urbana reformulada. Todo o “entulho” que ofendesse a verdadeira história do povo italiano – ou seja, o acervo arquitetônico e o tecido urbano levantados nos “séculos de decadência” – precisava desaparecer em nome da ordem e da decência. As consequências foram desastrosas:

O fato que, em Roma, como em qualquer outra cidade, entre os monumentos antigos e o presente ao invés de água ou terra ou lava, existisse no meio simplesmente a história, foi considerado, ao contrário, circunstância irrelevante. Foi um equívoco despropositado. A arqueologia foi forçada a transformar-se em urbanismo, o urbanismo em trabalho de escavação: os arqueólogos improvisados como urbanistas e os urbanistas improvisados como arqueólogos, alucinados por uma única fixação, aquela de eliminar cada diafragma entre a Antiguidade e o próprio fanatismo, desenvolvendo uma espécie de olho radiográfico apontado exclusivamente para a ruína escondida, completamente cegos para os bairros renascentistas ou a igreja barroca que a cobria. A admirável estratificação dos séculos (aqueles ‘séculos de decadência’ que precisavam ser ‘removidos’ do caráter e da história dos italianos), isto é, a Roma medieval, renascentista, barroca, neoclássica, foi considerada na mesma medida que um depósito aluvionário que deveria ser extraído e peneirado. Baseado nestas premissas que negavam os princípios da cultura urbanística e arqueológica moderna, a reexumação da romanidade se reduziu a uma miserável recuperação de ossos calcinados e dentes cariados, destinados a serem submersos pelo asfalto, pelo tráfico e pela especulação, enquanto a Roma moderna se transformava em um esquálido e inumano subúrbio. Como na abertura de um antigo sepulcro os ossos viram pó, assim os desventramentos não restituíram, para a antiga Roma, mais do que fantasmas e escombros. (CEDERNA, 2006, p. 79, tradução nossa)

Esta noção do isolamento dos monumentos, desenvolvida pelos agentes da arquitetura, da arqueologia e do urbanismo que buscavam apoio no ditador, ignorava completamente a necessária relação que todo edifício guarda com o seu contexto. Além disso, estes técnicos não compreendiam que a grandeza de

Roma – que segundo Norberg-Schulz (2007, p. 140) era herdeira da Época Imperial e que persistia inalterada no Período Barroco – residia exatamente na relação de intimidade alcançada pelos pitorescos quarteirões e ruas estreitas do núcleo urbano em seu confronto direto com os majestosos monumentos que sempre apreciavam diluídos no cenário. Sem esta intermediação da “moldura” vernácula dos bairros populares, os edifícios ligados às esferas de poder perderiam sua escala grandiosa e seu contraste estilístico – oriundo do confronto entre a linguagem rica e inovadora dos monumentos com o tratamento simples e básico das construções ordinárias. Mas Mussolini nutria um verdadeiro ódio ao que chamava de “pitoresco imundo” e só poderia destinar a ele “Sua Majestade, a Picareta”:

É isto que nós estamos fazendo há dez anos. O todo pitoresco imundo eu confio Sua Majestade, a Picareta. Todo este pitoresco está destinado a ruir e deve ruir em nome da decência, da higiene, e até da beleza da capital. (MUSSOLINI, 1932 apud CEDERNA, 2006, p. 70, tradução nossa)

Portanto, como coloca Cederna, a arqueologia tomou a frente das principais intervenções urbanas, sempre com o objetivo de escavar, liberar e isolar os monumentos imperiais mais significativos das construções que lhes ocultassem ou prejudicassem a leitura, mesmo que o processo acarretasse na pulverização de inteiros bairros históricos. Na realidade, esta ideia do isolamento dos monumentos antigos compreendidos como estruturas mais significativas no confronto com o tecido urbano medieval, renascentista e barroco que lhes sobrepunha não era exatamente uma novidade para a cidade de Roma. Insolera e Perego revelam como, já em 1870, dois meses após a invasão de Roma pelas tropas italianas, propondo o fim do regime do Estado da Igreja, uma comissão de arquitetos e engenheiros nomeada pela junta provisória de Governo já acenava para a ideia da liberação e isolamento de monumentos:

Critério geral ao qual a comissão se inspirava era aquele então recorrente que a cidade existente era substancialmente feia e que deveria ser ‘embelezada’: por isso se propunham ‘em torno aos principais monumentos todas aquelas demolições que concorrem a dar-lhes maior imponência’ e ‘também de fazer ressaltar-lhes a beleza artística, envolvendo-os com deliciosos jardins’.

É sobretudo assim que se pensa: e uma vez que são considerados como elementos panorâmicos, mesmo os edifícios arruinados são interpretados como adorno, como objeto a inserir em um novo contexto e neste serem julgados. (INSOLERA; PEREGO, 1999, p. 5, tradução nossa)

Porém, a escala das demolições associadas às escavações que se praticaram até a subida ao poder de Mussolini, era ainda, sobre certos aspectos, reduzida, apesar de quase nunca pertinente. Sobre este aspecto, é interessante analisar a complexa história da zona arqueológica dos Fóruns Romanos e da Colina do Campidoglio para traçar um juízo sobre os níveis de intervenção e as perdas sofridas por conta das renovações urbanas e da arqueologia.

### **As escavações no Campo Vaccino para a liberação do Fórum Romano**

O centro da Roma antiga, tanto a republicana como a imperial, não coincidia com o da cidade medieval, nem com o da Roma barroca. Na verdade, as áreas remanescentes das praças monumentais, seja o Fórum Romano ou mesmo os Fóruns Imperiais – edificadas adjacentes e contíguas –, transformaram-se em áreas periféricas da cidade com o decorrer do Medievo, situação que perduraria ininterruptamente até o século XIX. Ainda no final da Idade Média, eram trechos desolados fora da própria cidade, da aérea habitada (que terminava no Campidoglio), vazios pontuados por algumas ruínas soterradas de edifícios romanos (basílicas, templos, arcos do triunfo, colunas), encobertas pelos sedimentos que se depositaram no vale entre as Colinas do Campidoglio, do Palatino, do Esquilino e do Viminale, degradados e mutilados por séculos de pilhagem e pelos graves terremotos e inúmeras cheias que assaltaram o núcleo urbano por diversas vezes.

Em meados do Cinquecento, a zona arqueológica à nordeste, ao pé das encostas dos Montes Quirinale e Viminale, área que guardava a herança dos Fóruns Imperiais através das ruínas dispersas de vestígios dos antigos edifícios encobertos, foi saneada com a reabertura da Cloaca Massima e loteada pelo Cardeal Alessandrino – após tê-la aterrado para viabilizar a implantação de novos quarteirões.

Na segunda metade do Cinquecento, a Cloaca Massima é restituída à sua função e é seca a Zona dos Orti dei Pantani, sobre os restos dos Fóruns de Trajano, Augusto, Nerva. São sucedidos grandes trabalhos de aterramento (em certos pontos o transporte de terra supera os três metros) por impulso do Cardeal Michele Bonelli (sobrinho de Pio V Ghislieri) conhecido como o Cardeal Alessandrino, do qual herdaram o nome duas das principais vias deste 'bairro': Via Alessandrina e Via Bonella. Depois a zona inteira é loteada entre 1585-1587 com uma implantação viária bastante regular, enquanto compatível com as ruínas das grandes obras imperiais. Em breve, a zona é ocupada por numerosos habitantes modestos, porque é insalubre e pouco atraente aos grandes palácios nobiliários. Dentro do imenso Rione Monti se organiza este Bairro dos Pantani [...], que rapidamente se liga àquele da Suburra, mesmo permanecendo distinto. Entre os séculos XVI e XVIII, edifícios religiosos e construções civis ocultam quase todos os vestígios da Roma Antiga. Casebres, casas, palacetes, conventos, mosteiros, priorados, conservatórios, hospícios, orfanatos, igrejas e superfetações de todo o tipo se apoiam, se sobrepõem, ocupam as grandes obras do passado. (SANFILLIPO, 1993, p. 111, tradução nossa)

O popular Bairro dos Pantani revelava uma interessantíssima ocupação onde edifícios barrocos e um casario denso se apoiavam e se sobrepunham aos restos dos monumentos da Roma imperial, ruínas muito danificadas pelo espólio que era praticado desde o início da Idade Média. Os quarteirões se estendiam até a base da Colina do Campidoglio e alcançavam a maior praça da zona, o Campo Vaccino, interessantíssimo vazio que se abria justamente onde antes se encontrava o monumental Fórum Romano republicano. É possível capturar, nas gravuras dos *vedutiste* dos séculos XVII e XVIII, como este espaço se configurava: uma praça desenvolvida longitudinalmente entre o Campidoglio e a mole arruinada do Coliseu, na qual uma ocupação edilícia formada por construções residenciais alinhadas dividiam o espaço com importantes igrejas – na base da Colina Capitolina, as Igrejas de San Giuseppe dei Falegnami (também conhecida como San Pietro in Carcere) e a fabulosa Igreja barroca de Sante Luca e Martina, projetada por Pietro da Cortona; logo à frente, com um aspecto exterior muito simples, aparecia a igreja de fundação medieval de Sant'Adriano, templo cristão

que então apresentava uma feição interna devida à “restauração” barroca (comandada por Martino Longhi, il Giovanni) da antiga Cúria do Senado, edifício de origem romana construído por Júlio César e reformado por Domiziano em 94 d.C.; após uma fileira de casas que definiam o limite nordeste do Campo Vaccino surgia, também alinhada com as edificações civis, a inusitada Igreja de San Lorenzo in Miranda, dramático edifício barroco construído através da apropriação das estruturas preexistentes do Templo de Antonino e Faustina, principalmente a arruinada e parcialmente soterrada *pronaos* de acesso ao templo, que passaria a servir como pórtico frontal da igreja; bem ao lado surgia o Templo de Rômulo, construção que também sofreu intervenção barroca e que passou a acolher o átrio de acesso à Basílica cristã de Santi Cosma e Damiano, mais uma interessante assimilação de antigos e deteriorados edifícios romanos para novos usos eclesiásticos; ao fundo se destacava, em elevação, a bela fachada *palladiana* da Igreja de Santa Francesca Romana; já ao lado sudoeste, em meio a um casario disperso e a algumas fortificações medievais e modernas, ao pé do Monte Palatino, despontava a Igreja barroca de Santa Maria Liberatrice, projetada por Onorio Longhi e levantada em sobreposição à estrutura preexistente da Igreja paleocristã de Santa Maria Antiqua. (LOMBARDO, 2006)

Além do casario e das igrejas, a aparição dramática no vazio da praça de pedaços remanescentes e parcialmente enterrados de ruínas romanas – do Templo de Vespasiano, da Coluna Foca, do Templo de Castor e Polux, mais ao fundo da Basílica de Constantino e do Arco de Tito, e a imagem distante das ruínas do Coliseu – gerava, em oposição às construções modernas, uma cenografia trágica que não poderia ser mais barroca. Algumas estruturas, como a *pronaos* arruinada do Templo de Saturno, serviam de apoio ao casario que se estendia do fórum em direção à Igreja de Santa Maria della Consolazione, gerando, mais uma vez, uma interessante e cenográfica sobreposição de épocas. Outra imagem de dramático caráter barroco poderia ser retirada da visão contígua entre a movimentada Igreja de Sante Luca e Martina e, logo à sua frente, a eloquente estrutura soterrada do Arco de Settimo Severo, mais um monumento antigo a “flutuar” em meio ao vazio do Campo Vaccino – os panoramas que expunham a oposição entre a forma íntegra e dinâmica da igreja de Pietro da Cortona e a imagem trágica da metade superior do arco do triunfo, aprisionado por séculos

de abandono, só reforçavam os mecanismos da retórica barroca impressos na área, particularmente as tensões suscitadas por este insólito confronto entre organismos de épocas distintas e com diferentes níveis de conservação.

Não obstante, o Campo Vaccino era um verdadeiro respiro em relação aos densos e populares bairros dos Pantani e da Suburra; um vácuo que se abria abaixo das imponentes Colinas do Campidoglio e do Palatino. O percurso assumido pelo passante nas ruas estreitas abertas no século XVI derrocava em interessantes mecanismos de persuasão barroca onde, sem dúvida, eram desvelados conflitos devidos à expectativa gerada no âmago dos quarteirões e na surpresa de irromper na praça (Figuras 265-275). Nada da trama barroca deste fascinante ambiente implementado na Roma papal sobreviveu aos arqueólogos. As escavações já começariam na época Napoleônica, no início do século XIX:

A história das escavações nas zonas dos Fóruns foi iniciada na época napoleônica seguindo o critério de escavar em torno dos monumentos emergentes de modo a chegar às suas fundações e vê-los e conhecê-los em sua inteireza. Foi escavado, assim, um buraco em volta da Coluna de Foca, depois uma fenda em torno do Arco de Settimo Severo; uma zona mais ampla em volta da Coluna Trajana viabilizando a descoberta também de uma parte do Fórum de Trajano. Em um segundo momento, na área do Fórum Romano, se coligaram os vários buracos entre si de modo a expelir mesmo as ruínas imediatamente afloradas e reconstruir o complexo em torno dos elementos emergentes individuais. No Fórum Romano, este fato ocorreu ao escavar o terreno do Campo Vaccino, livre de construções. Mas, nos Fóruns de Trajano, Augusto, Nerva, César, Vespasiano, no Medievo, no Renascimento, em Época Barroca continuou-se a habitar e a construir e reconstruir sobre os antigos muros romanos, sendo utilizados como fundações seguras. (INSOLERA; SETTE, 2003, p. 75, tradução nossa)

Assim, o primeiro lugar a sofrer prospecções arqueológicas no início dos Oitocentos foi o Campo Vaccino, através do método de cavar em volta dos monumentos e liberá-los inteiramente. A primeira consequência desses atos foi a geração de uma série de interrupções na antes contínua praça e a perda daquele “tom” trágico que se absorvia nas imagens dos monumentos parcialmente cobertos pelos sedimentos. Em um segundo momento, como afirma Insolera e



**Figura 265**  
Vista de Marco Sadeler de 1606 com destaque para os restos do Templo de Vespasiano e Tito e o Templo de Saturno; ao fundo, o Tabularium e a parte posterior do Campidoglio  
Fonte: Lombardo (2006, p. 18).

**Figura 266**  
Vista de Marteen van Heemskerck do Campo Vaccino (Fórum Romano), 1532-1536. Destaque, da esquerda para a direita, para as colunas do Templo de Castor e Polux, do Templo de Saturno e do Templo de Vespasiano, a Coluna Foca e o Arco de Settimo Severo. No início do Cinquecento, a área ainda era pouco habitada  
Fonte: Insolera (1999, p. 4).





**Figura 267**

Vista do Campo Vaccino, com sua ocupação edilícia regular em 1697, a partir do Campidoglio. Por Jacob Baptist e Pieter Sluyter.

Fonte: Lombardo (2006, p. 9).

**Figura 268**

Luigi Rossini, 1827. Panorama do Fórum Romano desde o campanário de Santa Francesca Romana.

Fonte: Insolera (1999, p. 100).





**Figura 269**

*Veduta di Campo Vaccino*, de Giambattista Piranesi, da série *Vedute di Roma*. Elaborada entre 1748 e 1774. Nesta vista, desponta tragicamente a praça do antigo Fórum Romano com os importantes monumentos barrocos e as ruínas clássicas “flutuando”. A igreja que aparece à direita, Santa Maria Liberatrice, sofreria um *ripristino*, perdendo sua feição barroca

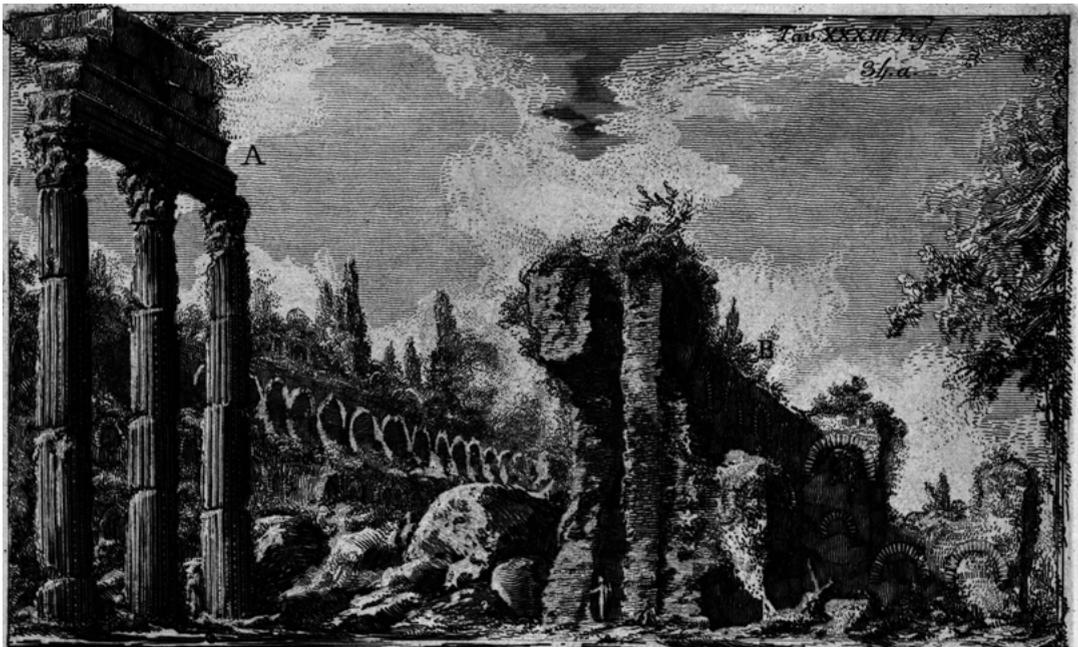
Fonte: Ficacci (2000, p. 693).



**Figura 270**

*Veduta del Tempio di Giove Tonante*. As colunas do Templo de Júpiter soterradas na Praça do Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Da série *Vedute di Roma*, 1748-1774

Fonte: Ficacci (2000, p. 712).



**Figura 271**

*Avanzo del Tempio di Castore e Polluce*. Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Piranesi, *Le antichità romane*, 1756

Fonte: Ficacci (2000, p. 203).



**Figura 272**

*Veduta degli avanzi del Tablino della Casa aurea di Nerone detti volgarmente il Tempio della Pace. Na verdade, é uma das naveis laterais da Basílica de Massenzio e Constantino. Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 748).



**Figura 273**

*Veduta dell'Arco di Tito. Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 714).



**Figura 274**

*Tempio detto della Concordia. Imagem das colunas do Templo de Saturno. Ao fundo, após o casario, aparece a Igreja de Santa Maria della Consolazione. Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 745).



**Figura 275**

*Veduta dell' Arco di Costantino, e dell' Anfiteatro Flavio detto il Coliseu. Campo Vaccino – antigo Fórum Romano. Piranesi, Vedute di Roma, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 696).

Sette, os “buracos” de aproximadamente oito metros de profundidade, oriundos das escavações pontuais dos mais diversos vestígios da Roma antiga, se encontrariam. Até a passagem do século XIX para o XX já havia sido “liberada” toda a área do Campo Vaccino, através, inclusive, da demolição de alguns quarteirões dos dois lados da antiga praça – é especialmente triste o desaparecimento do casario que limitava a face nordeste do Campo Vaccino, edificações alinhadas entre as Igrejas de Sant’Adriano e San Lorenzo in Miranda; as construções foram arrasadas em nome da libertação das fundações da republicana Basílica Fulvia-Aemilia. Felizmente foram preservadas, mas totalmente desambientadas em “ilhas” acima das escavações, quase todas as igrejas barrocas supracitadas – com exceção de Santa Maria Liberatrice que foi demolida em nome da liberação e do falso *ripristino* da Igreja de Santa Maria Antiqua, bem como Sant’Adriano, que também sofreria um “restauro” arbitrário que eliminaria sua rica veste barroca, reconstruindo a antiga Cúria do Senado. A praça barroca se transformaria no Parque do Fórum Romano, um desnível no meio da cidade que, além das ruínas que já se sobressaíam no Campo Vaccino, revelaria ao transeunte as fundações dos outros antigos edifícios do fórum – com exceção de uma ou outra ruína levantada por anastilose (Figuras 276-283).

Pior sorte teve a área onde antes se levantavam as estruturas dos Fóruns Imperiais, sobrepostos desde o Cinquecento pelo Bairro dos Pantani. Nesse caso, as escavações iniciadas também com Napoleão em princípios do século XIX – Coluna de Trajano, por exemplo – acarretariam, inevitavelmente, ações de destruição de partes inteiras do tecido urbano. Finalmente, entre as décadas de 1920 e 1930, por ordem de Mussolini, o bairro quinhentista foi totalmente arrasado por recomendação de seu mais influente arqueólogo, Antonio Muñoz, e com o apoio de quase todo o seu *staff*. Mas essas iniciativas não são susceptíveis de análise se não cotejadas com os desventramentos praticados na Colina Capitolina e seu entorno, e nas áreas da Piazza Venezia, Piazza San Marco, Piazza Aracoeli, logo à frente.



Figura 276

Domenico Amici, 1832. Arco de Settimo Severo após escavação ao seu redor que o liberou

Fonte: Lombardo (2006, p. 40).



**Figura 277**  
Félix Benoist. Coluna Foca, liberada em 1870

Fonte: Lombardo (2006, p. 51).



**Figura 278**  
Félix Benoist, 1870. Vista do Fórum, com destaque para o Arco de Settimo Severo, colunas de Vespasiano e Saturno liberados e habitando o mesmo "buraco"

Fonte: Lombardo (2006, p. 119).



**Figura 279**  
O Campo Vaccino em 1879, já arrasado pelas escavações no Fórum, apesar de ainda se notar o casario que se dispõe ao lado da Igreja de Sant'Adriano

Fonte: Insolera (1999, p. 286).



**Figura 280**

A Via Sacra, no Fórum Romano, com destaque para a Igreja de San Lorenzo e Miranda (à esquerda) – edificada incorporando a *pronaos* do Templo de Antonino e Faustina – “ilhada” e desambientada, cerca de 8 metros acima das escavações. Ao fundo, pode-se ver o Arco de Tito, o frontão e a torre da Basílica de Santa Francesca Romana. À direita, as colunas remanescentes do Templo de Castore e Polluce

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 281**

Igreja de San Lorenzo e Miranda inacessível por sua porta principal, posicionada bem acima das escavações

Fonte – Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 282**

Igreja de Santi Luca e Martina, ao lado do Arco de Settimo Severo, pairando, “ilhada” e desambientada, acima das escavações

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 283**

Fórum Romano hoje. Do Campo Vaccino, só sobraram alguns monumentos barrocos isolados em meio às escavações e às ruínas libertadas. As construções civis que ocupavam o espaço foram todas destruídas, bem como a Igreja de Santa Maria Liberatrice, para resgatar a primitiva Santa Maria Antiqua, à direita

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).

## Arqueologia da destruição: liberação do Campidoglio e a Via Dell'Impero

As primeiras demolições empreendidas na área do Campidoglio aconteceram por conta da construção, ainda no período umbertino, do monumento dedicado ao primeiro rei da Itália:

Quando, em 1882, foi lançado um concurso internacional para o monumento ao primeiro rei da Itália, os concorrentes deviam também indicar o sítio onde construí-lo: a maioria se orientou para a Piazza dell'Esedra, também prescrita pelo projeto vencedor do francês Nenot. Mesmo tendo sido a ideia da maioria, além da ideia vencedora, as autoridades a descartaram imediatamente e seguiram uma das outras indicações: decidiram, assim, construir o monumento como fundo cenográfico do Corso na Piazza Venezia. Para realizar este projeto, a partir de 1885, demoliu-se metade da Colina Capitolina: desapareciam Via della Pedacchia, Via di Testa Spaccata, Via di Marforio, Via della Ripresa dei Berberi, e monumentos insígnies como a Torre di Paolo III. [...] Terminadas tais colossais destruições, percebeu-se que a parte inferior da colina era inexistente, terra proveniente de aterros e nada mais; mas não se abandonou o projeto que requereu, portanto, enormes despesas para as fundações. Ao início do século, a velha Piazza Venezia não havia sido ainda destruída, mas por trás, nas ruínas do Campidoglio, a construção daquilo que Papini chamará 'mictório de luxo' e que outros definirão a 'dentadura de Roma' já emergia na fileira dos tetos e das cúpulas da cidade, sufocando a belíssima Igreja de Ara Coeli e a michelangesca Piazza del Campidoglio; o absurdo da construção do monumento – o mais colossal construído em época moderna – era já patente, por um lado, nas proporções e na cor, por outro, nos escândalos relativos ao fornecimento de *botticino*, a pedra que o reveste inteiramente. (INSOLERA, 2001, p. 77-78, tradução nossa)

Em consequência da edificação da colossal estrutura do Monumento a Vittorio Emanuele II, bem como da condição que a Piazza Venezia assumiria como ponto de confluência do tráfego de três das mais importantes artérias que cortavam a região central – a Via Nazionale e o Corso Vittorio Emanuele II, corredores de circulação recém-rasgados no núcleo da cidade, assim como a Via del Corso,

principal eixo retilíneo da Roma barroca – toda a área ao norte do Campidoglio começaria a ser profundamente alterada através de massivos desventramentos. As demolições das edificações que se amontoavam ao pé da encosta do Monte Capitolino, nas proximidades da Piazza Venezia, eliminariam todo um estrato importante da história da cidade de Roma, uma ocupação urbana ancestral de caráter simples, mas pitoresco, que desapareceu para dar lugar à desproporcionada mole do monumento ao rei, estrutura que será engastada ao Campidoglio, justaposta à face norte da colina. Os terraços mais baixos e as escadarias abertas para o “elefante branco” se espalhariam para além do pé do monte, destruindo ruas e quarteirões e alcançando as proximidades da Piazza Venezia.

Contudo, como coloca Insolera, o “*pisciatoio di lusso*” tinha sido idealizado para funcionar como o fundo cenográfico da Via del Corso, visível desde o início do grande eixo perspectivo na Piazza del Popolo, há mais de um quilômetro de distância. O problema é que o Palazzetto Venezia estorvava a perspectiva, pois se levantava ao final do Corso, na frente da Colina do Campidoglio e da mole do Vittoriano.

Da mesma forma que Palazzo Venezia, o Palazzetto era um típico edifício romano de meados do século XV, obra da transição do estilo fortificado do medieval para a modenatura ordenada e elegante do Renascimento. (LOMBARDO, 2005, p. 8) Mas seu grande valor consistia no modo como definia interessantes orientações urbanas em função de sua locação original: sua forma quadrangular encontrava-se engastada a um dos vértices do grande palácio homônimo, definindo o limite sul da Piazza Venezia, que se abria ao norte para a chegada da Via del Corso; já a oeste, aparecia como a barreira ocidental da Piazza di San Marco, onde se encontrava a igreja de mesmo nome, templo que se desenvolvia dentro da mole do próprio Palazzo Venezia. Para liberar a perspectiva que interrompia a vista do Vittoriano ao final do Corso, o Palazzetto foi desmontado entre 1909 e 1910 e reconstruído pouco mais a oeste, alinhado com a face oriental do Palazzo Venezia, à esquerda da entrada da basílica de San Marco.

Foi perdida, portanto, a condição do edifício como “divisor de águas” entre as duas praças supracitadas, que acabariam unidas pelo vazio que se estabeleceu: unidas e ampliadas desmesuradamente em função dos desventramentos promovidos pela “dentadura de Roma”, como também pela derrubada do

Palazzo Torlonia em 1900, edifício que encerrava a Piazza Venezia em sua face leste, adjacente ao Palazzetto ao final do Corso. No lugar do palácio demolido seria construído, um pouco recuado, um edifício historicista com arquitetura similar à do Palazzo Venezia, um “pastiche” medievo-renascentista pensado para promover, em conjunto com o simétrico monumento quatrocentista que se levantava do outro lado, uma visão perspectiva regular no ambiente imediatamente anterior ao Vittorio Emanuele II. Portanto, as duas praças ancestrais são perdidas irremediavelmente quando unidas e ampliadas, e quando passam a dividir a atenção com o gigantesco e chamativo monumento ao rei, alterando as relações de escala e de hierarquia de todo o contexto urbano e, por extensão, de toda a cidade (Figuras 284-293).

Mas o pior ainda estava por vir, com a subida de Mussolini ao poder. Até então, nunca os arqueólogos haviam tido tanta participação na definição dos destinos de uma cidade; oportunamente o regime fascista oferecia-lhes inúmeras possibilidades de trabalho e de assumir cargos importantes nas esferas de poder. Comandados pelo mais radical de todos, o já citado Antonio Muñoz, Diretor e Inspetor Geral das Antiguidades e das Belas Artes do *governatorado* da capital, estiveram à frente das intervenções viárias que definiriam a atual feição que se retira das áreas em volta de todo o Monte Capitolino e da área do Fórum Romano e dos Fóruns Imperiais.

Inicialmente, trabalhando nas encostas e nas áreas vizinhas à Colina do Campidoglio, ainda nas proximidades da praça aberta através da fusão da Piazza Venezia e da Piazza San Marco, a ideia dos técnicos e de Mussolini era eliminar todas as construções medievais que estivessem assentadas no monte e na sua base nas proximidades do Vittoriano para descobrir outros vestígios da Roma antiga, e mais especificamente revelar a Rupe Tarpea, a mitológica rocha descrita pelos historiadores romanos de onde eram supostamente jogados os condenados. Mas a fúria destrutiva de Muñoz não pôde ser contida e acabaria alcançando uma dimensão de absoluta insanidade: após a demolição das áreas nas proximidades da Cordonata de Michelangelo (a rampa que levava à Piazza del Campidoglio), e depois das profundas escavações empreendidas na colina – em sua parte superior e na encosta, na área então desolada –, constatou-se que a Rupe Tarpea não se assentava no lugar em que se acreditava, e sim exatamente no lado oposto, na



**Figura 284**

A Torre de Paolo III sobre o Campidoglio, importantíssimo monumento construído entre 1534-1542 e demolido em 1885 para dar lugar ao Monumento a Vittorio Emanuele II. Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1892

Fonte: Jannattoni (2003, p. 178).



**Figura 285**

Casa de Giulio Romano, ao pé do Campidoglio, demolida em 1888. Ettore Roesler Franz, 1892

Fonte: Jannattoni (2003, p. 176).



**Figura 286**

Vista de Luigi Rossini, 1836-1839, mostrando a Piazza Venezia, na chegada da Via del Corso. O Palazzetto, à frente, encerrava a perspectiva para o Campidoglio. Desaparecerá junto com o Palazzo Torlonia, à esquerda

Fonte: Insolera (1999, p. 15).



**Figura 287**

Imagem aérea atual mostrando o tridente que sai da Piazza del Popolo, com destaque para o eixo central da Via del Corso com o Vittoriano ao fundo da perspectiva

Fonte: Google Maps (2020).



**Figura 288**

Imagem aérea do início do século XX do Campidoglio, com destaque para mole desproporcional do Vittoriano. Nota-se a pequena Piazza Aracoeli que alcançava a Cordonata. Quase todo o casario presente será eliminado para a abertura da Via del Mare

Fonte: Cialoni (2006, p. 97).



**Figura 289**  
Campidoglio. Reparar que o Palazzetto Venezia já havia sido transportado para abrir a perspectiva ao Vittoriano  
Fonte: Cialoni (2006, p. 97).



**Figura 290**  
Igreja e Piazza di San Marco. Com a transposição do Palazzeto, a praça se uniu à Piazza Venezia, perdendo sua identidade e proporção. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747  
Fonte: Coen (1996, p. 173).

**Figura 291**  
*Veduta del Romano Campidoglio con scalinata che vá alla Chiesa d'Aracoeli. Vista da Piazza del Campidoglio feita da Piazza de Aracoeli.*  
Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774

Fonte: Ficacci (2000, p. 692).



**Figura 292**  
Piazza San Marco, hoje profundamente alterada. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747

Fonte: Coen (1996, p. 81).



**Figura 293**  
Piazza Venezia na chegada do Corso.  
Giuseppe Vasi, 1747

Fonte: Coen (1996, p. 115).



face sul do monte; (CEDERNA, 2006. p. 130) incansável, o arqueólogo ordenou que fosse feita tábula rasa das construções remanescentes e dos quarteirões que ainda obstruíam todo o monte para liberá-lo completamente, em particular a área das proximidades da bela Piazza Montanara e da Via della Consolazione (que alcançava as escavações do fórum por trás do monte) – assim seria viabilizada a descoberta da rocha e seria aberta a possibilidade de se apreciar de forma “imaculada” todo o acidente geológico da Colina do Campidoglio, sendo preservados apenas o Palazzo Cafarelli, a Igreja de Santa Maria in Aracoeli e a Piazza del Campidoglio.

Entretanto, outra motivação menos nobre levaria Mussolini e seu arqueólogo a darem prosseguimento a esta empresa: a abertura da Via del Mare, grande corredor de tráfego que a partir da Piazza Venezia contornaria a Colina Capitolina desventrando o tecido urbano dos Rioni Campitelli, Sant’Angelo e Ripa, arrasando a Piazza di Aracoeli, a Piazza Montanara, a Piazza Boca della Verità até chegar ao Circo Massimo de onde seguiria em direção ao mar.

Assim, a alucinada “arqueologia” e o tráfego massivo aniquilaram a Praça de Aracoeli, ambiente que se configurava como a suave abertura do eixo perspectivo que nascia na praça onde se assentava a Igreja de Il Gesù e a unia, em um majestoso enquadramento perspectivo, à Cordonata e à íngreme escadaria que brotava contígua à rampa de Michelangelo e depois galgava a Colina Capitolina para atingir a Igreja de Santa Maria in Aracoeli. Desse modo, a acolhida e direcional Praça de Aracoeli é unida à imensidão árida e desarticulada da Piazza Venezia, para depois formar a triste e movimentada artéria da Via del Mare. Mais à frente, para isolar o Teatro di Marcello e a Igreja de San Niccolò in Carcere, foram jogadas abaixo todas as construções que se estendem entre os dois monumentos, bem como todos os quarteirões que compunham a Piazza Montanara, a preferida de Goethe, (INSOLERA; SETTE, 2003, p. 64) que desaparecerá totalmente no “mar” de asfalto da nova via de circulação. Também serão apagados os limites construtivos da Piazza Boca della Verità, também incorporada ao eixo de tráfego que, por sua vez, será pontuado por esquálidos edifícios do poder fascista, que acabariam vagando dispersos por trechos da avenida<sup>6</sup> (Figuras 294-303).



**Figura 294**

*Teatro di Marcello. Piazza Montanara. Piranesi, Vedute di Roma, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 699).



**Figura 295**

*Tempio della Fortuna Virile. As ruínas do Templo de Portuno acolham a Igreja de Santa Maria, no Foro Boario, na Piazza Bocca della Verità. Piranesi, Vedute di Roma, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 702).



Figura 296

Piazza Montanara antes dos desventramentos

Fonte: Insolera, Sette (2003, p. 65).

**Figura 297**  
Igreja de San Niccolò in Carcere e praça. Giuseppe Vasi, 1747. A pequena igreja era separada da Piazza Montanara pelo edifício ao fundo. Com exceção da igreja, todas as edificações foram demolidas para dar passagem à Via del Mare e para a escavação do Fórum Olitorio

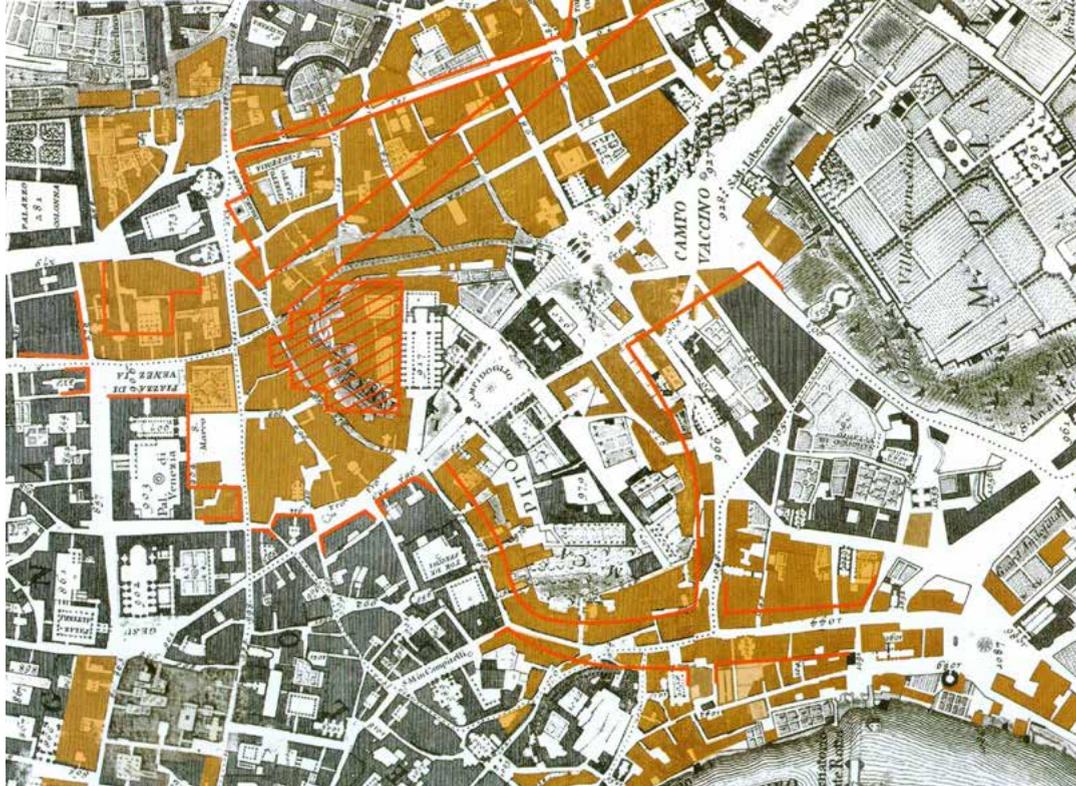
Fonte: Coen (1996, p. 176).



**Figura 298**

Igreja de Santa Maria in Cosmedin na Piazza Bocca della Verità. Giuseppe Vasi, 1747. A praça será completamente alterada pela passagem da Via del Mare e pelos inúmeros desventamentos que a zona sofrerá. A basílica perderá, no século XIX, sua feição barroca. As igrejas medievais dentro dos templos de Portuno e de Hércules sofrerão *ripristino*

Fonte: Coen (1996, p. 102).



**Figura 299**

A partir da Planta de Nolli, é possível ver, em laranja, todos os quarteirões que foram demolidos na zona do Campidoglio

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 52).



**Figura 300**

Processo de desventramento próximo à Bocca della Verità, ainda com grande parte do casario presente

Fonte: Cialoni (2006, p. 128).

**Figura 301**  
Via del Mare e Bocca della Verità após a conclusão das obras. Reparar os edifícios fascistas que substituem o antigo casario.

Fonte: Cialoni (2006, p. 131).



**Figura 302**  
Demolições para a abertura da Via del Mare em 1929, próximo ao que era a Piazza Montanara. À frente, as casas do Campidoglio ainda não demolidas.

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 56)





**Figura 303**

A engarrafada Via Petroselli na atualidade, antiga Via del Mare, na altura da Piazza Bocca della Verità. À esquerda aparece o Templo de Portuno e, ao seu lado, a medieval Casa dei Crescenzi – monumentos isolados em meio ao asfalto, ao trânsito intenso e a vários edifícios institucionais de arquitetura fascista

Fonte: Mac9 (2005). Licença CC BY-SA 2.5.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Roma\\_-\\_Via\\_L\\_Petroselli.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Roma_-_Via_L_Petroselli.JPG)

Dando prosseguimento à barbárie, e como complemento às intervenções de “redenção” da Colina Capitolina e da abertura da Via del Mare, promovidas por Muñoz, Mussolini ordenaria a mais sórdida entre todas as insólitas iniciativas urbanísticas: o total aniquilamento do Bairro dos Pantani e adjacências em nome da escavação das ruínas dos Fóruns Imperiais e da abertura da retilínea Via dell’Impero (inicialmente concebida para ser chamada de Via dei Monti, por ganhar a direção da região dos castelos romanos) – avenida que, após contornar, à esquerda, o Monumento a Vittorio Emanuele II, daria continuidade à Via del Mare para além da Piazza Venezia, cortando a área dos Fóruns, passando pelo Coliseu e subindo em direção à San Giovanni in Laterano. Insolera resume a enorme contradição explicitada no confronto entre a ação que teria impulsionado o empreendimento – a escavação dos Fóruns de César, Augusto, Nerva, Vespasiano, Trajano – e aquela que foi a real motivação da empresa, a constituição da “monumental” Via dell’Impero:

A incultura era acompanhada sempre pela incoerência; o efeito das escavações não foi o de nos mostrar o conjunto dos Fóruns Imperiais como César, Augusto, Nerva, Vespasiano, Trajano os tinham construído e como os romanos os haviam utilizado por tantos séculos. Sobre a maior parte dos fóruns foi aplicada a plataforma de concreto da Via dell’Impero, sepultando sob uma camada bem mais dura quase tudo que deveria ser escavado. Ao fim restaram, escondidos sob a avenida e os canteiros, cerca de 97% do Fórum de Trajano, 54% do Fórum de Augusto, 85% do Fórum de Nerva, 60% do Fórum de César e todo o Fórum de Vespasiano. [...] Além disso, a enorme plataforma da Via dell’Impero quebrou em duas partes o ambiente unitário dos fóruns: de um lado, o Fórum Republicano e aquele de César, do outro, a parte extrema dos Fóruns de Nerva, de Augusto, de Trajano. Uma das grandes características da Roma antiga foi propriamente a continuidade dos Fóruns, a retomada de um imperador a outro deste único tema: a ampliação do centro de Roma através de uma série de intervenções prostradas por séculos. Dar-se conta disso é hoje tão impossível quanto antes dos desventramentos fascistas. (INSOLERA, 2001, p. 132-133, tradução nossa)

Já foi brevemente citada a riqueza que o Bairro quinhentista dos Pantani guardava em sua interface com a cidade e, especialmente, com a área do Campo Vaccino, já largamente escavada antes da época de Mussolini. As demolições injustificadas aboliram mais de 400 anos de história, tempos marcados pela interessante sobreposição de um tecido edificado denso, de monumentos barrocos e ruínas de edifícios romanos dos Fóruns Imperiais (Figuras 304-311): tudo perdido. Nada sobrou: casas, igrejas, conventos, ruas, quarteirões – mais de 5.500 vãos habitacionais arrasados. (INSOLERA, 2001, p. 130)

Mas, como revela Insolera, os próprios arqueólogos e arquitetos ligados ao regime fascista, profissionais submissos ou oportunistas, que já haviam concebido anos antes a sonhada intervenção de escavação da área imperial e isolamento de suas ruínas mais significativas, se curvaram e aceitaram incondicionalmente a perda de bem mais da metade do importante e gigantesco sítio arqueológico: perda da almejada riqueza histórica da Roma dos césores para o asfalto, para os veículos. Também não contestaram – pelo contrário, incentivaram – a divisão da área do Fórum Romano e dos Fóruns Imperiais pela avenida, fraturando não só o preexistente tecido barroco, totalmente pulverizado, mas a própria continuidade da área arqueológica. Mais interessante ainda é a atuação de Muñoz como manipulador dos dados das escavações para afirmar a ausência de valor da importantíssima Colina della Velia, que se levantava ao lado do Fórum Romano, na altura da Basílica de Massenzio e nas proximidades do Coliseu.<sup>7</sup> A colina deveria ser completamente aplainada em nome da regularidade da Via dell’Impero e em nome do desejo do Duce de ver o Coliseu da Piazza Venezia. Ao final de 1932, quando já havia sido desaterrada a Velia e a última casa que interrompia a avenida acabava de ser demolida, o Coliseu finalmente pôde ser vislumbrado da praça. Mussolini exclamaria: “Roma tem agora, em seu centro, uma avenida verdadeiramente adaptada para suas grandes paradas militares, até hoje confinadas na periferia e no campo.” (MUSSOLINI, 1932 apud CEDERNA, 2006, p. 182, tradução nossa) O primeiro-ministro revelou claramente a verdadeira motivação que o levou a traçar a triste, desolada, desértica via, um afronte à beleza da cidade, uma agressão à história e à arqueologia (Figura 312-322).



**Figura 304**

Foto aérea do Bairro dos Pantani, na altura dos Fóruns de Augusto e de Nerva antes das destruições da época de Mussolini

Fonte: Cialoni (2006, p. 110).



**Figura 305**

Foto aérea que mostra o Vittoriano e o Bairro dos Pantani (abaixo), que iria desaparecer por completo

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 76).



**Figura 306**

*Forum Nervae*. Apropriação das ruínas soterradas do Fórum de Nerva no Bairro dos Pantani. À frente o casario da Via Alessandrina, que seria eliminado. Piranesi, *Le antichità romane*, 1756

Fonte: Ficacci (2000, p. 200).



**Figura 307**

*Veduta degli avanzi del Foro di Nerva. Em destaque o Campanário delle Suore Noefite, da Igreja e Monastério de Santa Maria Anunziata, nos Pantani. Piranesi, *Le antichità romane*, 1756*

Fonte: Ficacci (2000, p. 200).

**Figura 308**  
 Ruínas do Fórum de Nerva e a interessante apropriação de seus restos pela igreja de Santa Maria Anunziata, nos Pantani. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747  
 Fonte: Coen (1996, p. 204).



**Figura 309**  
 Igreja e Monastério de Santa Maria Anunziata e o Arco dei Pantani. Orto dei Pantani. Giuseppe Vasi, 1747  
 Fonte: Coen (1996, p. 216).

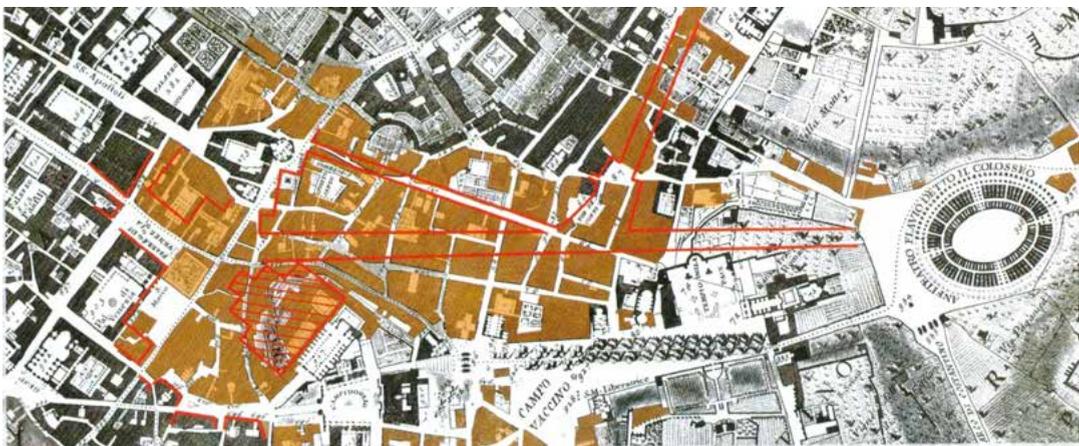


**Figura 310**  
*Vedute delle due chiese, l'una detta della Madonna di Loreto l'altra del Nome di Maria.* Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774. As duas igrejas centralizadas, levantadas no Bairro dos Pantani, estão dispostas nas proximidades da Coluna de Trajano e compunham seu trágico cenário  
 Fonte: Ficacci (2000, p. 722).





**Figura 311**  
*Colonna Trajana.* Coluna na área do antigo Fórum de Trajano, no Bairro dos Pantani.  
Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774  
Fonte: Ficacci (2000, p. 694).



**Figura 312**  
Diagrama a partir da planta de Giambattista Nolli, de meados do século XVIII, mostrando em laranja os quarteirões dos Pantani que foram demolidos, especialmente na época fascista, a mando de Antonio Muñoz  
Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 74).



**Figura 313**

○ lado oeste da Via Alessandrina antes de sua total demolição em 1932

Fonte: Fori Imperiali Info (2016).  
<http://fori-imperiali.info/006-2/2-2/>



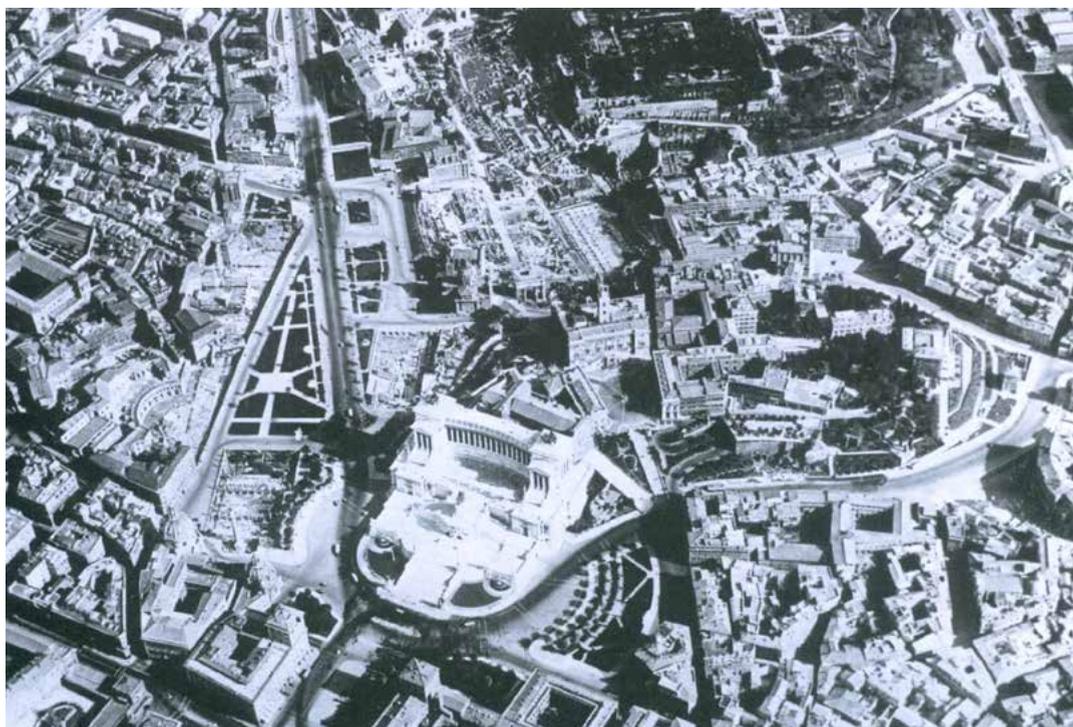
**Figura 314**

Desaterro e destruição da Colina Velia vistos do Coliseu

Fonte: Insolera, Sette (2003, p. 78).



**Figura 315**  
Destruições no Fórum de Trajano e no Fórum Romano em 1931  
Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 80).



**Figura 316**  
Via del Mare, à direita, contornando o Campidoglio, e Via dell'Impero, à esquerda, dilacerando e destruindo todo o Bairro dos Pantani – mais de 5.500 habitações perdidas. Década de 1930  
Fonte: Cialoni (2006, p. 103).



**Figura 317**

Via dell'Impero, com o Coliseu ao fundo na década de 1930. A via rasgaria o tecido urbano no qual antes havia a Colina da Velia e vários restos de Fóruns Imperiais, para além de dilacerar quase todo o denso Bairro dos Pantani

Fonte: Cialoni (2006, p. 104).



**Figura 318**

Parada militar em honra ao Chanceler alemão Adolf Hitler na Via dell'Impero (inaugurada em 1932). Fotografia de 1938.

Fonte: Cederna (2006, p. 172-173)



**Figura 319**

Fotografia aérea do Quartiere Alessandrino (o Bairro dos Pantani) antes da abertura da Via dei Fori Imperiali (antiga Via dell'Impero). A larga e retilínea avenida seria rasgada entre o Monumento a Vittorio Emanuele II (em primeiro plano, à direita) e o Coliseu (ao fundo, à esquerda), dilacerando e destruindo todo o bairro e sepultando grande parte dos vestígios arqueológicos dos Fóruns Imperiais

Fonte: Folia Magazine ([1906-1907]).

<https://www.foliamagazine.it/wp-content/uploads/2013/07/Foto-aerea-del-1906-1907-1024x432.jpg>



**Figura 320**

Imagem aérea recente, do mesmo ângulo da anterior, mostrando a extensão da destruição causada com os empreendimentos para a abertura da Via dell'Impero – sem contar as demolições oriundas das escavações no Fórum Romano, do isolamento da Colina do Campidoglio e da abertura da Via del Mare

Fonte: Google Maps (2020).



**Figura 321**

Via dell'Impero, atual Via dei Fori Imperiali, fechada para o tráfego em um domingo

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 322**

Via dell'Impero (dei Fori Imperiali), vista do Coliseu em direção ao Vittoriano e à Piazza Venezia, onde se encontra, no Palazzo Venezia, o balcão de Mussolini. De lá o Duce podia apreciar o Coliseu, após o desmonte da Colina da Velia

Fonte: Daryl Mitchell (2014). Licença CC BY-SA 2.0.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Via\\_dei\\_Fori\\_Imperiali\\_\(14819226939\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Via_dei_Fori_Imperiali_(14819226939).jpg)

Para viabilizar tais empresas, era necessário convencer o público da ausência de importância e do caráter mesquinho daquilo que se perdia irremediavelmente. Cederna demonstra a estratégia de difamação do tecido urbano preexistente, das áreas concebidas nos “séculos de decadência”, utilizada por Mussolini e pelos fascistas para justificar a eliminação de milhões de metros cúbicos de construções centenárias, bem como para expulsar milhares de pessoas que viriam a constituir a primeira periferia pobre e degradante da capital italiana:

Vale a pena recordar também o léxico usado para aniquilar o inimigo, uma vez que a cidade antiga, antes que um conjunto unitário que deve ser respeitado e saneado em bloco, vem a ser considerada um ajuntamento de objetos a isolar, selecionar, esquartejar, com arbitrário e gratuito discernimento. Como em qualquer guerra que se respeita, a arma preventiva mais adequada é a ridicularização e a difamação: os bairros de origem medieval sobre as encostas do Campidoglio e aqueles de gênese renascentista ao seu pé veem reduzidos a amontoados de ‘casebres’, ‘choupanas’, ‘palhoças’, ‘barracos’, ‘casinhas’, sempre definidos como ‘indignos’, ‘indecorosos’, ‘encardidos’, ‘miseráveis’, ‘vergonhosos’, ‘insignificantes’, ‘sórdidos’. As igrejas (foram destruídas mais de quinze) são reduzidas a ‘igrejinhas’, ‘capelinhas’: a magnífica, selvática, arqueológica Colina da Velia ao lado da Basílica de Massenzio, com seu jardim quinhentista que encerrava séculos de história romana, torna-se uma ‘verruga’, uma ‘corcunda’, uma ‘corcova’. Tudo o que não é ‘obra de arte’, tudo o que é testemunha, continuidade de tecido construtivo, documento da cultura material é uma ‘ofensa à beleza e à decência’, um ‘montão de ninharias’, ‘pitoresco imundo’, ‘costume local’ (quem os habita são ‘regateadores’, ‘gentinha’, ‘indivíduos a expulsar’) sobre os quais só podem derramar lágrimas qualquer ‘retardatário’, qualquer ‘incurável chorão’, qualquer ‘velha *miss* inglesa’. Quanto aos restos romanos que não são monumentos, são chamados de ‘escombros’ a serem varridos (verdadeiramente Mussolini em seu tempo havia definido todos os levantamentos arqueológicos como nada mais que ‘cacos de pedra e calças, veneráveis só no mofo e para os imbecis’), e aqueles que os quisessem conservar são tomados pela ‘tola mania das ruínas’ e pela ‘estúpida mania das velhas pedras’ (que seria depois o simples respeito pelo antigo, o elementar fundamento de qualquer exploração séria e estudo científico).

Demolições, limpezas, isolamentos, desventramentos servem para ‘liberar’, ‘trazer à luz’, ‘desnudar’, ou mesmo ‘despir’ os monumentos ‘principais’ e a ‘trazer novamente ao antigo esplendor’ o núcleo mais antigo, na pretensão de restituir-lhe a ‘forma primitiva’ ou mesmo o ‘prisco’ aspecto. O escopo final é a ‘ressurreição’, ‘reconstituição’, ‘reexumação’, ‘redescoberta’, o ‘descobrimento’ ou mesmo a ‘redenção’ e o ‘resgate’ de aquilo que os ‘séculos da decadência’, ou seja, a própria história, haviam escondido. Desse modo, acreditavam que estavam tornando moderna a cidade antiga, por força do miserável lugar comum que ‘uma cidade não deve ser um museu’ (uma outra daquelas perenes malformações mentais, que faz tantas vítimas ainda hoje na baixa força da cultura italiana): ao invés disso, o museu, se devemos usar como insulto esta conquista da civilização, eles é que faziam, transformando o antigo em uma sequência de pobres relíquias funestas, transformando o centro histórico em uma fantasmagórica antologia de artefatos mutilados e ruínas cariadas, isolados em uma espaço vazio que é o exato equivalente ao vazio mental e cultural de quem havia desejado e executado aquelas operações. (CEDERNA, 2006, p. XXIII-XXIV, tradução nossa)

As intervenções praticadas após o Risorgimento e, especialmente, as realizadas na era fascista conseguiram implodir um importantíssimo e imenso trecho da cidade – a área da Colina do Campidoglio, despida de seu rico entorno de formação medieval, renascentista e barroco, conjugada com o ambiente arqueológico do Fórum Romano e dos Fóruns Imperiais, fraturado pelas escavações e, finalmente, totalmente alterado pelo aniquilamento do bairro quinhentista dos Pantani, ao pé dos Montes Quirinale, Viminale. As áreas que antes envolviam as Praças Venezia, San Marco, Aracoeli, ambientes recolhidos, com uma escala condizente à produção dos contrastes dimensionais que valorizavam hierarquicamente os monumentos que despontavam, circunstâncias que revelavam absoluta sintonia com os mecanismos de pontuação de eventos dramáticos que seriam apropriados pela Roma barroca, foram unidas em um grande vazio que absorveria o tráfego de quatro das maiores artérias de circulação modernas – Via Nazionale, Corso Vittorio Emanuele II, Via del Mare e Via dell’Impero – além da Via del Corso, gerando o mais caótico e desagradável ambiente do centro da cidade.

Muitas vezes, como no caso do isolamento da Colina do Campidoglio e da definição gradual do desenho da nova Piazza Venezia, o resultado obtido era reconhecido como “desagradável” até mesmo pelos próprios técnicos. Isso se dava em consequência do fato que, frequentemente, não eram desenvolvidos os planos e projetos que deveriam prescrever as ações a serem tomadas após os desventramentos: primeiro se demolia tudo o que estava à frente, para depois discorrer sobre o que fazer com as áreas desoladas.

### **Mais agressões à Colina Capitolina: o desmonte e posterior transladação da Igreja de Santa Rita da Cascia**

Neste sentido, os acontecimentos que culminaram na perda de um monumento tão importante como a barroca Santa Rita da Cascia, igreja seiscentista projetada e edificada por Carlo Fontana, são muito elucidativos. Existia uma absoluta interação entre a articulação volumétrica do templo e o sítio onde estava assentado. A sua dinâmica fachada principal, a única que estava exposta, era formada por um andar inferior plano, um piso superior cuja parte central estava alinhada com o pavimento térreo e, também acima, duas alas laterais contíguas que recuavam a partir de um movimento côncavo que nascia no plano superior. Dessa forma, a suave e curvilínea projeção em profundidade das alas laterais “arremessava” visualmente o frontispício à frente, gerando panoramas que se adequavam muito bem ao escorço a que a igreja estava submetida. Para isso, ela se levantava no início da estreita rua que contornava a face norte da Colina Capitolina, a Via Giulio Romano, ainda no alcance visual da Praça de Aracoeli. Era particularmente atraente a abertura das cenas capturadas pelo transeunte ao se aproximar da Rampa da Cordonata e da Escadaria de Santa Maria in Aracoeli: uma experiência de alto teor dramático, desvelada na conjugação das imagens destes dois “eventos” supracitados com a visão contígua da Igreja de Santa Rita na via que aparecia à esquerda, ao lado da escadaria. Quando mais o passante se aproximava do inusitado ponto onde a Rampa do Campidoglio e o Adro de Santa Maria in Aracoeli se abriam, mais era revelada, em um atraente escorço, a pequena igreja.

A Igreja de Santa Rita da Cascia, obra de Carlo Fontana (1634-1714), surgia na Via Giulio Romano e se inseria no prospecto contínuo das casas alinhadas ao pé do Campidoglio: vista da Piazza Aracoeli revelava a cuidadosa implantação do arquiteto particularmente nas perspectivas dos escorços da porta e da janela. Demolida em 1928, foi reconstruída em 1940 entre a Via del Teatro di Marcello e a Piazza Campitelli: completamente isolada, não permite mais imaginar a sua relação com a arquitetura em torno, nem o sentido de sua perspectiva deformada. (INSOLERA; PEREGO, 1999, p. 56, tradução nossa)

Portanto, em 1928, por ocasião do isolamento do Campidoglio, a igreja foi desmontada. Na área pulverizada, onde antes se assentava a estrutura do edifício, foram encontradas ruínas de antigas casas romanas engastadas na colina. O arquiteto, historiador e teórico Gustavo Giovannoni protestaria, alegando que o vazio proveniente do desventramento entre a Escadaria de Aracoeli e a grande mole do Vittoriano teria gerado um buraco sem sentido que nada favorecia à Piazza Venezia. Contudo, a solução que ele propõe para esta pendência não poderia ser mais insólita:

Como reconstruir a igreja? Um pouco mais destacada da escadaria de Aracoeli e das ruínas das casas romanas que estão atrás, parece: mas as dificuldades não são 'insignificantes'. Ela tinha uma 'planimetria em octógono alongado', agora o espaço disponível 'requer que seja transformada em octógono regular'; ela possuía uma só fachada, mas agora que será isolada é necessário que sejam feitas quatro; havia uma cobertura simples, agora precisa ser feito um 'coroamento adaptado' para o qual é promovido um 'teto cônico. Um horrendo pastiche que para ser realizado apela ao governador, ao Governo Fascista: e dez anos depois, não se pensará nada melhor do que a reconstruir aleatoriamente a duzentos e cinquenta metros mais à frente, na esquina com Piazza Campitelli, enésimo monumento itinerante no vazio dos desventramentos e da ignorância geral. (CEDERNA, 2006, p. 133, tradução nossa)

A eliminação de todos os quarteirões que compunham a aconchegante Piazza di Aracoeli ligando-a à congestionada Piazza Venezia e à Via del Mare já teria danificado quase irremediavelmente a Igreja de Santa Rita, ao destituí-la dos cenários e das visadas proporcionadas que a faziam majestosa. Seu desmonte

foi a “pá de cal” em sua existência. Por isso, é tão inusitado o fato de Giovannoni propor, um ano após seu desmembramento, a reconstrução da igreja no mesmo local, “levemente” deslocada e alterada em sua conformação original. Um acontecimento que só revela o despreparo e a improvisação reinante naqueles tempos. A recusa em seguir as recomendações do arquiteto e a reconstrução em 1940 da igreja na Piazza Campitelli, ao alcance visual do isolado Teatro di Marcello e da Igreja de Santa Maria de Carlo Rainaldi, não tornou nem mais, nem menos trágico o tom dos acontecimentos. Simplesmente a construção que habita este novo sítio nada tem com o antigo edifício extinto em 1928 (Figuras 323-327).

### Fórum Mussolini

É interessante como a comentada incultura urbanística e o pensamento equivocado e atrasado em relação à cidade atingia indiscriminadamente todos os profissionais ligados ao regime que eram influentes nas decisões tomadas frente ao destino da capital – com destaque ao “sábio” e “competente” Giovannoni, que nunca deixou de acolher as propostas e iniciativas de aniquilamento de áreas do centro histórico postas em prática durante o Governo de Mussolini – com a única exceção da crítica empreendida por ele ao projeto de Spaccarelli e Piancentini para a abertura da Via della Conciliazione (a ser analisada em seguida). Sem dúvida, sua teoria que pregava o *risanamento* (saneamento) dos bairros históricos através da prática do *diradamento*, ou seja, o “rareamento” da massa edificada a partir de pequenas demolições pontuais das áreas muito densas, abrindo praças e áreas de respiro, foi utilizada como argumento para muito dos desventramentos fascistas, principalmente o isolamento dos monumentos clássicos – como o Augusteo, por exemplo (a ser tratado no próximo capítulo). Pior foi quando, juntamente com outros arquitetos de meia-idade, propôs o mais insano projeto de destruição do centro de Roma, locado na área do Campo Marzio:

Na mostra de 1929, um outro projeto foi apresentado por um grupo de profissionais: intitulava-se ‘La Burbera’, nome proveniente de um antigo instrumento dos pedreiros romanos, e eram seus autores nove arquitetos de meia-idade já consolidados profissionalmente: Fasolo, Limongelli, Venturi, Aschieri, Giobbe, Boni,



**Figura 323**

Vista seiscentista elaborada a partir da confluência das antigas e desaparecidas Via Giulio Romano e Piazza Arcoelei. Em destaque, da direita para a esquerda, a rampa que subia à Piazza del Campidoglio, a escadaria de acesso à Igreja de Santa Maria em Arcoelei e a Igreja de Santa Rita da Cascia. Giovanni Batista Falda, da série *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, in Prospettiva di Roma Moderna, sotto Il felice Pontificato di N. S. Papa Alessandro VII*, publicada entre 1667 e 1669

Fonte: Falda (1970, p. 30).

**Figura 324**

Santa Rita da Cascia na década de 1880, em sua implantação vizinha à Escadaria de Arcoelei, na Via Giulio Romano

Fonte: Prete (2002, p. 136).





**Figura 325**  
Igreja de Santa Rita da Cascia em 1928, pouco antes de seu desmonte.

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 62).



**Figura 326**  
Igreja de Santa Maria in Campitelli (à direita, em primeiro plano) e a itinerante Igreja de Santa Rita de Cascia (ao fundo, à esquerda), em seu novo e desarticulado sítio na Piazza Campitelli

Fonte: Rodrigo Baeta (2006).



**Figura 327**  
Santa Rita da Cascia, remontada, e seu novo vizinho: o isolado Teatro Marcello. Esta fachada lateral da igreja, tão exposta, não existia

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

Foschini, Del Debbio, Nori. Não se trata de arquitetos modernos [...], porém, de arquitetos tradicionalistas. E assim é o seu projeto: eles demoliam praticamente todo o centro barroco de Roma para substituí-lo por um ‘cardo’ e um ‘decumanus’ gigantescos de modo a fazer Roma assemelhar-se com as colônias militares que há tempos haviam disseminado no mundo. Em seu encontro, as duas artérias deviam gerar uma enorme praça no lugar de todas as construções barrocas que apareciam entre a Via di Propaganda Fide, Via della Mercede, Via del Gambero, Via Frattina. Eram, como já acenamos, as ideias de Brasini: mas ele não figurava como líder da ‘Burbera’. Os nove arquitetos tinham como coordenador Gustavo Giovannoni. [...] O teórico da conservação e do *diradamento* estava, desta forma, paradoxalmente à frente do mais radical projeto de destruição do centro de Roma. (INSOLERA, 2001, p. 124-125, tradução nossa)

A loucura e o fanatismo fascista atingiam a todos; ninguém estava imune. Faziam o aparentemente lúcido Giovannoni propor a “romanização” de Roma com a abertura do *cardo* e do *decumanus* e a construção de uma monumental praça em seu encontro, logicamente chamada “Forum Mussolini”, revelando também o lado demagogo dos profissionais da época – um amplíssimo vazio marcado por arcos, pórticos, colunas, em incompreensível estilo assírio-babilônico.<sup>8</sup> Felizmente, apesar do arquiteto ter defendido apaixonadamente por anos a intervenção, ela não foi praticada, como aconteceu com tantas outras ações danosas – Via del Mare, Via dell’Impero, Piazza Augusto Imperatore, Via della Conciliazione e tantas mais (Figuras 328-329).

### Via della Conciliazione

Este capítulo não poderia ser finalizado sem uma breve discussão acerca de outra polêmica ação destrutiva do Governo de Mussolini: a abertura da Via della Conciliazione, a grande avenida retilínea que daria acesso direto à Piazza di San Pietro. Para uma melhor compreensão dos graves danos causados por esta empresa, é essencial discorrer sobre o processo de renovação da igreja e da praça a partir de finais do século XVI, quando a retórica barroca invadiria as iniciativas assumidas pelos mestres da arquitetura humanista.



**Figura 328**

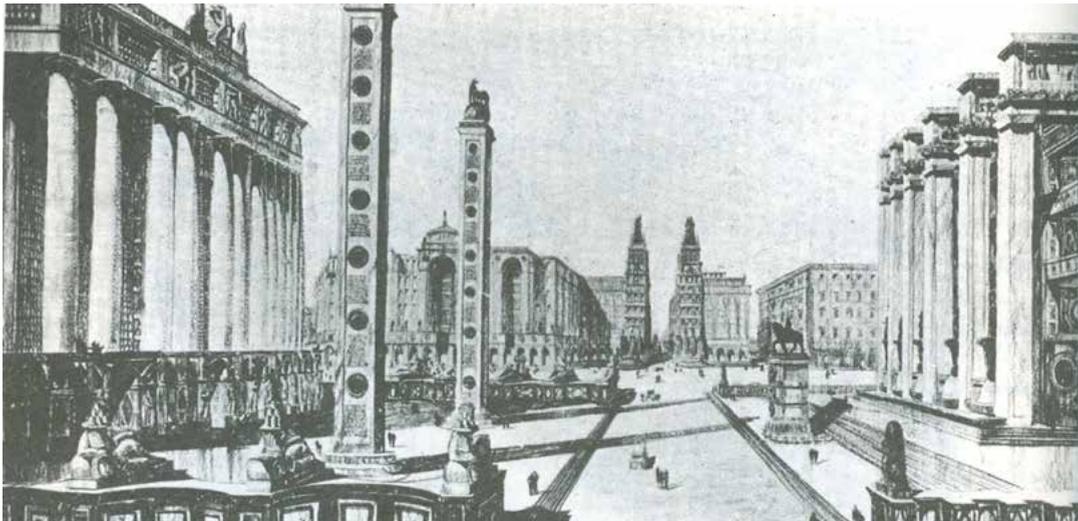
Projeto de Armando Brasini para as *sventramenti* do centro de Roma. Entre a Via del Corso e o Panteão tudo seria demolido, sobrevivendo só os vestígios da Roma antiga. São levantados edifícios, arcos e colunas fascistas

Fonte: Cederna (2006, p. 92-93).

**Figura 329**

O projeto encabeçado pelo defensor dos centros históricos Gustavo Giovannani para a destruição do centro barroco de Roma e sua reconstrução em estilo assírio-babilônico. No encontro dos novos *cardo* e *decumanus* se abriria o Fórum Mussolini, com sua arquitetura pomposa que substituiria séculos de consistente desenvolvimento urbano

Fonte: Cederna (2006, p. 92-93).



Em 1607, o Papa Paolo V determinaria um aumento considerável da Igreja de San Pietro – projetada em forma de cruz grega por Michelangelo Buonarroti entre 1546 e 1547 –, ampliando e rompendo para sempre a conformação centralizada preexistente e gerando um edifício com uma nova estrutura em formato basilical, bem como promovendo a ereção de uma grande e larga fachada para a igreja, obviamente levantada bem à frente daquela prevista por Michelangelo. Estas exigências foram fundadas, em parte, em uma simples questão funcional – para o templo poder congregar mais fiéis –, mas também derivadas da má vontade que a Igreja contrarreformista guardava em relação às formas centralizadas, entendidas como pagãs. Estas alterações romperiam, definitivamente, o conceito inicial do mestre toscano que idealizava uma estrutura contínua, desarticulando a massa escultórica pesada, tensa e fechada do organismo preexistente.

Por outro lado, estas obras, realizadas sob a coordenação do arquiteto Carlo Maderno (1556-1629), colocariam o templo em uma condição urbana mais explícita, contribuindo para projetá-lo ao tecido da cidade – bem como aproximaria a igreja um pouco mais do distante obelisco erigido por Domenico Fontana na década de 1590, diminuindo em cerca de 90 metros (aproximadamente o comprimento da nave proposta) a distância original de mais de 270 metros entre o marco vertical assentado no eixo da igreja e o seu antigo frontispício. Em contrapartida, a cúpula assumiria, tragicamente, uma posição desfavorável por acabar perdendo grande parte de sua imponência para a fachada, e por praticamente desaparecer, por efeito perspectivo, da visada imediata do frontispício – fato que levaria o arquiteto a ser criticado por todas as gerações que o sucederam.

Felizmente, décadas mais tarde, Gian Lorenzo Bernini iria propor uma admirável resolução barroca para o problema causado no início do século: o mestre napolitano promoveria o resgate da expressiva projeção da cúpula da basílica vaticana para a cidade de Roma – operação que seria alcançada por meio da junção de inúmeros artifícios visibilísticos e teatrais concebidos durante a construção da nova Piazza di San Pietro. Bernini aproveitaria as radicais modificações acionadas no início do século por Carlo Maderno para propor uma revalorização da cúpula de Michelangelo e jogá-la de vez para todo o ambiente citadino e, simbolicamente, para a totalidade do mundo cristão. A verdade infinita da fé católica se espalharia através deste autêntico teatro do mundo:

[...] pois, como dizia o próprio Bernini, as colunatas, símbolos dos braços da Igreja que a tudo engloba, ‘acolhem aos católicos para reforçar suas crenças, aos hereges para devolvê-los à igreja, e aos infiéis, para iluminá-los com a autêntica fé’. Dessa maneira, a praça oblíqua se apresenta a nós como um auditório para todo o mundo. (WITTKOWER, 1979, p. 16, tradução nossa)

Para conseguir esta irradiação centrífuga, a abertura da cúpula de Michelangelo para o espaço infinito da civilização católica, Bernini, primeiramente, deveria escolher uma locação adequada para o ambiente principal da praça, uma implantação que fosse o mais distante possível da fachada da basílica. Deste modo, concebendo o espaço tendo como ponto de referência o obelisco disposto há cerca de 180 metros da igreja, resgataria, pelo menos, parte da vista da cúpula, perdida nas imediações do monumental frontispício desde as intervenções de Maderno (Figuras 330-332).

Em segundo lugar, o arquiteto deveria recuperar a cúpula como eixo dominante da composição: sem dúvida, Bernini estava consciente de que para resgatar a condição hierarquicamente prioritária da cúpula em relação ao contexto edílico e urbano adjacente precisaria desvalorizar a fachada de Maderno – que era o acontecimento arquitetônico mais suntuoso presente nas imediações do templo – para depois enfatizar a domo como coroamento artístico e simbólico da cidade. Para isso, seria necessário colocar a frontaria “entre parênteses” (ARGAN, 1986, p. 351) – em segundo plano –, estratégia que Bernini perseguiria recusando a criação de uma praça circular que incentivaria a vista em elevação da fachada. Ele conceberia, pelo contrário, um imenso espaço elíptico recuado, com o diâmetro menor coincidindo com o eixo perpendicular ao ponto médio da fachada e tendo em seu centro o obelisco que Domenico Fontana deslocaria em 1586. Assim, os dois pontos principais da forma geométrica conseguida, os focos da elipse dispostos obliquamente à fachada, evitariam a valorização do eixo central e a frontaria ficaria submetida à visão em escorço, extremamente negativa em função de sua grande horizontalidade, além de ser gravemente interrompida, em algumas áreas laterais da praça, pelas finalizações dos braços elípticos (Figura 333). Por outro lado, a cúpula continuaria a ser vista em elevação perfeita por ser conformada por volumes cilíndricos e esféricos. Argan detalharia e

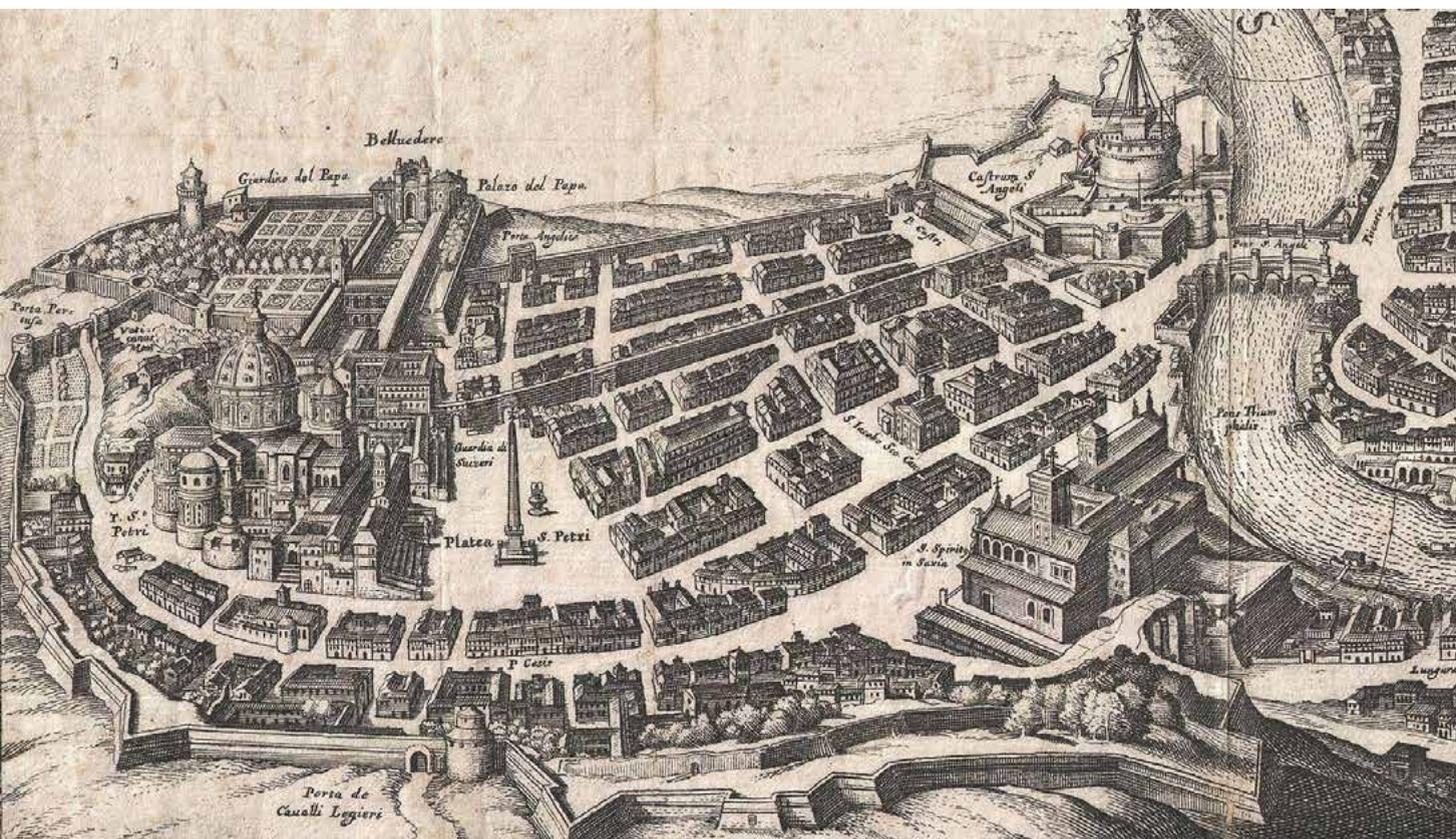
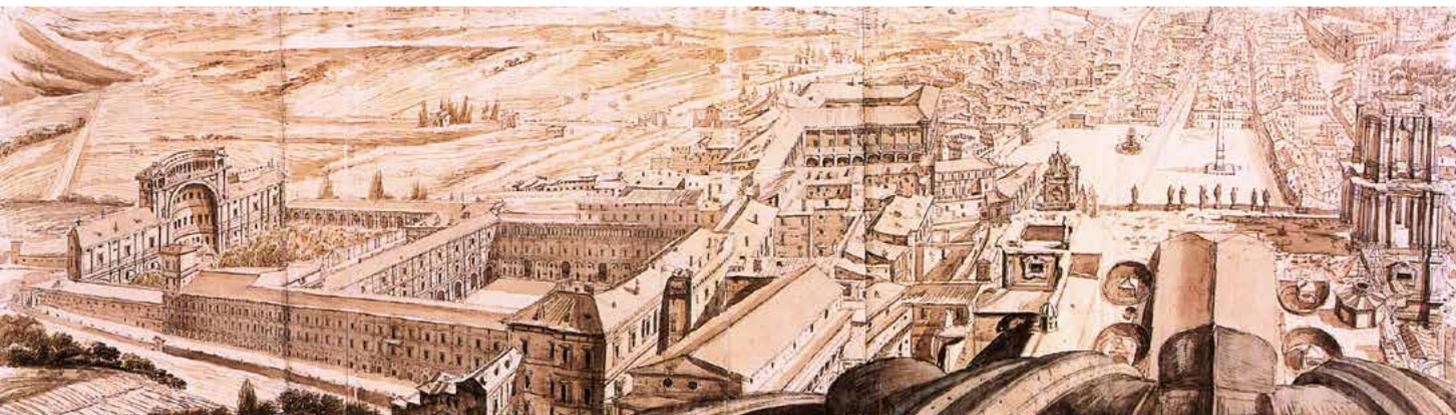


Figura 330

Detalhe da vista panorâmica de Roma de Matheus Merian produzida em 1642, quase uma reprodução da *Veduta di Roma* desenhada em 1593 pelo pintor e gravurista Antonio Tempesta – retratando a cidade em finais do século XVI. Mostra o Bairro dos Borghi e San Pietro, antes da edificação da nave e da fachada de Carlo Maderno e da construção da praça de Bernini. Reparar o obelisco egípcio à frente da igreja.

Fonte: Matheus Merian (1642).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1652\\_Merian\\_Panoramic\\_View\\_or\\_Map\\_of\\_Rome,\\_Italy\\_-\\_Geographicus\\_-\\_Roma-merian-1642.jpgpgg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1652_Merian_Panoramic_View_or_Map_of_Rome,_Italy_-_Geographicus_-_Roma-merian-1642.jpgpgg)



**Figura 331**

Panorama do Vaticano feito em 1641 pelo arquiteto e gravurista francês Israel Silvestre, retirado a partir do lanternim da cúpula de San Pietro. Em destaque, a construção da torre sul projetada por Bernini, depois derrubada. Também em destaque a antiga sistematização da praça em frente à basílica, anterior à intervenção de Bernini

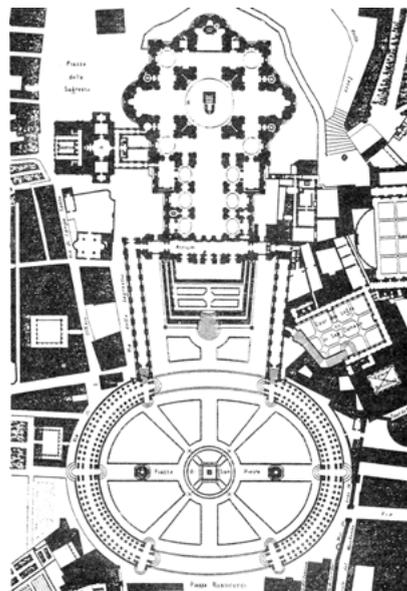
Fonte: Marder (1998, p. 73).



**Figura 332**

Fotografia tomada da entrada da atual Piazza di San Pietro. A recuada praça projetada por Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) recuperou a plena visão da calota da cúpula projetada por Michelangelo

Fonte: Rodrigo Baeta (2011).



**Figura 333**

Plano da Piazza di San Pietro publicado no século XIX pelo arquiteto e gravurista francês Paul-Marie Letarouilly (1755-1855)

Fonte: Sitte (1992, p. 121).

reforçaria estes mecanismos, além de explicitar como a fachada retomaria todo o seu prestígio após o transeunte vencer o espaço elíptico e ingressar no ambiente trapezoidal que antecederia a igreja:

Quanto à forma da colunata, o círculo teria sido a mais lógica, ainda que não a melhor. Já que existem dois pontos básicos – o centro da cúpula e o centro da colunata (indicado pelo obelisco que Domenico Fontana levantou em 1586) –, o diâmetro do círculo, ao passar pelo obelisco e prolongar-se idealmente até a cúpula, também teria que passar pelo eixo médio da fachada; e assim, esta teria reconquistado, no conjunto do monumento, esse valor de limite, de fundo de perspectiva que Bernini, pelo contrário, queria privá-la. Era preciso, pois, renunciar a uma solução axial; surge então a forma elíptica, que não tem um centro, e sim dois focos pelos quais passam dois eixos oblíquos. A cúpula é um cilindro coroado por uma forma esférica e, portanto, qualquer que seja o ponto de onde seja avistada, sempre tem a mesma forma; porém a fachada é um plano muito desenvolvido na largura, e uma visão mesmo que ligeiramente oblíqua é o suficiente para fazê-lo parecer em escorço. Enquanto aparece em escorço, esse plano fica comprometido pelo jogo da perspectiva ilusória, no deslizamento ótico dos planos laterais oblíquos: perde todo o valor como encerramento da perspectiva, se convertendo em um mero paramento decorativo; e a cúpula volta a ser o elemento soberano do monumento. Mas assim que se supera a embocadura da colunata e a cúpula sai do campo visual, eis que a fachada, nobremente enquadrada nas duas alas que, agora, servem a valorizá-la, readquire todo o seu ‘decoro’: aliás, justamente em função da solução perspectiva derivada da praça capitolina, viria a ser realçado aquele caráter michelangesco, ‘sublime’, que Maderno teria tentado conferir-lhe. (1986, p. 181-182, tradução nossa)

Outro fator que colaboraria, decisivamente, para a geração do alto teor persuasivo emanado pela Piazza di San Pietro seria o mecanismo gerado na articulação da colunata presente nos limites do espaço elíptico, em sua interconexão com a cúpula. A colunata elíptica, aberta e permeável da praça seria inspirada na forma cilíndrica do tambor da cúpula de Michelangelo e nos pares de colunas que envolveriam sua massa pesada e densa. Mas, para o contexto desenvolvido embaixo, Bernini inverteria o seu sentido plástico: enquanto os pares de colunas

da cúpula conformariam um volume fechado, comprimido em si mesmo, tenso e carregado, a colunata envolveria um espaço definitivamente aberto. Além de permeável, o ambiente apresentaria um caráter expansivo conseguido através do desenho centrífugo da forma elíptica, distendida transversalmente ao eixo longitudinal dominante da nave da igreja – projeção que lançaria, simbolicamente, o ambiente contido da Piazza para além dos vazios entre as colunas, se abrindo para toda a cidade, circunstância reforçada pelas marcas irradiadoras desenhadas no piso. Ilusionisticamente, era como se a cúpula e seu tambor fossem virtualmente projetados em direção ao espaço expansivo da praça, que, após absorver o organismo fechado e denso de Michelangelo, romperia a imensa força alegórica contida na grande massa contraída, arremessando-a para toda a capital e, conseqüentemente, para o espaço infinito do mundo católico (Figuras 334-335).

Bernini também utilizaria o sentido multidirecional da projeção virtual das forças simbólicas que deveriam irradiar de San Pietro na interface buscada entre as colunas que compunham os braços côncavos da praça e a sua percepção em conjunto por parte do espectador que acorria ao espaço – um expediente cenográfico e ilusionístico que ofereceria um acontecimento de pura magia para o ambiente que envolveria o obelisco egípcio levantado em 1586. Quando o fiel ingressava na acolhedora Piazza e se colocava sobre um dos dois focos da elipse, e quando mirava para a colunata mais próxima ao ponto central de onde estaria direcionando seu olhar, o conjunto de colunas desvelado seria visto em elevação absoluta, não sendo permitida a percepção da existência das outras três ordens que se distenderiam radialmente, em profundidade, por detrás de cada um dos 44 suportes alinhados com o lado côncavo da praça.<sup>9</sup> As colunas que se levantariam para dentro das galerias formadas pelos braços curvos, bem como aquelas alinhadas com as faces exteriores, nos limites convexos entre o ambiente e a cidade, permaneceriam invisíveis nos panoramas retirados dos focos, já que seguiriam, cuidadosamente, as linhas de composição dos raios que partiriam dos centros da elipse.



**Figura 334**

*Veduta dell'insigne Basilica Vaticana coll'ampio Portico, e Piazza adjacente.* Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774

Fonte: Ficacci (2000, p. 751).



**Figura 335**

Piazza di San Pietro vista de sua entrada. As colunas do tambor da cúpula, quase invisíveis, são "refletidas" na colonata aberta e expansiva da praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

O resultado deste mecanismo de composição geométrica do espaço seria surpreendente, já que, para o transeunte que eventualmente se postasse por cima de um dos dois focos da praça elíptica – pontos que até hoje figuram sutilmente no chão da grande praça – o engenhoso *design* da colonata permitiria a maior permeabilidade imaginável do espaço interior frente ao ambiente externo da cidade, a maior transparência possível da praça em relação ao espaço que se abria para além das colunas. O ato que levaria o espectador ao mais leve deslocamento traria consigo, contraditoriamente, imagens inverossímeis das colunas se multiplicando por trás daquelas alinhadas com o desenho côncavo da praça, comprometendo a anterior permeabilidade do espaço preexistente – até o ponto em que nada mais do espaço exterior seria capturado. O que seria aprendido, pelo contrário, seria a abertura gradativa de um leque infinito de colunas que encerrariam virtualmente a praça. Este fechamento incondicional do limite visual do espaço pela multiplicação ilimitada dos suportes poderia ser entendido como uma metáfora que atestava que as colunas representariam os pilares da fé católica multiplicando-se infinitamente diante dos olhos do crente – mais uma vez, puro teatro (Figuras 336-337).

Finalmente, seria essencial frisar a complexa e necessária relação que a praça de Bernini guardaria frente ao cenário urbano preexistente, revelando a importância incondicional que o Bairro dos Borghi ostentaria para a cidade de Roma, para o Vaticano e especialmente para a Piazza di San Pietro. Até o século XIX, esta densa área que se concentrava para além dos núcleos clássico, medieval, renascentista e barroco da cidade, sistematizada e fortificada, a partir de 852, pelo Pontífice Leone IV (papa de 847 a 855), se apresentaria como um ambiente relativamente independente em relação ao centro urbano e mesmo frente ao Rione vizinho de Trastevere. Seu sistema defensivo era autônomo e envolveria, basicamente, o Castel Sant'Angelo, o complexo do Vaticano e os quarteirões residenciais de origem medieval, justamente os Borghi; o conjunto da Praça e da Basílica de San Pietro se encontraria ao fundo do bairro, na extremidade ocidental da área habitada da cidade.

Logo, para o espectador alcançar a grande *piazza* desde os *rioni* mais importantes assentados na margem oposta do rio, seria necessário vencer a ponte de Sant'Angelo e cruzar toda a extensão dos Borghi. Já a Ponte de Sant'Angelo – construída originalmente pelo Imperador Adriano no século II e chamada então Pons



**Figura 336**

Colunata de San Pietro, toda permeável, vista de um dos focos da forma elíptica da praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 337**

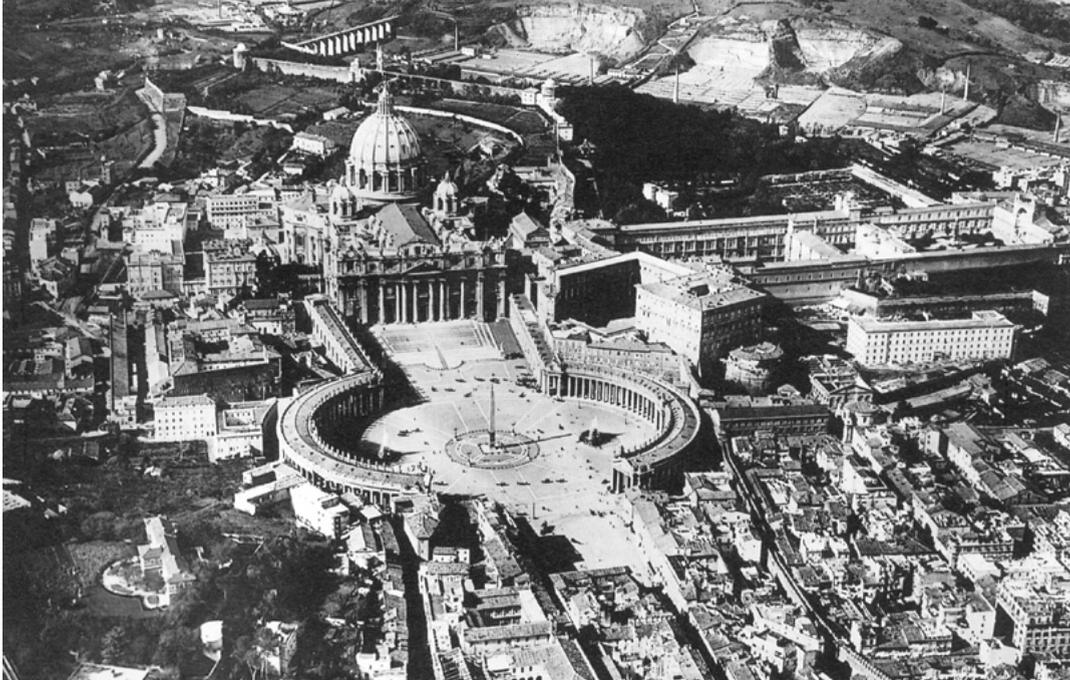
Abertura do leque infinito de colunas a partir do percurso pela Piazza di San Pietro

Fonte: Rodrigo Baeta (2011).

Aelius –, se apresentaria como um evento que se caracterizaria como uma massiva experiência barroca: atravessá-la certamente encantaria o espectador devido à imagem perspectiva que se abriria para o castelo homônimo, enquadramento forçado pelas esculturas dos anjos sequencialmente enfileirados, idealizados por Bernini e assentados acima das balaustradas; também seduziria o passante a abertura da imagem distante, capturada à esquerda, no meio da travessa, da fachada (muito interrompida pela massa edificada dos Borghi) e da cúpula de San Pietro – o último panorama da basílica que seria revelado ao transeunte até, enfim, alcançar a praça.

Vencendo a ponte, o fruidor perderia quase todo o contato visual com a basílica ao ter que irromper no tecido denso dos Borghi. Não obstante, seriam abertos dois estreitos caminhos que poderiam dar acesso direto à Piazza di San Pietro: à esquerda, o Borgo Vecchio, via medieval praticamente retilínea, reordenada pelo Papa Nicolò V em meados do Quattrocento; e à direita, o fechado eixo perspectivo do Borgo Nuovo (antes, Via Alessandrina, depois, Via Recta), rua traçada por Alessandro VI para o jubileu de 1500. (INSOLERA, 1996, p. 24) Entre os dois caminhos assentava-se uma sequência surpreendente de estreitos quarteirões conhecidos como a Spina di Borgo. O percurso pelos eixos alcançaria igrejas e palácios importantes – como a Igreja de Santa Maria Traspontina, na face norte do Borgo Nuovo; ou a pitoresca Piazza Scossacavalli, aberta em meio à *spina*, dominada pela Igreja de San Giacomo, bem como por importantes edifícios, como o Palazzo Torlonia.

Finalmente, mais à frente, os dois eixos atingiriam, em lados opostos, a Piazza Rusticucci, um largo idealizado por Bernini e aberto imediatamente antes do ingresso à Piazza di San Pietro, ambiente que permitiria que fossem descortinados os panoramas que iriam ganhar todo o conjunto da basílica vaticana, assim como a apreensão integral da estrutura da cúpula – situação derivada da grande distância que o transeunte ainda guardaria frente à fachada de Maderno. Este dramático minuto de surpresa congregaria o momento em que a cúpula se reapresentaria no instante que a praça se revelaria pela primeira vez, em toda a sua complexidade, através das atraentes visadas oblíquas desejadas por Bernini – já que os dois eixos jamais apontariam para imagens frontais e chapadas do complexo, despejando o transeunte nas extremidades laterais aos acessos à praça, através de eixos virtuais que buscariam as cercanias dos focos das elipses (Figuras 338-346).



**Figura 338**

Fotografia aérea da Piazza di São Pedro em 1922, antes da abertura da Via della Conciliazione. Note-se a Piazza Rusticucci, abaixo

Fonte: Marder (1998, p. 130).

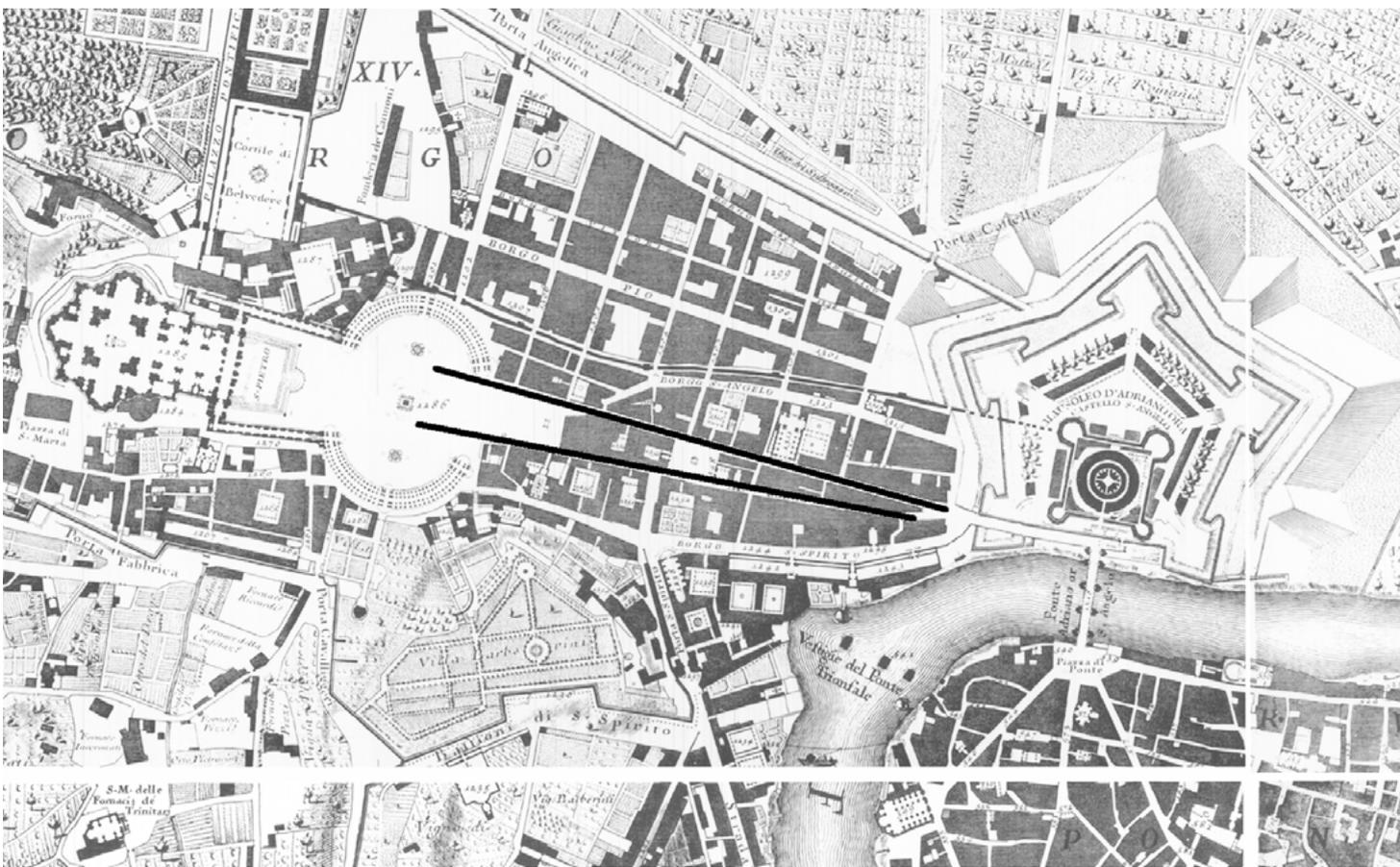


**Figura 339**

O complexo de San Pietro e a Spina di Borgo em fotografia aérea de 1929. Note-se o Via del Borgo Vecchio, à direita, e a Via del Borgo Nuovo, à esquerda

Fonte: Roma Ieri Oggi (2017).

<https://www.romaieriooggi.it/san-pietro-e-dintorni-1929/>



**Figura 340**

Detalhe da Planta de Nolli de 1748 mostrando a região do Vaticano e dos Borghi. Estão marcados, com linhas escuras, os percursos possíveis – pela Via del Borgo Vecchio e pela Via del Borgo Nuovo – para se alcançar a Piazza di San Pietro a partir da travessia da Ponte di Sant'Angelo e da chegada à Piazza Pia – onde se abriam as duas vias de acesso à grande praça

Fonte: Elaborado pelos autores a partir da planta de Nolli (1748).  
<https://www.romaieroggi.it/la-nuova-topografia-di-roma-nolli-1748/>



**Figura 341**

Igreja de Santa Maria in Traspotina (levantada a partir do século XVI), um dos acontecimentos dramáticos que se desvelavam no caminho para San Pietro – no caso, na Via del Borgo Nuovo. Sobrevivente das demolições e mutilações feitas para a abertura da Via della Conciliazione, hoje se encontra desambientada na larga avenida. Giuseppe Vasi, *Le Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 1747

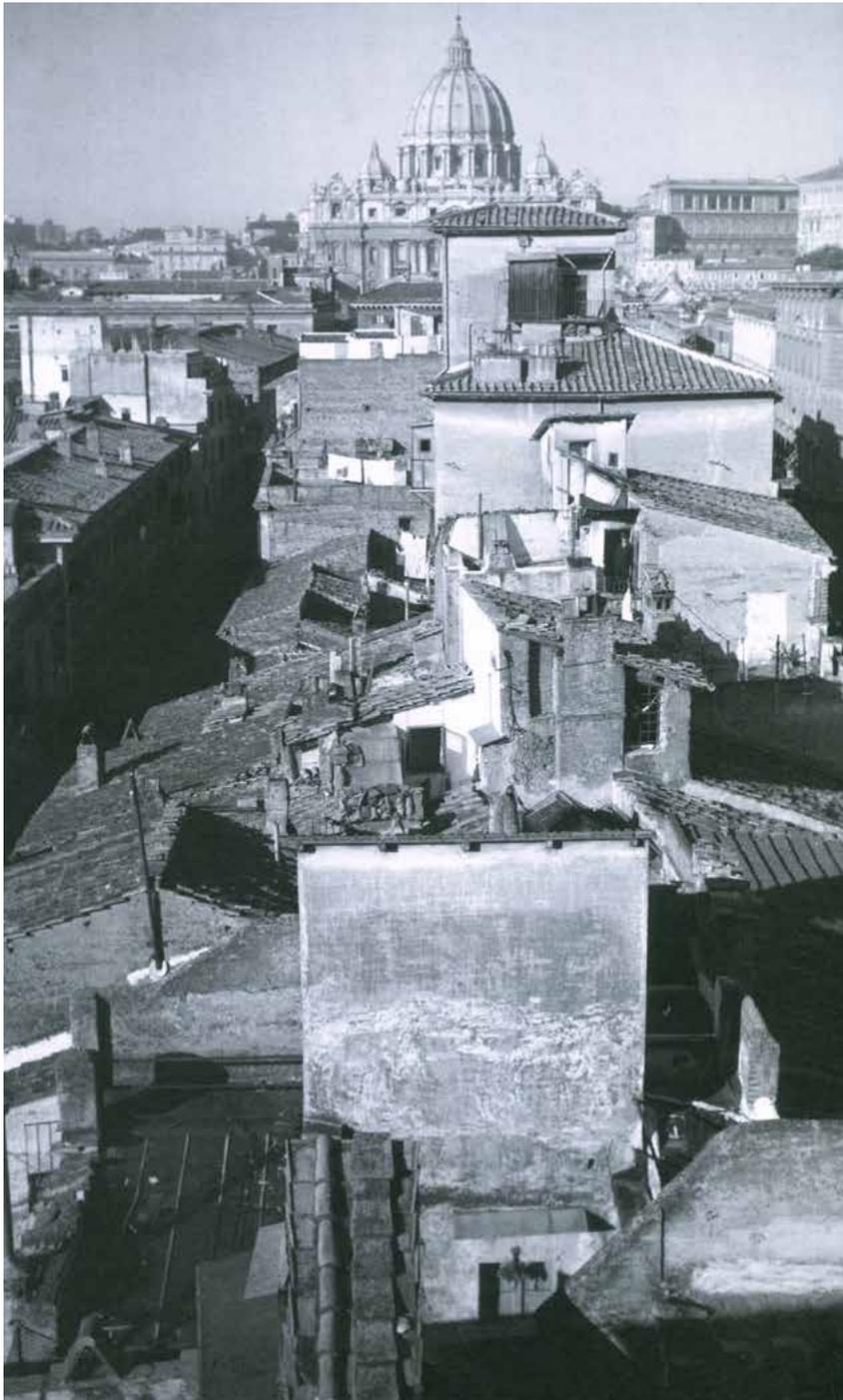
Fonte: Coen (1996, p. 186).

**Figura 342**

Praça e Igreja de Scossacavalli, desaparecidas. À esquerda, nota-se o Palazzo Torlonia, edifício do início do Cinquecento cujo projeto é atribuído a Donato Bramante. A praça era mais um evento cenográfico disposto a meio caminho entre as Praças Pia e San Pietro. A Via della Conciliazione passou acima da antiga praça – mas o Palazzo Torlonia sobreviveu desambientado na nova avenida. Giuseppe Vasi, 1747

Fonte: Coen (1996, p. 178).





**Figura 343**  
A Spina di Borgo antes  
dos desventramentos  
Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 118).



**Figura 344**

Piazza Pia, em 1900, onde nasciam o Borgo Vecchio, à esquerda, e o Borgo Nuovo, à direita, os acessos mais diretos para a Piazza di San Pietro. Ao meio, a Spina di Borgo. A imagem da cúpula praticamente desapareceria e só seria resgatada na Piazza Rusticucci

Fonte: Della Valle; Fondi; Sterpi (1997, p. 65).



**Figura 345**

*Veduta del Ponte e Castello Sant'Angelo. San Pietro ao fundo. Piranesi, Vedute di Roma, 1748-1774*

Fonte: Ficacci (2000, p. 698).



**Figura 346**

*Veduta della Basilica e Piazza di S. Pietro in Vaticano.* Piazza di San Pietro se revela após o percurso dos Borghi e na chegada da Piazza Rusticucci, também aberta por Bernini. Piranesi, *Vedute di Roma*, 1748-1774

Fonte: Ficacci (2000, p. 740).

É exatamente neste ponto que seria possível compreender a mais intensa das motivações que levaria Bernini a conceber seu desenho: os percursos naturais que os maiores grupos de fiéis adotariam para alcançar San Pietro coincidiriam, certamente, com os trajetos diretos do Borgo Vecchio e do Borgo Nuovo, encaminhamentos que levariam o transeunte, imediata e naturalmente, a cada um dos focos da elipse transversal que formavam a praça – revelando que o mestre do Barroco romano se apropriaria de modo incondicional da preexistência urbana para idealizar a sua maior obra. Argan (1986, p. 182, tradução nossa) complementaria:

Bernini, em consonância com esta solução biaxial, descartou a ideia de uma grande avenida retilínea de acesso à praça (que teria determinado uma perspectiva axial) e preferiu, ao contrário, conservar o duplo acesso através dos Borghi, que correspondia à duplicidade dos eixos visuais da colunata e proporcionava, a quem saísse destas ruas estreitas em direção ao espaço imenso da praça, essa ‘surpresa’ que é um dos aspectos característicos da urbanística do século XVII romano.

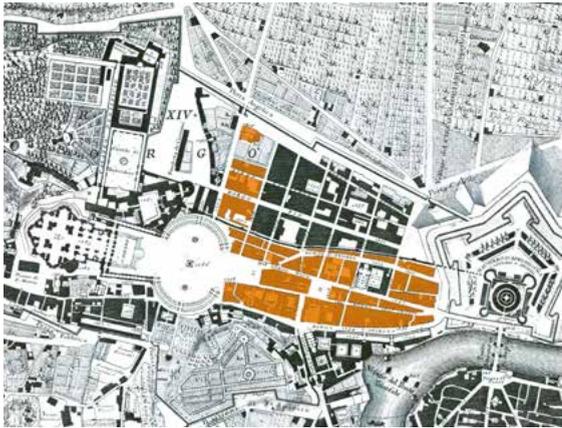
Após a morte de Bernini, inúmeros artistas, burocratas e governantes, não compreendendo a complexa trama desenhada pelo mestre, almejavam, inconsequentemente, eliminar a Spina di Borgo para abrir um grande e largo eixo perspectivo que permitisse a visão axial distante da igreja e de sua cúpula – começando pelo seu próprio aluno e parceiro, Carlo Fontana. Mas, foi muito mais tarde, por ordem de Benito Mussolini, que o empreendimento seria tragicamente levado adiante com a constituição da Via della Conciliazione. O historiador Mario Sanfilippo sintetizaria a iniciativa que arrasaria este importante pedaço da cidade que se desenvolvia nas proximidades do Vaticano há mais de mil anos:

No início dos anos 30, Attilio Spaccarelli dá início a um estudo para a demolição da ‘*spina dei borghi*’; em 1934, se une a ele Marcello Piacentini. Conjuntamente (induzidos pelas altas hierarquias fascistas e vaticanas) colocam o seu projeto para a aprovação de Mussolini em 20 de junho de 1936; em 28 de junho o apresentam a Pio IX, que o acolhe como obra de grande valor: na prática, a demolição da ‘*spina dei borghi*’ é filha legítima do Acordo de 1929. [...] De fato não é abatida somente a espinha entre Borgo

Vecchio e Borgo Nuovo; são remanejados (especialmente nas fachadas), reconstruídos, realinhados, os edifícios sobre as testadas dos dois lados da nova via; outros edifícios são transportados e reconstruídos sobre novos alinhamentos na Via della Conciliazione.<sup>10</sup>(SANFILIPPO, 1993, p. 141, tradução nossa)

Assim, o percurso biaxial de acesso à Piazza di San Pietro, com todas as suas nuances e surpresas – igrejas, palácios, praças – e com o seu encaminhamento adequado à praça, imediatamente em direção aos focos da elipse projetada por Bernini, seria jogado abaixo. Seriam perdidos todos os quarteirões ancestrais da *spina*, bem como as antigas Vias del Borgo Vecchio e del Borgo Nuovo – além de inúmeros palácios e edifícios históricos assentados nos alinhamentos que sobreviveriam, substituídos por construções fascistas nos dois lados da nova Via della Conciliazione. Só a demolição da “espinha”, que demorou menos de um ano, expulsou quase 5 mil pessoas, desalojadas para povoar a periferia da cidade na década de 1930. Após a guerra, os trabalhos continuariam – ainda com a coordenação de Marcello Piacentini (1881-1960). A nova via seria inaugurada em 1950 com pompa e circunstância: com seus obtusos edifícios modernos, que preencheriam grande parte das duas faces da avenida; com a reformulada e fria Piazza Rusticucci (atualmente Piazza Pio XII); e com as luminárias colocadas por Piacentini no avançar da década de 1940 – conhecidas posteriormente como os “supositórios do papa” (Figuras 347-355). Benevolo conclui:

A desastrosa iniciativa de abrir a Via della Conciliazione (1936-1950) eliminou em grande parte tanto a gradação dos efeitos ao longo do eixo longitudinal como o desequilíbrio entre as vistas axiais e angulares. Na realidade, introduziu uma vista distante onde a sucessão dos elementos escalonados em profundidade é aplainada em uma imagem bidimensional e a montagem berniniana resulta interrompida pelas construções laterais, deixando destacar-se livremente a composição michelangesca – cúpula e fachada – em sua forma abstrata original; sublinhou indevidamente o itinerário axial, reduzindo as colunatas a fundos secundários e o óvalo a uma esplanada viária; deu à praça Rusticucci um caráter áulico e até conferiu aos novos palácios, com ridículo mimetismo, as mesmas marcações da colunata. E assim, esta obra, síntese do Classicismo moderno, resumo de todo o ciclo de experiências que



**Figura 347**

Diagrama a partir da planta de Nolli revelando, em laranja, todos os quarteirões que foram desventrados

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 120).



**Figura 348**

Demolição da Spina di Borgo em 1937

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 118).



**Figura 349**

Demolições até Piazza Scossacavalli. Ainda figuram as construções originais dos Borghi Vecchio e Nuovo

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 136).



**Figura 350**  
Via della Conciliazione “arrasa” a surpresa barroca  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 351**  
Imagem aérea da Via delle Conciliazione e  
Piazza di San Pietro.  
Fonte: Google Maps (2020).



**Figura 352**  
Via della Conciliazione vista da lanterna da basílica, com destaque  
para a Piazza Pio XII, que substituiu a Piazza Rusticucci  
Fonte: Nickel Chromo (2007). Licença CC BY-SA 2.5.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piazza\\_San\\_Pietro,\\_Citta\\_del\\_Vaticano.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piazza_San_Pietro,_Citta_del_Vaticano.jpg)



**Figura 353**

Antiga Piazza Pia com os novos edifícios que anunciam a Via della Conciliazione, construções que substituíram os antigos palácios que ocupavam as testadas remanescentes

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 354**

Face norte da Via della Conciliazione. Destaque para a Igreja de Santa Maria in Traspontina em meio à edificação moderna. Destaque também para as luminárias – “os supositórios do papa”

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 355**

Foto tirada do Castel Sant'Angelo mostrando a Via della Conciliazione com seus edifícios do racionalismo fascista

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

vão de Bramante e chegam até Bernini, foi mutilada, há pouco mais de 30 anos, com esta drástica determinação, apesar do grande aparato de estudos históricos e evocações retóricas que precederam e concorreram para este feito. (BENEVOLO, 1981, p. 558, tradução nossa)

## Considerações finais

A velha Roma é ainda indescritivelmente bela, e, diante dos novos bairros, basta simplesmente fechar os olhos. (BURCKHARDT, 1883 apud PRETE, 2002, p. 13, tradução nossa)

A cidade barroca poderia ser compreendida como o resultado da conjunção entre iniciativas puramente urbanísticas – a abertura de avenidas retilíneas, bulevares, alamedas, eixos perspectivos regulares, praças ordenadas, vazios urbanos monumentais, sistemas radiais de encontros de vias (KOSTOF, 1991) – com o que poderíamos chamar de “arquitetura da cidade”: arquitetura que povoava todos os setores dos aglomerados urbanos, desde as áreas que foram privilegiadas com as intervenções viárias regulares, até os recônditos interiores dos bairros medievais. Por isso, não só a típica via linear de circulação, mas também as ruas tortuosas, irregulares, estreitas e apertadas, derivadas das formações urbanas preexistentes, de processos espontâneos de criação ou crescimento de cidades, poderiam colaborar para o desenvolvimento do “espetáculo” encenado na cidade – e, particularmente, para a elevação de um importante artifício da cenografia barroca: o “efeito surpresa”. A “surpresa” se fundamentaria na alternância de imagens estereis e confusas, com as grandes cenas que se revelariam subitamente ao alcance visual do fruidor, especialmente a abertura das inesperadas imagens dos inebriantes monumentos da arquitetura barroca que apareceriam, repentinamente, envolvidos no denso tecido preexistente (igrejas, palácios, fontes, jardins). Às vezes, um lento processo de preparação poderia promover uma “crescente” na descoberta destes importantes acontecimentos dramáticos; outras vezes, estas situações apareceriam imediatamente após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta.

Assim, a transformação de Roma em um núcleo urbano efusivamente barroco entre os séculos XVI e XVIII se deu principalmente através do contraste entre a nova ordem viária proposta pelos pontífices, o “fundo” preexistente – denso e apertado – dos bairros medievais e renascentistas, a paisagem circundante e a construção e restauração estratégica de praças e monumentos. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas como pontos de referência em relação às novas vias, aos aglomerados pitorescos e ao sítio natural dariam o tom da “barroquização” da nova cidade. Foram recursos retóricos dramáticos que, através do trabalho das imagens surpreendentes “derramadas” no espaço urbano, sensibilizariam os que participavam desta encenação barroca – o próprio público.

Portanto, desde o acesso por uma das portas da cidade, o transeunte passava a ser espectador de um grande teatro que se revela progressivamente ao caminhar pelos eixos quinhentistas ou pela tortuosa preexistência medieval. Após longa preparação, ou mesmo inesperadamente, o espectador era surpreendido por qualquer cena especial que se abria ao olhar. Essas cenas iam se repetindo em outros pontos da malha urbana a partir de “eventos” diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pelo indivíduo, imagens que ficavam impressas na mente do fruidor. A memória derivada da “amarração” dos sentimentos de “maravilhava”, “ebriedade”, “fantasia”, capturados nos panoramas emanados pelos diversos acontecimentos expressivos – apreendidos através da cenografia cativante que “jorrava” pelo núcleo urbano, se desvelando paulatinamente aos olhos de quem caminhava pela capital pontífice – é o que levaria o espectador a absorver uma real e total experiência barroca; é o que autorizaria a afirmação de que Roma seria uma “cidade barroca”.

Por pelo menos 80 anos, de 1870 a 1950, em nenhuma das intervenções urbanas que a cidade viria a sofrer, estes complexos mecanismos de apreensão barroca da cidade foram respeitados. Na maioria das vezes a insensibilidade levou a ações incompatíveis com o percurso histórico e com o caráter artístico das áreas e dos monumentos, como no caso da abertura da Via della Conciliazione – situação curiosa, pois nem se justifica minimamente em nome do tráfego; só mesmo em nome do “decoro”, da suposta valorização do monumento, do desejo de definir um lugar adequado para paradas e desfiles.

As intervenções de liberação destruíam a relação dimensional entre diversos monumentos e o seu singelo contexto, relação de contraste que só tornava a obra mais significativa; os desventramentos para abrir avenidas de tráfego separavam partes da cidade antes ligadas por intrincadas tramas cenográficas; a ocupação da maior parte do cinturão verde da Roma barroca eliminava o respiro e o confronto fascinante com a massa edificada; as escavações contribuíam para gerar a descontinuidade em inúmeros trechos do tecido urbano; e algumas áreas foram mesmo pulverizadas, como o complexo formado pela Piazza Venezia, Campidoglio, Fóruns Imperiais e Fórum Romano. Argan resume:

A questão dos panoramas ou das perspectivas não é, para uma cidade como Roma, uma questão de pouca importância, mas a sua colocação foi totalmente errônea. Com a destruição dos grandes parques patrícios, não apenas foram sacrificadas preciosas zonas de respiração mas foi destruído o principal fator da ‘surpresa’ barroca. Mas quando se pensou em devolver a Roma um espaço, esqueceu-se a ‘escala humana’ e se quis resolver a um só tempo as questões viárias e as de perspectiva. As vias foram concebidas como binóculos, com um resultado diametralmente oposto ao da ‘surpresa’ barroca. Determinou-se assim aquela espacialidade genérica e informe que se abre aqui e ali, como um esgarçamento, no tecido denso e vário da cidade barroca: Via deI Mare, Via dell’Impero, Via della Conciliazione, Corso deI Rinascimento. Para complicar as coisas também se intrometeu ali a arqueologia, ‘potencializada’ como ciência oficial do regime. Os escombros dos monumentos romanos, antes familiarmente ambientados no pitoresco romano, se tornaram (mais ou menos restaurados) os esquálidos, fantasmagóricos protagonistas da paisagem urbana. Muitos exemplares de arquitetura barroca menor foram estupidamente destruídos; e se criou aquela grotesca arquitetura-recheio, de tijolos e travertino, com a missão específica de servir de tecido conectivo e de criar, em torno dos monumentos, uma *aura de romanidade*. [...] Compreende-se que as primeiras vítimas são os próprios monumentos em homenagem aos quais foram perpetrados aqueles crimes: desambientados, isolados, empobrecidos pelo espaço vago que os circunda, reduzidos de fato à condição de ruínas (recorde-se o mausoléu de Augusto, ao qual os romanos atribuíram o apelido de ‘dente cariado’). E não falamos dos restauros com que se quis remediar seu aspecto esquálido;

nem do inacreditável expediente de demolir um palácio ou uma igreja para recompô-los em outro lugar, onde não estorvam a ‘perspectiva’ (caso dos Borghi). (ARGAN, 2000, p. 109-110)

Mas, apesar de toda a destruição, a cidade ainda mantém seu caráter barroco: lacunoso, danificado, mas não perdido – de forma alguma. Os primeiros legisladores da Roma moderna só conseguiram, felizmente, transformar uma pequena parte de toda a trama dramática exposta ao espectador. Criaram barreiras que prejudicaram a apreciação da capital, mas não foram obstáculos intransponíveis. A cidade ainda fascina; fato derivado da expressividade dos “eventos” criados pelos grandes mestres do barroco, acontecimentos cenográficos que insistem em se exibir constantemente no núcleo urbano. Sobre isso, diria o mestre Argan, em 1952, logo após a inauguração da via que prejudicou a apreensão de todo o complexo de San Pietro:

Convenhamos que o caso de Roma é *sui generis*: prova-o o fato de que um século, ou pouco menos, de demolições e construções equivocadas ofendeu e arranhou, mas não destruiu, a beleza da cidade. (ARGAN, 2000, p. 112)

## Notas

- 1 O Imperador Aureliano começou a levantar em 272 d.C. o sistema defensivo que iria proteger Roma até os tempos modernos. As muralhas, com um perímetro de aproximadamente 18 km, foram restauradas e elevadas em quase duas vezes por Massenzio entre os anos 309 e 312, e foram reforçadas por Onório entre 402 e 403. Após a queda do Império, a parte ocupada da cidade dentro das fortificações passaria a ser mínima, e mesmo no auge da Roma barroca o tecido urbano não preencheria nem metade do ambiente envolvido pelos muros. No final do século XIX as fortificações de Aureliano seriam finalmente vencidas pela ampliação da cidade. Não obstante, ainda hoje estão em sua maior parte preservadas, acolhendo o núcleo mais antigo. (SANFILIPPO, 2004, p. 8)
- 2 *Rione* é uma antiga denominação derivada da palavra *regione*, que era usada para definir as principais áreas que dividiam Roma, desde a época de Augusto – apesar de que os *rioni* da cidade dos papas não coincidiam necessariamente com os imperiais. Até o século XV, essas regiões possuíam uma certa autonomia administrativa, liberdade sobrepujada posteriormente pela política centralizadora de domínio dos papas frente a toda a cidade. (SANFILIPPO, 2004)
- 3 “Portanto, Roma então se apresentava como uma cidade nitidamente dividida em duas partes: no centro, a massa desordenada das suas velhas e modestas casas, das suas antigas e tortuosas ruas; em torno, pelo contrário, uma série geometricamente regular de vias diretas e uniformes, entre as quais se levantaram com uma escala diversa e nova para Roma, edifícios isolados.” (INSOLERA, 2001, p. 58, tradução nossa)

- 4 “Eis que o fascismo se encontra diante do problema da capital. Eu gosto de dividir os problemas de Roma, neste século XX, em duas categorias: os problemas da necessidade e os problemas da grandeza. Não é possível enfrentar estes últimos se os primeiros não forem resolvidos. Os problemas da necessidade brotam do desenvolvimento de Roma e se encerram neste binômio: casas e comunicação. Os problemas da grandeza são de outra espécie: é necessário liberar toda a Roma antiga das deturpações medíocres, mas ao lado da antiga e da medieval, é necessário criar a monumental Roma do século XX. Roma não pode, não deve ser somente uma cidade moderna, no senso absolutamente banal da palavra: deve ser uma cidade digna da sua glória e esta glória deve renovar-se incessantemente para ser transmitida, como herança da idade fascista, às gerações que virão.” (MUSSOLINI, 1924 apud CEDERNA, 2006, p. 53, tradução nossa)
- 5 “Onde surgiam as pobres casas, os casebres da velha cidade, se fez o vácuo ou se reedificaram edifícios públicos: nos bairros nos quais primeiramente se registravam altíssimas densidades, passou-se subitamente a zero habitante por quilômetro quadrado. O saneamento dos terrenos foi integral: mais ninguém vivia na Via dell’Impero, na Via del Mare, na Piazza Augusto Imperatore, mais ninguém habitará o deserto da Via della Conciliazione. Se fez o vazio absoluto.” (INSOLERA, 2001, p. 15, tradução nossa)
- 6 Insolera e Sette resumem o triste destino da Colina Capitolina: “A decisão de construir um monumento ao primeiro rei da Itália na Piazza Venezia levou, entre 1882 e 1911, à destruição da encosta norte do Campidoglio, incluindo a Torre de Paolo III e o Claustro de Santa Maria in Aracoeli. O novo fundo cenográfico da Piazza Venezia e de toda Via del Corso desde a longínqua Piazza del Popolo, obrigou uma transformação total da pequena praça que se abria diante do Palazzo Venezia. Dobrou de tamanho demolindo em 1900 o Palazzo Torlonia e construindo, mais recuado, um edifício simétrico. O Palazzetto Venezia, que se estendia na altura da torre, foi ‘desmontado’ e reconstruído para além da esplanada diante de San Marco. Todo o resto do Campidoglio foi jogado abaixo entre 1926 e 1943 por motivos que parecem hoje incompreensíveis: só a Igreja de Aracoeli, a praça de Michelangelo, o Palazzo Cafarelli permaneceram em pé. Todo o resto desapareceu para dar lugar a nada.” (INSOLERA; SETTE, 2003, p. 51, tradução nossa)
- 7 “A bestialidade da urbanística arqueológica de Muñoz e seus companheiros não poderia ser mais bem descrita: desventrar o tecido edilício, pulverizar as próprias estruturas antigas soterradas em base a juízos sumários e arbitrariamente seletivos (‘tem mérito’, ‘não tem mérito’, ‘privo de valor’), ao fim aniquilar a própria topografia antiga, para depois recobrir tudo de asfalto.” (CEDERNA, 2006, p. 134, tradução nossa)
- 8 Sobre Gustavo Giovannoni, discorre o arqueólogo e jornalista Antonio Cederna: “Mas, quando da teoria se passa à prática, as coisas mudam radicalmente. Não só porque seu *diradamento* se revela inaceitável por ser todo baseado em critérios caprichosos, oportunistas, subjetivos e ‘estéticos’, mas porque, por uma clamorosa dissociação mental, ele acaba propondo e sustentando as piores destruições: revelando-se o mais perigoso de todos, propriamente porque é respeitável e sério como estudioso. O encontramos, sempre junto com Piacentini, membro influente e relator de todas as comissões dos planos reguladores: em 1916, em 1919, em 1920 (para o isolamento da Colina do Campidoglio); não existem desventramentos insensatos que ele não acabe avalizando. [...] O ápice da alucinação foi alcançado com o projeto do grupo ‘La Burbera’ em 1929, firmado junto aos piores crápulas da arquitetura romana. É um plano que aniquila todo o centro barroco de Roma (a Roma a conservar, ou melhor a ‘rerear’, era para ele só aquela renascentista na curva do Tevere), tão absurdo que foi criticado duramente pelo próprio Piacentini em uma famosa polêmica aberta no ‘Giornale d’Italia’. Ele uniu a insana urbanística à arquetônica: a praça assírio-babilônica desenhada no encontro do ‘cardo’ e do ‘decumanos’ na atual Praça San Silvestro é um exemplo indigno.” (CEDERNA, 2006, p. 243, tradução nossa)
- 9 O complexo possuiria, ao todo, 352 colunas: 88 conjuntos de quatro ordens dóricas distendidas centrifugamente desde os dois centros da elipse – 44 conjuntos contidos em cada braço côncavo da praça.
- 10 Attilio Spaccarelli (1890-1975) e Marcello Piacentini (1881-1960) foram importantes arquitetos e urbanistas italianos.

## Contraponto: o Museu do Ara Pacis no centro de Roma e o Palácio Tomé de Sousa no Centro Histórico de Salvador

---

As discussões em relação às várias abordagens e posturas frente às preexistências e suas intervenções, que se mesclam e se confundem numa variedade imensa de combinações nem sempre conscientes daquilo que se coloca e daquilo que cada ação arquitetônica resulta, vêm ganhando cada vez mais espaço no horizonte da arquitetura nacional e internacional – entre prática projetual, discussão teórica e seus vários graus de intercessão. O que se questiona é: ultrapassada a discussão semântica e considerando os debates conceituais, qual o impacto que intervenções efetivas em dadas preexistências causam a partir da singularidade de cada situação? Entre diálogos sonantes/dissonantes elas recriam espaços diversos e diversificantes. Porém, será que tais intervenções surtem efeitos, não iguais, mas equivalentes, de qualificação? Ou será que, dentro da “requalificação” também não se pode ir ao encontro da “desqualificação”? Como se pode valorar as relações de ruptura, contextualização, criação, preservação? Quanto o nome de um arquiteto consagrado vale nessa valoração? Como os diversos condicionantes e elementos da arquitetura entram na reconfiguração das cidades? Qual a

porção política e econômica em tais realizações? Existem limites generalizáveis para o que se pode/deve ou não fazer em determinadas áreas entendidas como patrimônio histórico?

Ímpares são os lugares e suas especificidades, e essa compreensão é capital na proposição e realização de qualquer intervenção. Ressalta-se aqui a importância das particularidades, singularidades, especificidades, mas principalmente da valoração, da crítica – não congelável, não absoluta, não transferível, mas também suficientemente consistente, defensável, compartilhável, que não seja redutível ao universo do *nonsense* individual ou autoritário. Defende-se o princípio de que a convivência, ou melhor, a boa convivência entre tempos, entre arquiteturas (em todas as suas escalas e nuances) é bastante possível e desejável (como em longuíssimos períodos da história da arquitetura), e que a projeção em sítios historicamente consolidados é crucial no labor do arquiteto contemporâneo (e em sua formação). Mas entende-se também que nem sempre o novo convém, ou deve predominar, ou mesmo qualifica; que no embate entre o antigo e o novo é imperiosa a crítica valorativa, bem como o conhecimento aprofundado: do contexto, da história, do lugar – do que ele pede e do que ele aceita, sem *a priori* extremado. Transita-se entre possibilidades, percepções, temporalidades, circunstâncias, mas visa fundamentalmente a cidade, o fato último materializado, a arquitetura. (ROSSI, 1995)

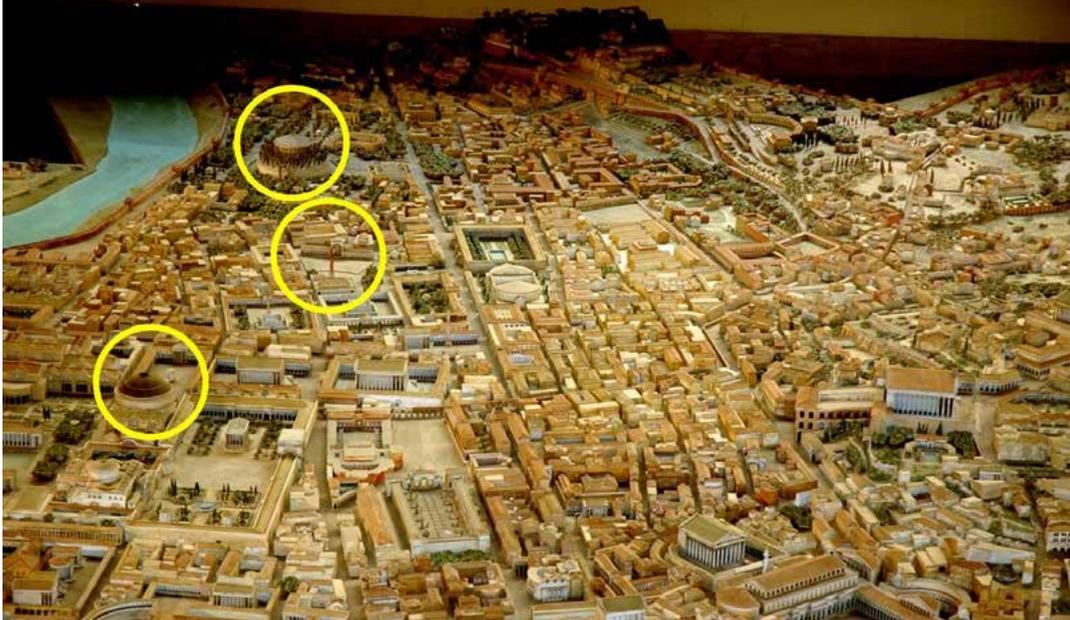
Entre o pensar, o realizar e o criticar a arquitetura, um ponto fundamental parece passar muitas vezes despercebido: a imbricada relação edifício/contexto; a compreensão e incorporação do *genius loci* no ato projetual. Como afirmava Norberg-Schulz: “É uso comum dizer que os atos e os eventos têm um lugar; de fato, é impossível imaginar qualquer acontecimento sem referi-lo a um lugar”. (NORBERG-SCHULZ, 2007, p. 6, tradução nossa)

Portanto, para um julgamento responsável das duas situações de intervenção sobre preexistências consolidadas que aqui pretendemos avaliar é imperativo que se trace um breve termo de desenvolvimento da configuração morfológica referente aos espaços urbanos onde estão inseridos o Museu do Ara Pacis na cidade de Roma e o Palácio Tomé de Sousa no Centro Histórico de Salvador. Só através do conhecimento dos processos históricos que promoveram as permanências e transformações no tecido urbano destas áreas – de importância inigualável para

as duas cidades –, bem como de sua relação indissociável com o caráter e com a percepção dos cenários urbanos de Roma e Salvador, poderemos alcançar uma sólida crítica à pertinência e à dimensão das duas iniciativas na relação com os seus respectivos contextos. Isto porque as estruturas projetadas pelos arquitetos Richard Meier e João Filgueiras Lima (o Lelé) não “gravitam” isoladamente em um “limbo” espacial, mas participam ativa e implacavelmente das paisagens seculares onde foram assentadas.

## Modernidade em nome da tradição: a destruição da área da Tumba de Augusto

A construção do atual Museu do Ara Pacis está ligada a complexos acontecimentos que começam a tomar forma há pelo menos 2 mil anos: a construção do monumento Ara Pacis, decretado pelo Senado Romano em 13 a.C. e inaugurado em 9 a.C., em homenagem à “paz” conquistada nas colônias pelo primeiro Imperador romano, Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus; a redescoberta gradativa de seus fragmentos soterrados, empresa iniciada acidentalmente já no século XVI; sua restauração concluída na época do fascismo italiano, na década de 1930 e, finalmente, sua transposição para a área em frente ao mausoléu do mesmo imperador, promovida pelo ditador Benito Mussolini como parte das comemorações do bimilenário de nascimento de Augusto – o monumento “recuperado” foi “inaugurado” em seu novo sítio e em sua nova “casa” no dia 23 de setembro de 1938. Portanto, o “Altar da Paz” não jazia originalmente no recinto onde hoje se encontra rigidamente assentado dentro do novo museu de Richard Meier – que veio substituir o antigo invólucro de vidro da época do Duce. O monumento foi originalmente erguido às margens da antiga Via Flaminia, atual Via del Corso, na grande área da cidade conhecida como Campo Marzio – planície que viria a dominar a parte norte do que atualmente configura-se como o Centro Histórico de Roma.<sup>2</sup> Na época, início da fase imperial da civilização romana, esta área dedicada a exercícios militares (por isso Campo Marzio, ou seja, “Campo de Marte”) era quase desabitada (Figuras 356-359).



**Figura 356**

Vista do Campo Marzio na maquete (*plástico*) da Roma imperial (que retrata a época do Imperador Constantino), elaborado pelo arquiteto Italo Gismondi, entre 1933 e 1955, e disposta no Museo della Civiltà Romana, em Roma. Assinalados pelo círculo amarelo, de cima para baixo, estão marcados: a Tumba do Imperador Augusto; o antigo conjunto do Ara Pacis; e o Templo Panteão, da época do Imperador Adriano

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 357**

Maquete (*plástico*) da Roma imperial em que se destacam: ao centro, a Tumba de Augusto; abaixo e à direita, o conjunto do Ara Pacis, onde se nota o relógio solar mandado construir pelo governante através do traslado do obelisco de Psammetico II, trazido do Egito (Heliopolis) para Roma por ordem do próprio imperador. Mais à direita, envolto em uma construção em duplo "L", é possível ver o Ara Pacis

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 358**

○ Ara Pacis do Imperador Augusto (vista frontal), em sua atual ambiência, dentro do museu projetado por Richard Meier  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 359**

○ Ara Pacis do Imperador Augusto em sua face posterior  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

Com a consolidação do Império, a planície do Campo Marzio se adensou, ganhou outros monumentos importantes e se tornou uma das áreas mais significativas da cidade, prosseguindo seu desenvolvimento até o início da Idade Média, quando começaria o colapso do Império Romano Ocidental. Com a decadência fatal da cidade no período medieval cristão, o setor mais ao norte do Campo Marzio seria praticamente abandonado – bem como o antigo centro político, religioso e administrativo da Roma antiga, a região do Fórum Republicano e dos Fóruns Imperiais.

Não obstante, será justamente o sítio onde se encontra o antigo Mausoléu de Augusto (e onde foi construído o atual Museu do Ara Pacis) que impulsionará a reocupação, a partir do Quattrocento, da seção norte do Campo Marzio. Em meados do século XV, a tumba do imperador – pilhada, arruinada, readaptada a inúmeros usos e funções – encontrava-se isolada em um espaço pouco habitado, às margens do Rio Tevere, área que era usada como o segundo porto de Roma<sup>3</sup> e onde será construída no final do século, em substituição a uma antiga ermida, a atual Igreja de San Rocco all’Augusteo. Logo o tecido urbano iria se reconstituir com a demarcação, por iniciativa do Papa Sisto IV, de dois bairros oferecidos respectivamente à comunidade dos refugiados da Illiria<sup>4</sup> – que edificaram a Igreja e o Hospital de San Girolamo – e à comunidade dos lombardos – que levantaram, mais ao leste, a Igreja e o Hospital de Sant’Ambrogio, depois conhecidos como Sant’Ambrogio e San Carlo al Corso.

Foram concedidas algumas áreas fora da zona habitada, na região do Mausoléu de Augusto, para as duas comunidades dos *schiaconi* (cristãos que chegaram a Roma vindos da Illiria, fugindo diante dos avanços dos turcos de Maomé II) que haviam construído a Igreja e o Hospital de San Girolamo, conhecido exatamente por ‘*degli Schiaconi*’, e dos lombardos que haviam construído o Hospital de Sant’Ambrogio incorporado depois ao complexo de Sant’Ambrogio e San Carlo. Trata-se de uma medida análoga àquela tomada por Nicolò V para a área à frente de Santa Maria Maggiore: uma indicação precisa de ampliação da cidade. A direção, desta vez, não é mais no sentido das colinas, mas na Planície do Campo Marzio, ao longo da Via Ripetta, que era então a principal entre as vias que partiam da Porta del Popolo [...]. Com esta decisão, Sisto IV oferece uma indicação que será duradoura com respeito

à expansão da cidade e do Rione Ponte, no sentido nordeste, em direção ao Campo Marzio até a Porta del Popolo, onde Sisto IV inicia justamente a reconstrução da Igreja e do Convento dos Agostinianos de Santa Maria del Popolo. (INSOLERA, 1996, p. 41, tradução nossa)

No século XVI, com o adensamento populacional dos dois bairros recém-criados, o Augusteo perderia gradativamente sua condição de ruína dispersa no tecido urbano, sendo incorporado à dinâmica mutante do caráter paisagístico da cidade. Logo a área seria definitivamente ligada ao resto da mancha urbana e ao seu acesso norte com a abertura da Estrada Leonina, eixo perspectivo composto pela sistematização de uma das antigas vias retilíneas que nasciam na Piazza del Popolo (atual Via Ripetta) e de sua ampliação até a área adjacente à Piazza Navona (atual Via della Scrofa). O grande eixo tangenciava os quarteirões dos *schiaivoni* da Illiria, bem como o Mausoléu de Augusto e o improvisado Porto di Ripetta. Como se sabe, poucos anos depois, a Via di Ripetta, juntamente com a ressystematizada Via del Corso, bem como a Via Babuino (aberta pelo Papa Clemente VII) – eixos retilíneos que se encontravam na Piazza del Popolo – formariam o conhecido tridente de avenidas que viria a apontar, em pleno Campo Marzio, a zona de maior expansão da cidade de Roma no período barroco, confundindo-se com o próprio desenho da cidade (Figuras 360-361).

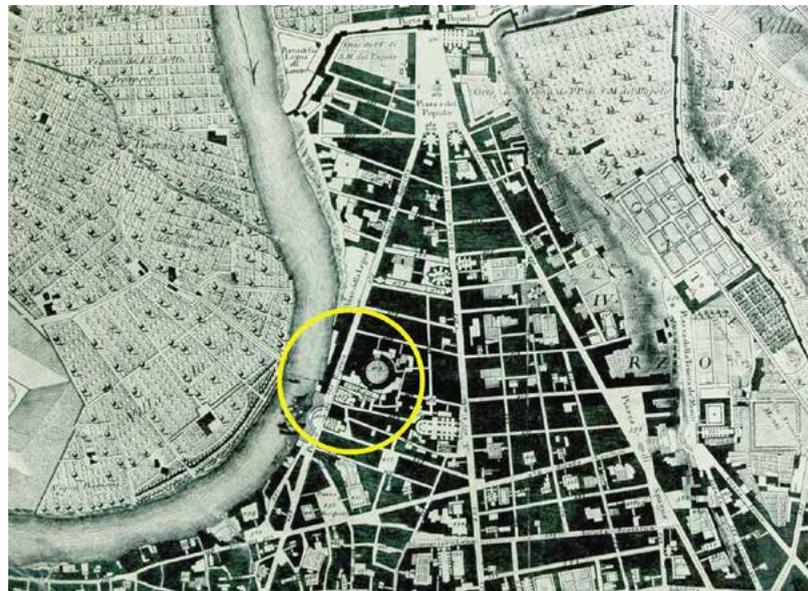
A partir de finais do século XVI, uma das áreas que mais se favoreceu com o processo de reinvenção cênica da capital pontífice foi exatamente o ambiente em volta da Tumba de Augusto, que no começo do século XVIII passaria a abrigar um dos mais admiráveis acontecimentos barrocos da cidade. Em 1704, por iniciativa do Papa Clemente XI, Alessandro Specchi desenvolveu um projeto para a reestruturação do Porto di Ripetta, até então um simples “vão” aberto para o rio sem nenhum tratamento arquitetônico e urbanístico, onde o atracamento das embarcações acontecia sobre a margem natural do Tevere. (INSOLERA, 1996, p. 283) A obra de Specchi não só permitiu resolver de maneira eficiente o problema da descarga de mercadorias que vinham do Alto Lazio e da Umbria, mas, principalmente, conseguiu transformar plasticamente o confuso bairro onde estava inserido o Augusteo – os quarteirões dos *illiriaci* e dos lombados – em uma coerente e exuberante manifestação da cenografia barroca (Figuras 362-371).



**Figura 360**

O “tridente” do Campo Marzio na *Pianta di Roma* de Antonio Tempesta, de 1593. A área da antiga Tumba de Augusto e do improvisado Porto di Ripetta está assinalada com o círculo amarelo

Fonte: Elaboração do autor a partir da planta de Tempesta (Frutaz, 1962, p. 262).



**Figura 361**

Detalhe da *Nuova Pianta di Roma*, de Giovan Battista Noli, confeccionada em 1748. Percebe-se, no “tridente” do Campo Marzio, a antiga Tumba de Augusto (o anel preto) e o Porto di Ripetta, já renovado por Alessandro Specchi (assinalados dentro do círculo amarelo)

Fonte: Elaboração do autor a partir da planta de Noli (FRUTAZ, 1962, v. 3, p. 396).



Figura 362

*Chiesa di S. Girolamo della Nazione de Schiavoni nella Regione di Campo Marzo a Ripetta.* Imagem do antigo Porto di Ripetta em 1665, antes da intervenção de sistematização promovida por Alessandro Specchi. Em destaque, a Igreja de San Girolamo degli Schiavoni – projetada por Martino Longhi, il Vecchio, entre 1588 e 1599 –, que viria a ser a protagonista da posterior intervenção. Por Giovanni Battista Falda, na série *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna*, publicada entre 1665 e 1667

Fonte: Falda (1970, p. 51).



**Figura 363**

*Porto e Dogana di Ripetta*, Alessandro Specchi, 1705. A Alfândega de Spechi é o edifício mais à esquerda. Nota-se o destaque dado à Igreja de San Girolamo degli Schiavoni. Ao fundo, as cúpulas da Basílica de San Carlo al Corso e da Igreja de San Rocco

Fonte: Curcio (2007, p. 88).



**Figura 364**

*Porto di Ripetta verso ponente*. Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, final do século XIX. Tudo desapareceria após a sistematização do Tevere

Fonte: Jannattoni (2003, p. 69).



**Figura 365**

*Porto di Ripetta*. Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1886

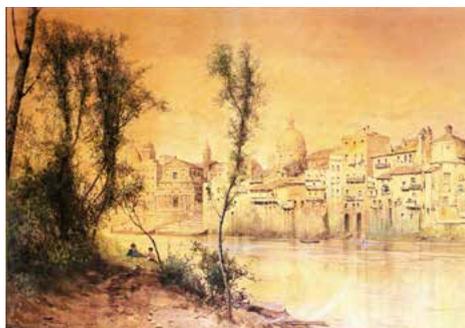
Fonte: Jannattoni (2003, p. 65).



**Figura 366**

*Veduta del Porto di Ripetta.* Giambattista Piranesi, da série *Vedute di Roma*, 1748-1774

Fonte: Ficacci (2000, p. 698).



**Figura 367**

Panorama do Porto de Ripetta visto através da janela aberta para o rio na ocupação edilícia densa e gregária disposta na margem oriental do Tevere (construções que serão demolidas em finais do século XIX). Imagem retirada da então desabitada área de Prati di Castello. Aquarela de Ettore Roesler Franz, da série *Roma Sparita*, 1886

Fonte: Jannattoni (2003, p. 119).



**Figura 368**

Via di Ripetta, na área do porto de mesmo nome, entre 1742 e 1744. Pode-se perceber as Igrejas de San Girolamo e San Rocco e a Alfândega. Pintura de Bernardo Bellotto

Fonte: Bernardo Bellotto ([1742-1744]); Museum Kunstpalast.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo\\_Bellotto\\_-\\_View\\_of\\_Via\\_di\\_Ripetta\\_in\\_Rome\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Bellotto_-_View_of_Via_di_Ripetta_in_Rome_-_Google_Art_Project.jpg)



**Figura 369**  
Via di Ripetta e Igreja de San Girolamo degli Schiavoni  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 370**  
Igrejas de San Girolamo degli Schiavoni e San Rocco all'Augusteo  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 371**  
Igreja de San Rocco all'Augusteo  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

Promovendo um destaque para a típica fachada romana da Igreja de San Girolamo degli Schiavoni, inteiramente renovada por Martino Longhi, Il Vecchio, entre 1588 e 1599, Specchi criou uma pequena praça formada por um terraço oval cuja forma convexa se “expandia” através de um arrimo em direção ao rio e era, ao mesmo tempo, ladeada por duas rampas contíguas e por escadarias côncavas que permitiam o acesso do transeunte que chegava de barco e galgava da margem do rio para o platô mais acima. Dessa forma, Specchi conseguiu conectar a preexistência natural formada pelo Tevere e suas margens com a irregular e confusa massa edificada, hierarquizando o espaço ao privilegiar a visão axial da igreja (para quem chegava pelo rio). Portoghesi (1997, p. 347-348, tradução nossa) resume:

Specchi devia buscar reorganizar esta desordenada sequência de cenários através de um discurso orgânico, geometricamente determinado, e assim o fez estabelecendo antes de tudo uma gradação hierárquica entre os elementos alinhados e escolhendo a tímida fachada de Longhi como foco perspectivo e eixo de agregação para a simetria da escada; e uma vez que a ausência de uma vista axial privilegiada tornava precária a ligação entre o velho e o novo, acentuou a relação de influência da igreja através da forma oval que se projetava para o rio, criando um polo de expansão longitudinal ao longo da direção da Via della Scrofa. A grande praça oval, emergente em sua massa cilíndrica, articulada por uma simples parede de tijolos ritmada por molduras de travertino, é a forma geométrica geratriz que condiciona qualquer outro elemento da composição: a este volume cilíndrico se agregam duas rampas que conduzem ao desembarcadouro central, enquanto as grandes escadarias laterais partem dos extremos dos cortes retilíneos, se dobram em amplísimas concavidades e então se unem suavemente à convexidade central da praça oval; nasce assim aquele modelo côncavo-convexo que, de forma audaz, transfere para a escala urbanística o tema da onda contínua de San Carlino com o objetivo de estabelecer entre cidade e rio, entre água e pedra, uma relação de osmose, de recíproca influência, que exprime além da negação do dado natural imediato, a sua síntese em um discurso puramente geométrico.

Para além do forte apelo teatral que a zona do Mausoléu do Imperador Augusto passou a ter com a reestruturação do porto, outro fator diretamente relacionado à condição paisagística da área viria a contribuir para aumentar seu

apelo persuasivo frente à capital barroca. Na área central da cidade, a mais significativa exceção à clausura da massa construída assentada gregariamente nas margens do Rio Tevere seria a fresta revelada pela fenda aberta para o panorama do Porto di Ripetta – já que o outro porto, Ripa Grande, se assentava em uma zona limítrofe, ainda pouco habitada. Ou seja, além de oferecer um evento dinâmico de forte apelo retórico para quem chegava à cidade e ingressava pelo porto, bem como para o passante que descia às Vias Ripetta ou Scrofa, o Porto di Ripetta também exibia a paisagem rasgada e expansiva do rio, raramente desvendada na massa edificada da cidade.

Infelizmente, todo este mecanismo cenográfico começaria a ser violentado maciçamente com a promoção de Roma à capital da Itália. O antigo bairro dos *illiriaci* e dos lombardos foi, sem dúvida, de todos os trechos da cidade, a área mais prejudicada pelas operações ao longo do Tevere – a área adjacente ao Mausoléu de Augusto perderia um dos mais fascinantes eventos dramáticos barrocos, o Porto di Ripetta. Além disso, seria destruída a primorosa relação de conexão gradual entre rio e trama urbana: o *lungotevere*, assentado a 17 metros do leito do rio, passaria acima das cotas das Vias della Scrofa e di Ripetta e acima do nível do antigo porto, ocultando a visão que antes se abria para o Tevere e “enterrando” parcialmente as igrejas de San Rocco e de San Girolamo (Figuras 372-373).

Se não bastasse a perda do dramático evento barroco, durante o Governo de Mussolini o ambiente terminaria por ser completamente destruído: a picareta foi o destino dos bairros dos *schiaivoni* e dos lombardos que “obstruíam” a visão do mais importante monumento da Roma antiga para a ideologia fascista. No dia 22 de outubro de 1934, pouco antes de dar pessoalmente o primeiro golpe em uma das construções a serem arrasadas, o Duce falou:

[...] os trabalhos para o isolamento do Augusteo, trabalhos que hoje dou início e que devem ser terminados em três anos para o bimilenário de Augusto, possuem uma tríplice utilidade: aquela da história e da beleza, aquela do tráfico e aquela da higiene. Para isolar a tumba do primeiro imperador de Roma se demolirão muitas vias. (MUSSOLINI, 1934 apud INSOLERA; SETTE, 2003, p. 93, tradução nossa)



**Figura 372**  
Fotografia aérea da região do Augusteum após a destruição do Porto di Ripetta para a contenção do rio e a construção dos *lungoteveri*, mas antes das intervenções de Mussolini

Fonte: Sanfilippo (1993, p. 116).



**Figura 373**

Os "muralhões" do Rio Tevere na altura do antigo Porto di Ripetta, com destaque para a Ponte Cavour (construída ao final do século XIX, logo após a destruição do porto) e para a Igreja de San Girolamo. Percebe-se que as duas igrejas, antes nas margens do rio, agora se assentam em uma cota significativamente mais baixa em relação ao Lungotevere in Augusta

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

O monumento teria adquirido grande valor para o fascismo por uma questão de identidade: Mussolini – seguido por seus assessores – se considerava o sucessor de Augusto, o criador de um novo império que deveria ser reconhecido e temido em todas as partes do mundo. Por isso, era primordial a liberação da tumba do primeiro imperador romano, sobreposta por séculos de intervenções e transformações e que, desde o início do século XX, acolhia de forma inusitada e fascinante a mais importante sala de concertos de Roma – onde se apresentava a orquestra da Academia di Santa Cecilia. Segundo Cederna, o resultado não foi o esperado:

Em 1937 são eliminadas as estruturas da velha sala de concerto, e a ruína, subitamente batizada “dente cariado”, apareceu em toda a sua modéstia, tanto mais em função do fato de que os trabalhos em torno do Castel Sant’Angelo (Mausoléu de Adriano) haviam criado a ilusão que também aqui se descobriria uma mole imponente. A desilusão é geral, ainda que se expresse por meios oblíquos: as bases do monumento estão, como era lógico prever, alguns metros abaixo do nível viário circundante; o grande sepulcro, profundamente alterado nos séculos e repentinamente desnudado, resulta enterrado na nova praça, transformado em algo ainda mais mesquinho que os obtusos edifícios de Morpurgo que vão surgindo em torno dele. (CEDERNA, 2006, p. 202, tradução nossa)

A demolição integral das 120 casas que formavam o bairro, que nascera no século XV para acolher os refugiados da Illiria e os cidadãos oriundos da Lombardia, pioraria ainda mais a imagem de desolamento e mesquinhez que o monumento viria a adquirir (Figuras 374-380). Para completar o quadro, como afirma Cederna, a área “liberada” seria preenchida por grandiosos e “obtusos” edifícios do “racionalismo fascista”, projetados por Vittorio Morpurgo, construções que ofereceriam uma moldura “rala” para o “dente cariado” em que se transformou o Augusteo (Figuras 381-382).

Para completar as ações de “comemoração” dos 2 mil anos de nascimento do primeiro imperador romano, Mussolini ainda mandaria transferir o então restaurado e recomposto Ara Pacis de Augusto para a face oeste da nova praça, em frente à tumba desobstruída do imperador. Não foi inicialmente previsto para

o grande recinto – batizado Piazza Augusto Imperatore – a inclusão do “Altar da Paz”, o que exigiu de Morpurgo o desenvolvimento rápido de um projeto para o edifício que deveria acolhê-lo – um “invólucro” que fosse de montagem imediata. O resultado foi uma caixa de vidro de caráter provisório que não agradou nem mesmo ao ditador (Figura 383).

Em 23 de setembro de 1938, Mussolini inaugura o Ara Pacis recomposto ao lado do Augusteo ‘redimido’: chega da visita à Mostra Augustea da Romanidade, que aquele dia terminaria depois do delírio do ano de comemoração dos 2 mil anos do nascimento de Augusto. A gaiola que encerra o Ara Pacis e que ainda podemos admirar, não lhe agrada. ‘Deve-se reestudar tudo’, confia a Ojetti (presidente do Conselho Superior de Antiguidade e Belas Artes), e louva o seu artigo no ‘Corriere della Sera’, no qual Ojetti havia proposto nada menos que uma espécie de templo sobre pilastras ou colunas, ‘grandes como aquelas do Panteão ou da colonata de San Pietro’, com os capitéis ornados com ‘emblemas, instrumentos, armas e rostos caros aos fascistas e à Itália nova’. (CEDERNA, 2006, p. 24, tradução nossa)<sup>5</sup>

Assim foi concluído o delírio fascista que deu prosseguimento à total destruição de uma das áreas mais importantes do cenário barroco da Cidade Eterna. Isso ocorreu em plena década de 1930. A princípio, a prática da liberação e desobstrução dos monumentos já deveria ser amplamente condenada nesta época – lembrando que Gustavo Giovannoni, arquiteto, historiador, restaurador, importante teórico da preservação, defensor da manutenção dos “conjuntos” edificados que serviam de “moldura” para os grandes monumentos, era fervoroso membro do grupo que apoiava Mussolini. Não obstante, mais de 30 anos depois, em um contexto diverso e em uma escala urbana diferente, a ação de destruição injustificada de setores importantes de um centro histórico consolidado, também em nome de uma plataforma de propaganda política, se deu de forma relativamente semelhante ao caso romano...



**Figura 374**

Demolições das casas ao lado do Augusteo com a finalidade de isolá-lo – embora o Teatro Augusteo-Corea, adaptado às ruínas da Tumba de Augusto, ainda se mantivesse intacto. Fotografia de 1937

Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 103).



**Figura 375**

Demolição do Teatro Augusteo para resgatar a Tumba de Augusto, em 1937

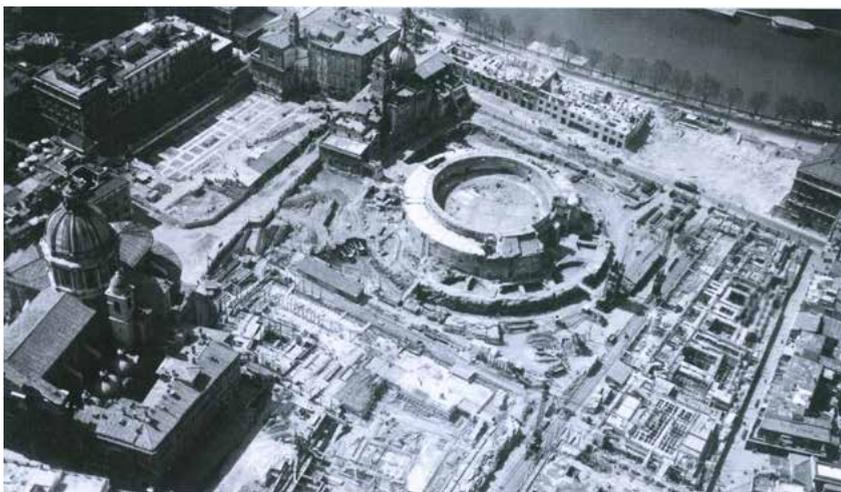
Fonte: Insolera; Sette (2003, p. 107).



**Figura 376**

Mussolini dá o primeiro golpe de picareta para a demolição dos quarteirões em volta do Augusteo, em 1934

Fonte: Conforti (2007, p. 105).



**Figura 377**  
Fotografia aérea da década de 1930 da área do "dente careado" do Augusteo, depois das demolições do Bairro dos Illiriaci e dos Lombardos e após sua "desobstrução"  
Fonte: Cialoni (2006, p. 238).



**Figura 378**  
O Augusteo recém-desobstruído na década de 1930 – ao fundo, a Igreja de Santi Ambrogio e Carlo al Corso  
Fonte: Sanfilippo (1993, p. 118).



**Figura 379**

A área do Augusteo e do Porto di Ripetta, densamente ocupada desde o século XVI, é completamente destruída e esvaziada: primeiro com a construção dos “muralhões” do Rio Tevere e dos *lungoteveri*, depois por intermédio de Mussolini, com a abertura da Piazza Augusto Imperatore e a desobstrução e isolamento da Tumba de Augusto. Fotografia de 1938

Fonte: Cialoni (2006, p. 239).



**Figura 380**

Piazza Augusto Imperatore, com o “dente careado” do “Augusteo” e os edifícios fascistas de Vittorio Morpurgo

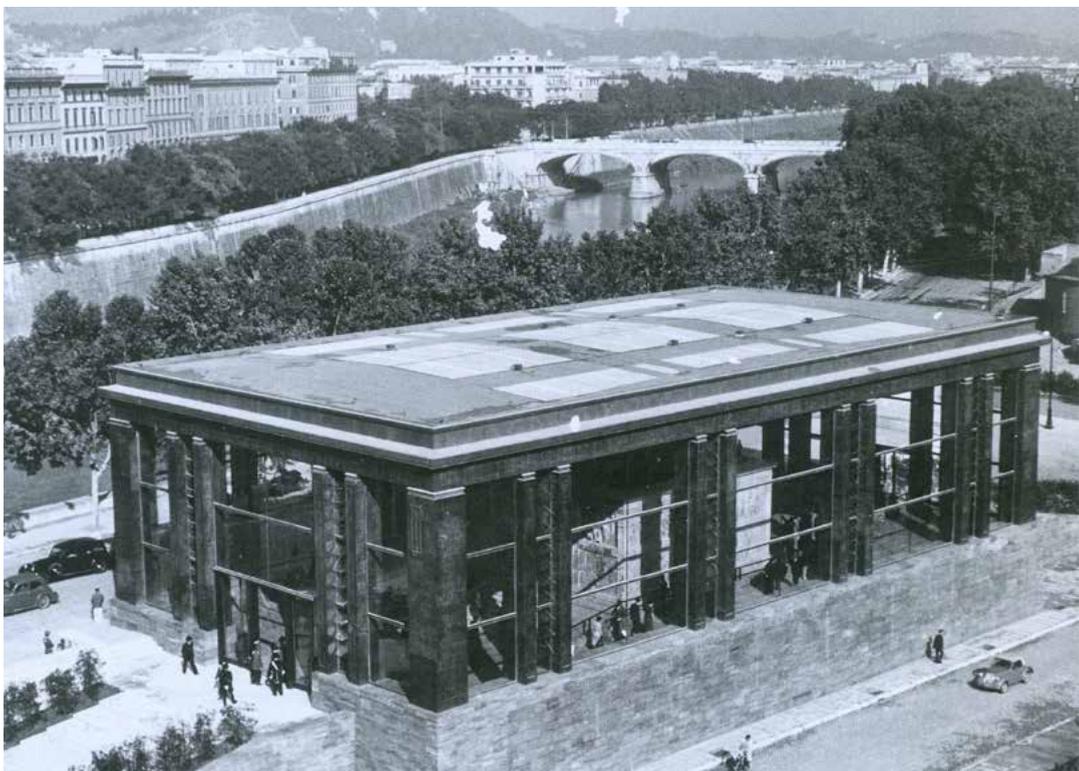
Fonte: Cialoni (2006, p. 240).



**Figura 381**  
Arquitetura fascista de Vittorio Morpurgo na Piazza Augusto Imperatore  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 382**  
Edifício fascista de Vittorio Morpurgo em frente à Tumba de Augusto  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 383**  
A “gaiola” construída por Morpurgo para abrigar o Ara Pacis  
Fonte: Rossini (2006, p. 117).

## Como fragmentar um cenário secular: o caso da atual Praça Tomé de Sousa

A Praça Tomé de Sousa, onde hoje se localiza o Prédio da Prefeitura projetado pelo arquiteto João Filgueiras Lima, também passou por intrincados acontecimentos que serão brevemente analisados. Da mesma forma que a extinta área do Porto di Ripetta, a antiga Praça do Palácio participava de um evento urbano maior, que extrapolava seus limites físicos: a experiência cenográfica de toda a cidade de Salvador. A importância que a praça teria adquirido na Cidade da Bahia superava, em termos proporcionais, o valor que a área do Porto di Ripetta e do Augusteo representava no confronto com a Cidade Eterna, pois a Praça do Palácio era propriamente o centro cívico, simbólico e ideal da Salvador barroca.

A trama cenográfica desvelada na primeira capital brasileira se desenvolveria a partir da interação de três fatores essenciais: a paisagem natural marcada pela Baía de Todos os Santos e pela alta escarpa que nasce no Porto da Barra e se estende para além da área habitada; o plano semirregular trazido por Tomé de Sousa em 1549, bem como suas ampliações posteriores; e, principalmente, as intervenções arquitetônicas pontuais, monumentos que viriam a povoar o tecido urbano entre os séculos XVII e XIX (Figura 384).

Se analisarmos as imagens da cidade reveladas nas fotografias do século XIX e início do século XX, bem como se percorremos as áreas preservadas do centro histórico, compreenderemos que o drama barroco soteropolitano se afirmava, inicialmente, no panorama exposto para quem alcançava a cidade pelo mar, por dentro da Baía de Todos os Santos. O “desembarque” na Cidade Baixa expunha a encosta “dourada” na qual a arquitetura regular do Cais da Farinha e do Cais das Amarras contrastava com a massa verde da falha geológica do núcleo central e com a movimentada linha horizontal formada pelos fundos irregulares das casas encravadas no alto da falésia. Destacava-se, na parte superior do “frontispício” da cidade, a antiga Catedral da Sé, com sua fachada voltada para o mar, e o vazio da Praça Municipal – liberado na década de 1870 (Figura 385-386).



**Figura 384**

*Planta da Restituição da Bahia*, confeccionada em 1631, pelo cosmógrafo português João Teixeira Albemaz. Nota-se, à direita, o primeiro trapézio que marcava a área inicialmente urbanizada – que terminava na altura da Praça do Palácio, assinalada com o número 16. À esquerda aparece a grande ampliação que se configurará nas décadas subsequentes à fundação

Fonte: Simas Filho (1998, p. 62).



**Figura 385**

Longo panorama do frontispício de Salvador em 1860, fotografado a partir do Forte de São Marcelo – o Forte do Mar. É possível perceber, nas proximidades da rotunda da antiga Alfândega (que atualmente abriga o Mercado Modelo), como ainda não havia sido construído o Elevador da Conceição. Além disso, é visível, acima e um pouco à direita da Alfândega, como a Praça do Palácio permanecia toda obstruída para a Baía de Todos os Santos – completamente fechada para o frontispício exposto pela encosta da cidade

Fonte: Benjamim Mulock (1860). Reprodução de painel exposto no Forte de São Marcelo por Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 386**

Panorama do frontispício de Salvador, com destaque ao vão aberto na década de 1870 que liberou a vista à Praça do Palácio; no eixo do vazio do largo coincidem o Elevador da Conceição e a torre da Casa de Câmara e Cadeia

Fonte: Marc Ferrez (1875). Reprodução por Ferrez (1989, p. 133).

Buscando a praça, o “enredo” se desenvolvia na descoberta gradativa do núcleo principal após a extenuante subida por uma das poucas ladeiras que davam acesso à acrópole.<sup>6</sup> A Cidade Alta representava o núcleo principal da capital e oferecia o ápice do esforço retórico da persuasão, por meio do encontro dos principais conjuntos arquitetônicos governamentais e religiosos que brotavam no severo e inadequado traçado semiortogonal trazido por Luiz Dias para a fundação da cidade, vastamente ampliado já no século XVI. Na verdade, a topografia acidentada exigiu a abertura de vias íngremes que acabaram favorecendo a busca por efeitos retóricos, principalmente na implantação destacada dos organismos religiosos que extrapolaram na direção norte o primeiro núcleo urbano amuralhado.

Nas vias e largos que se formavam na Cidade Alta, o gregarismo entre os sobrados, o alinhamento destes com os logradouros, o ritmo dos vãos que comandavam a moderação das edificações, proporcionavam uma apreensão absolutamente ajustada e homogênea do espaço público, particularmente das ruas e praças.<sup>7</sup> As vias apresentavam caráter de interioridade devido à sequência de habitações regularmente dispostas que fechavam o campo visual do transeunte, elevando o valor de destaque dos organismos religiosos e suas torres altas que extrapolavam o gabarito e a dureza da arquitetura civil. Por outro lado, a massa edificada contida e densa da acrópole não permitia a ampliação do campo visual para fora dos seus próprios limites geográficos: raramente era possível, na Cidade Alta, capturar qualquer vista da paisagem natural por trás da fileira de fachadas alinhadas, contíguas à encosta. O mar, tão próximo, se escondia no ocidente. Raramente era visto, a não ser em pequenas “frestas” rasgadas nas ladeiras estreitas e íngremes que desciam para o porto. (DOURADO, 2004)

Nesta massa edificada densa e semirregular, as duas principais praças da cidade – aquela da esfera religiosa (o Terreiro de Jesus, conectado ao Pátio de São Francisco) e o espaço do poder oficial (a Praça do Palácio) – adquiriam importância ímpar, pois desafogavam o núcleo urbano e abriam a vista para importantes monumentos. Confirmando a tese de Murillo Marx, que afirma a preponderância da estrutura religiosa como elemento de influência para a constituição da paisagem dos núcleos coloniais brasileiros – mesmo aqueles mais representativos do domínio da Metrópole (MARX, 1991, p. 89) – o Terreiro de Jesus e o Pátio de São Francisco revelavam um conjunto de dimensão e de apelo persuasivos muito maiores frente

ao que poderia ser vislumbrado na praça do poder cívico de Salvador. Na verdade, a conjunção das cinco igrejas que despontavam de maneira imponente e regular no ambiente só viria a confirmar como os monumentos religiosos eram, quase sempre, os protagonistas do drama barroco na cidade de Salvador.

Exatamente por isso, o cenário da Praça Tomé de Sousa, antiga Praça Municipal, depois Praça do Palácio, adquiria enorme relevância e significado. Como ponto central ideal da cidade, não poderia estar comprometido com qualquer esfera religiosa, sendo o único espaço público significativo onde imperavam expressivos monumentos civis: a praça não pertencia a nenhuma ordem, a nenhuma irmandade; pertencia, sim, à cidade, e até 1763, a todo o Brasil. Desta forma, já na fundação de Salvador, em 1549, quando o núcleo urbano era apenas um “acampamento fortificado”, pelo menos duas estruturas ligadas ao poder cívico preenchiam seu espaço: a Casa de Câmara e Cadeia (o Paço Municipal) e o Palácio dos Governadores (Figuras 387-388).<sup>8</sup>

Para a Professora Odete Dourado (2004), desde a ocasião da fundação da cidade até a década de 1960, a praça, mesmo que de forma provisória e improvisada, teria apresentado uma ininterrupta e imutável conformação morfológica, tendo sempre como elementos de maior destaque justamente o edifício da Câmara Municipal, assentado na face leste da praça, e a Casa do Governo, levantada ao lado sul. Além dos dois edifícios, alternaram-se constantemente na direção norte construções relacionadas às instituições governamentais. Já o lado ocidental se apresentava inicialmente com o grande vão aberto ao mar, fato confirmado pelas palavras do cronista Gabriel Soares Souza em 1587:

Está no meio desta cidade uma honesta praça, em que se correm touros quando convém, na qual estão da banda do sul umas nobres casas em que se agasalham os governadores, e da banda do norte tem as casas do negócio da fazenda, da alfândega e armazéns; e da parte leste tem a casa da Câmara, cadeia e outras casas de moradores, com que fica esta praça em quadro e o pelourinho no meio dela, a qual a banda do poente está desabafada com grande vista sobre o mar onde estão assentadas algumas peças de artilharia grossa, donde a terra vai muito a pique sobre o mar ao longo do qual é tudo rochedo mui áspero. (SOUZA, 1587 apud FLEXOR; CÂMARA, 2001, p. 105).



**Figura 387**  
Fotografia do Palácio do Governo antes de adquirir sua nova feição neoclássica. Século XIX  
Fonte: Sampaio (2005, p. 60).



**Figura 388**  
Casa de Câmara e Cadeia de Salvador em foto de 1890  
Fonte: Ferrez (1988, p. 157).

Os edifícios que compunham a praça se organizariam segundo uma estrutura geométrica aproximadamente quadrangular, com a conformação de um eixo imaginário que se desenvolveria no sentido Leste-Oeste, ou seja, Paço Municipal-Baía de Todos os Santos: sistema que hierarquizava a relação entre o Edifício da Câmara e a abertura para a paisagem da baía. (DOURADO, 2004) Porém, é certo que esta situação de “desafogo” da praça em relação ao panorama aberto foi bastante rara na história da praça. A partir das iconografias produzidas no século XVII, é possível notar construções obstruindo parcialmente a face oeste do largo, fato que aumentaria ainda mais a relação de clausura da cidade frente à baía. (SIMAS FILHO, 1998)

Porém, a segunda metade do século XIX guardaria intervenções que definiriam o resgate de alguns aspectos morfológicos da praça. Já em 1851, o Governo da Província começava a se preocupar com a demolição das construções que obstruíam a visão da Baía de Todos os Santos, particularmente a Casa da Relação e a Casa da Assembleia Provincial. Estas demolições seriam efetivadas algumas décadas depois, por ocasião da construção do Elevador Hidráulico da Conceição – atual Elevador Lacerda, que ganharia sua roupagem *art déco* no início dos anos 1930:

Sustentada a montanha, tratou-se de alargar e de ‘aformosear’ a praça do Palácio e o próprio Palácio. Em 1851, o Governo imperial permitiu a demolição do passadiço que o unia à Casa da Relação, embaixo do qual se reunia a Guarda. O presidente da Província, Francisco Gonçalves Martins, futuro visconde de São Lourenço, considerava o passadiço um ‘inútil edifício, diminuindo o espaço da praça e tirando a esta a vista para o mar’. Na fala de 1852, afirmou que, para ‘o aformoseamento da Cidade’, seria necessário ‘demolir o edifício da Relação e a Casa da Assembléia Provincial’ que, segundo seus planos, iriam para o segundo andar do ‘majestoso edifício da Câmara Municipal, onde igualmente se acomodariam o Júri e a casa da Tesouraria Provincial’. Esta sugestão do visconde precedeu, em 17 anos, o pedido de demolição da Casa da Relação feito por Antônio de Lacerda, em 1869, para a construção do Elevador Hidráulico da Conceição. (SAMPAIO, 2005, p. 69)

O sistema formado pela interface desta “janela” aberta para o mar e a torre do eixo do Paço Municipal, assentada ao oriente, celebrava o reencontro daquela linha natural Leste-Oeste que, para Dourado (2004), constituía o direcionamento legítimo impresso na configuração histórica da Praça do Palácio – eixo sublinhado pela estrutura do Elevador da Conceição, organismo que acabava de ser engastado no centro do belvedere. Estas iniciativas recuperaram a abertura para a paisagem e o “desafogo” em relação ao espaço fechado da praça que Gabriel Soares vislumbrou em 1584, além de contribuírem para a revalorização hierárquica do ambiente frente ao cenário barroco que persistia na cidade oitocentista.

Entretanto, da mesma forma que acontecia no Porto di Ripetta de Alessandro Specchi, esta trama cenográfica possuía um equilíbrio frágil: por um lado, era determinada pela extensão restrita do “vão” rasgado na densa massa edificada das duas cidades, mecanismo que oferecia sutileza à apreciação da vista que se revelava. No caso de Salvador, a “janela” aberta ao poente, enquadrada pelas massas edificadas que fechavam a praça nos lados norte e sul, apresentava uma força expressiva muito superior às pitorescas imagens capturadas da Escadaria da Ripetta, força derivada da paisagem deslumbrante da Baía de Todos os Santos, que se mostrava bem abaixo. Por outro lado, este equilíbrio também se encontrava diretamente vinculado à conformação axial que para os dois ambientes exigia uma ordenação morfológica precisa – para a área dos *schiaconi*, era imperativa a condição da Igreja de San Girolamo como eixo central dominante da composição; para a Praça Municipal, esta função recairia inevitavelmente sobre o novo elevador assentado no eixo do belvedere e sobre a torre do Paço Municipal à sua frente.

Discutindo o caráter estilístico dos organismos que compunham a praça, poder-se-ia notar que ele não permaneceu imutável. Mas com o passar dos séculos, mesmo com os edifícios levantados na praça sendo constantemente substituídos ou alterados conforme o gosto de cada época, o ambiente que acolhia o Paço Municipal perdeu pouco de sua conformação geométrica e de suas relações de vazios e massas. É interessante notar como as construções da Casa de Câmara e Cadeia e do Palácio dos Governadores mudaram de feição quase que conjuntamente quando foram reedificadas no século XVII, adquirindo

uma robusta forma maneirista. Mais de 200 anos depois, no final do século XIX, o Paço Municipal recebeu uma roupagem eclética, mesma época em que o antigo Palácio do Governo ganhou o seu estilo neoclássico (inaugurado em 1900). Já no século XX, o mesmo palácio foi bombardeado (1912), sendo refeito com uma exuberante e monumental conformação eclética (inaugurado em 1919), mais em acordo com a nova escala da recém-alargada e “aformoseada” Rua Chile. Ao mesmo tempo, as construções das demais ruas adjacentes que alcançavam o largo, bem como aquelas que fechavam os outros lados da praça, acompanhariam coerentemente a transformação estilística dos edifícios principais (Figuras 389-392).

Assim, a Praça Tomé de Sousa adentra o século XX alterada em sua linguagem estilística, mas não em sua forma urbana. Dominada por construções ecléticas<sup>9</sup> e do estilo *art déco*,<sup>10</sup> o conjunto se apresentaria em total harmonia. A complexidade da linguagem decorativa dos edifícios, o fato de serem formados por estruturas maciças e ritmadas, e a inalterada conformação quadrangular do vazio da praça, com o eixo dominante persistindo no sentido original Casa de Câmara e Cadeia-Elevador Lacerda (belvedere) permitiram que o espaço continuasse se revelando em total congruência com seu percurso histórico e com a sua inserção hierarquicamente privilegiada no centro antigo.

Todo este desenvolvimento morfológico rico e consistente começa a entrar em colapso na década de 1960. Primeiramente, uma intervenção de “restauro” na Casa de Câmara e Cadeia impôs um equivocado resgate de sua forma colonial seiscentista, conhecida por fotos anteriores à sua “eclétização”. Não compreendendo o coerente cenário estilístico que o edifício habitava, a suposta “liberação” da roupagem eclética do Paço Municipal criou uma grave dissonância. A intervenção eliminou a continuidade da linguagem arquitetônica das construções da praça, todas revestidas por uma rica camada decorativa –seja de inspiração clássica, como nos edifícios ecléticos, seja de alta complexidade geométrica, como nas obras *art déco*. Desta forma, o Paço Municipal foi “isolado” de seu contexto e, uma vez eliminado o desenvolvimento histórico e artístico do edifício, rompeu-se fatalmente o equilíbrio arquitetônico e urbanístico secular do ambiente (Figuras 393-394).



**Figura 389**  
Cartão Postal de 1910 com o Palácio do Governo da Bahia transfigurado em estilo eclético  
Fonte: Gerodetti; Cornejo (2004, p. 142).



**Figura 390**  
Casa de Câmara e Cadeia de Salvador depois da intervenção eclética sofrida ao final do século XIX. À frente é possível ver as edificações ecléticas que ocupavam a face reconstruída da Rua Chile após seu alargamento  
Fonte: Cartão-postal Wessel (ca. 1940); Guia Geográfico Salvador Antiga (2013).



**Figura 391**

Palácio dos Governadores, hoje Palácio Rio Branco, reconstruído com feição eclética após o bombardeio de 1912

Fonte: Autor desconhecido (ca. 1930); Guia Geográfico Salvador (2013).

<http://www.salvador-turismo.com/praca-thome-sousa/antigas/palacio-rio-branco.htm>



**Figura 392**

Imponente conjunto eclético da Praça do Palácio em Salvador, com destaque para a Casa de Câmara e Cadeia (à esquerda) e para o Palácio dos Governadores, hoje Palácio Rio Branco (à frente), reconstruído com uma exuberante feição eclética após o bombardeio de 1912 e reinaugurado em 1919

Fonte: Cartão-postal Wessel (ca. 1950); Guia Geográfico Salvador Antigo (2013).  
<http://www.salvador-antiga.com/praca-thome-souza/antigas.htm>



**Figura 393**

Fotografia da Praça Tomé de Sousa, em 1971, ainda em sua conformação quadrangular, após a “restauração” da Casa de Câmara e Cadeia. Nota-se o exuberante ecletismo do Palácio Rio Branco, à direita, bem como a descontinuidade provocada pelo *ripristino* da atual Câmara dos Vereadores. Ainda se fazem presentes, abaixo, os edifícios da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial

Fonte: Prefeitura de Salvador (1971); Biblioteca do IBGE (c2021).  
<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-cat-alogo?view=detalhes&id=432360>



**Figura 394**

Praça Tomé de Sousa, com destaque para o Palácio Rio Branco (à frente) e para a Casa de Câmara e Cadeia (atual Câmara de Vereadores) "restaurada"

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).

O pior viria logo depois, quando, na gestão de Antônio Carlos Magalhães como Prefeito de Salvador, todos os edifícios que se estendiam pelo lado norte da praça até a Santa Casa de Misericórdia – destacando-se a Biblioteca Pública e a Imprensa Oficial – foram demolidos para a construção de um estacionamento subterrâneo e para a abertura, ao nível da praça, de uma grande esplanada em frente ao Palácio Rio Branco: tudo em nome da modernização da cidade, como demonstra Marcos Rodrigues, ao discutir as propagandas veiculadas que celebravam o sentido da modernidade presente no Governo de ACM entre 1967 e 1970.

Uma média de dois filmes de propaganda por ano foi o saldo entre o período mais prolixo, de 1967 a 1970, considerando-se apenas a temática das obras públicas. Esse foi o intervalo em que Antônio Carlos Magalhães assumiu a prefeitura de Salvador. As películas registravam a movimentação nos canteiros de obras e as cerimônias oficiais das inaugurações, com a presença do poder político civil, do clero e da junta militar. ‘Uma das cidades que mais rapidamente se modernizam no mundo’ era o discurso traduzido nas imagens em movimento, que já continha o objetivo de ultrapassar os limites físicos do estado da Bahia, já que muitos dos filmes produzidos no período eram exibidos em cinejornais de veiculação nacional, como *Flash Brasil* e *Cinejornal Informação*. Produzidos em preto e branco, com duração média de cinco minutos, nos filmes foram registradas obras como: a reinauguração do Teatro Castro Alves; a inauguração do terminal da Barroquinha; a construção do viaduto sobre a avenida Garibaldi; a inauguração da avenida Cardeal da Silva; as obras e a inauguração do Dique do Tororó; a inauguração do Jardim dos Namorados; as obras da avenida Paralela; a demolição da Imprensa Oficial e da Biblioteca Pública; e as obras do Centro Administrativo, além de outras que não foram possíveis de serem identificadas pelo estado precário em que se encontram hoje. (RODRIGUES, 2003, p. 69)

Obviamente, o desmesurado vazio criado em frente ao palácio<sup>11</sup> mudou completamente a morfologia secular da praça, que perdurava, com algumas alterações, por mais de 400 anos. (DOURADO, 2004) O espaço tendente a um quadrado irregular foi transfigurado para um retângulo de forte impulso longitudinal, cujo eixo virtual dominante se deslocou para a direção norte-sul, da empena da Santa Casa de Misericórdia (agora estranhamente exposta) ao Palácio Rio Branco. Na imensa

praça retangular, a Casa de Câmara e Cadeia e o Elevador Lacerda assumiram uma posição coadjuvante, deslocados para o “setor sul” – perdendo sua condição de centralidade e desequilibrando o ambiente. Por uma simples questão de escala, o Palácio do Governo, que imperava em uma praça muito menor, teve minimizada sua escala monumental e acabou se isolando no ambiente – apesar da noção apressada de que o vazio que se abriu à sua frente poderia favorecê-lo. O sutil panorama aberto para a Baía de Todos os Santos ao lado do poente foi substituído por uma imensa área devassada que implodiria não só as relações cenográficas seculares que se capturavam tradicionalmente no espaço, como também acabaria danificando toda a harmonia do centro histórico (Figuras 395-397).

## Entre inserções e rupturas: o Museu do Ara Pacis e o Palácio Tomé de Sousa

O primeiro edifício que abrigou o altar do Ara Pacis recomposto e restaurado não foi satisfatório desde sua inauguração, em 23 de setembro de 1938, como já foi citado anteriormente. O projeto originalmente aprovado para o local, do arquiteto Vittorio Morpurgo, foi bastante simplificado devido ao exíguo tempo de construção dada a emergência da inauguração e a escassez de recursos precedente à Segunda Grande Guerra, já em eminência. Assim, a solução executada em apenas três meses seria uma alternativa provisória que deveria dar espaço a uma obra definitiva logo após as comemorações dos 2 mil anos do nascimento do primeiro imperador romano. (ROSSINI, 2006) Com a guerra, a edificação terminou por resistir no local, perdurando por 62 anos até sua demolição em 2000, ano do início das obras do novo museu.<sup>12</sup>

A primeira tentativa de substituição da construção fascista foi o concurso para a transferência do altar para o Mausoléu de Augusto em 1949, que resultou numa exposição, no ano seguinte, dos vários projetos de transposição não só para a área sugerida, mas também para outros pontos representativos da antiga Roma.<sup>13</sup> Renunciada a hipótese de traslado, o edifício recebeu sua primeira intervenção nos anos 1970, sucedida por outras tantas na década seguinte, na tentativa de melhor adequar o pavilhão às devidas condições de preservação da



**Figura 395**

Imprensa Oficial (esquerda) e Biblioteca Pública (direita), edifícios posteriormente demolidos para abrir a grande praça à frente do Palácio Rio Branco

Fonte: Imprensa Oficial e Bibliotheca da Bahia (ca. 1930); Guia Geográfico Salvador Antiga (2012).  
<http://www.salvador-antiga.com/centro-historico/biblioteca.htm>



**Figura 396**

Fotografia da década de 1940 mostrando o antigo Mercado Modelo (posteriormente destruído por um incêndio, em 1969) na Cidade Baixa; no alto da encosta aparecem o Palácio Rio Branco (à direita), o Elevador Lacerda (ao centro) e o edifício *art déco* da Imprensa Oficial (à esquerda). O Elevador Lacerda marcava o eixo central do vão aberto para a Baía de Todos os Santos entre o Palácio de Governo e a Imprensa Oficial

Fonte: Cartão Postal Anônimo (ca. 1940); Guia Geográfico Salvador Antigo (2013).  
<http://www.salvador-antigo.com/comercio/mercado-modelo/mercado-modelo.htm>

**Figura 397**

Fotografia atual tirada de um ângulo próximo ao da anterior, mostrando, acima da encosta, o vão da Praça Tomé de Sousa – aberto à Baía de Todos os Santos e à Cidade Baixa – enormemente ampliado após a derrubada dos edifícios da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial no início da década de 1970, época em que a praça passa a ser conhecida como “Cemitério de Sucupira”. É possível perceber como o Elevador Lacerda perde sua posição como marco central vertical do eixo da praça ao ser visto da Cidade Baixa

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



reliquia arqueológica. Em 1995, iniciam-se as discussões para a efetiva permuta do antigo edifício e, em 1996, a Prefeitura de Roma convidou formalmente o arquiteto Richard Meier para projetar o novo museu. Após dois anos de propostas e debates, aprovou-se a versão definitiva do projeto e, em 2000, o projeto executivo. Inaugurado no Natal de 2006, a proposta tem seu maior mérito, segundo Orietta Rossini (2006, p. 120, tradução nossa), “[...] em ter transformado os vínculos em outros tantos pontos de força projetual”. Essa mesma autora ainda ressalta um aspecto pouco notado nas soluções adotadas:

Alguns historiadores da arquitetura, poucos na verdade, notaram também como o projeto era sutilmente empenhado ‘sobre o fio do *revival*’, sobretudo na escolha dos materiais (não só vidro e travertino romano, mas também pedra que provinha das mesmas cavas usadas para a construção da Praça Augusto Imperatore), no enterramento de parte do museu (nos primitivos planos de Morpurgo o Museu do Ara Pacis deveria ser como um hipogeu), na parcial manutenção da abertura sobre o *lungotevere*, na inserção de um muro d’água e de uma fonte em citação ao perdido Porto di Ripetta, e na previsão de um pequeno auditório / sala de conferências, em memória ao demolido Anfiteatro Coreo. (ROSSINI, 2006, p. 120, tradução nossa)

Também provisório deveria ter sido a construção do Palácio Tomé de Sousa na praça cívica mais importante de Salvador – mas que ainda hoje se mantém no mesmo local. Em 1986, a obra requisitada pelo então Prefeito da cidade, Mário Kertész, ao arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), foi formalmente aprovada pelo IPHAN como alternativa temporária. O edifício projetado por Lelé seria então um momento de transição até se “encontrar” a edificação mais adequada ao definitivo retorno da sede da Prefeitura Municipal – locada anteriormente no Solar da Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas – ao centro primeiro do poder público soteropolitano. Essa iniciativa, sem dúvida muito louvável, pretendia, a princípio, restaurar um edifício histórico nas imediações dos demais poderes públicos do Centro Histórico de Salvador para abrigar o novo prefeito, marcando assim a redemocratização municipal após um longo período de ditadura. Portanto, mesmo que com caráter efêmero, a nova construção não permitiria a perda da oportunidade de assinalar um momento tão importante na vida política local. Emergencial, a obra deveria “[...] ser algo de rápido desenho e execução, mais a

exigência de se desfazer, determinada a locação definitiva da Prefeitura. De fato, a estrutura metálica foi feita em 35 dias, e executada em 14 dias”. (PAZ, 2004)

A proposta foi locada na esplanada aberta pela demolição dos edifícios da face norte da praça, na virada dos anos 1960-1970, um estacionamento subterrâneo que gerou um vazio mal digerido pela população que o apelidou de “Cemitério de Sucupira”, numa alusão à novela *O Bem Amado*, transmitida em 1973 e 1974. (HORSCHUTZ, 2006)

Falar do Museu do Ara Pacis de Meier e do Palácio Tomé de Sousa de Lelé é, sem dúvida, falar de rupturas; mas, quais os significados dessas rupturas dentro dos contextos e temporalidades específicas? Num primeiro momento, as linhas regulares e puras de ambas as obras que, de alguma forma, remetem às expressões do Movimento Moderno, também o fazem como postura de tensão e contraste com a preexistência. No entanto, enquanto a área romana apresentava um grau de fragmentação e descaracterização acentuadas, no sítio baiano a morfologia urbana ainda conservava uma permanência bastante consolidada, apesar de todos os danos causados na passagem das décadas de 1960 para 1970 – unidade urbana provavelmente recuperável através de um resgate de volumes e massas, obviamente de linguagem e caráter contemporâneos, como defende a Professora Odete Dourado (2004). Este fato flexibiliza e oferece menor rigor nas relações de continuidade entre novo e antigo no primeiro caso e demandam maior atenção para essas mesmas relações no segundo. Essas possibilidades de interação tornam-se ainda mais diversas quando se leva em conta a importância central e simbólica de cada sítio: a Praça Tomé de Sousa ainda permanece como polo cívico e representativo do poder público, apesar da retirada da instância estadual do Palácio Rio Branco; já o Mausoléu de Augusto e seu entorno apresentam-se como uma área residual e menos representativa para o centro histórico da capital italiana – um setor profundamente decadente da cidade de Roma. A compreensão aprofundada dos diversos aspectos que valoram um determinado lugar pode apontar com maior aproximação para as conexões desejáveis ou não em cada situação e sua complexidade específica.

De certa maneira, a opção de Richard Meier por confirmar “a instabilidade e as tensões” do sítio ainda está à procura de seu lugar, como expõe Franco Purini (2007): por um lado, o edifício mantém as diferenças de nível do projeto fascista que afirmam a descontinuidade espacial; por outro, a escadaria e a praça criadas

pelo arquiteto americano, apesar de sua alusão ao antigo Porto de Ripetta, na realidade, podem ser lidas como uma celebração à própria obra em questão, na medida em que praticamente dobram a dimensão do edifício com o vazio que o antecede. Além disso, apesar de manter o gabarito regulado com as demais construções da área, a edificação aparenta ser ainda mais monumental do que realmente é, graças às caixas brancas intercaladas por um plano transparente que contrasta em absoluto com a cadência dos cheios e vazios dos estratos históricos da arquitetura romana (Figuras 398-401).

A obra se torna monumento; um monumento que envolve outro monumento, como mundos paralelos e sobrepostos – uma alegoria de si mesmo – Ara Pacis e Museu do Ara Pacis. O edifício recria em definitivo o sítio onde se insere. Sua força expressiva preenche e repropõe o lugar ao mesmo tempo que parece isolado e incapaz de dar continuidade ao espaço urbano, como um grito dissonante capaz de destruir e criar simultaneamente. Numa condição tensa dentro de um contexto também tenso, por meio de uma solução de equilíbrio frágil e instável, a obra reforça a porção descontínua e fragmentada da capital italiana e seus extratos históricos e historiográficos:

Colocando em evidência a autorreferencialidade da estrutura arquitetônica derivada das vanguardas sobre a endêmica atopicidade da arquitetura moderna e sobre as mesmas historicidades da área, sem dúvida excessivamente pronunciada para acolher compromissos estilísticos em vista de ‘possíveis ambientações’, Richard Meier decidiu não criar qualquer perturbação no estado precário da área, nem se mover em direção a uma sua densificação, nem acentuando sua instabilidade. O caráter seguramente não positivo de ‘não finalizado’ da praça Augusto Imperatore é integralmente assim aceitado, como a natureza de ‘fragmento’ urbano adquirida pela Via di Ripetta depois das demolições dos anos trinta. O Museu do Ara Pacis se configura, por isso, como um dispositivo tenso a evidenciar uma condição de ‘falso equilíbrio’, representada por Richard Meier como um campo tensional contraditoriamente estável na sua perceptível transitoriedade. Confirmando a instabilidade da área sem, contudo, aumentá-la, o Museu do Ara Pacis a desloca para um plano mais elevado, afirmando a metáfora arquitetônica da constante condição ‘interrompida’ e ‘indeterminada’ da cidade. (PURINI, 2007, p. 126, tradução nossa)



**Figura 398**

Museu do Ara Pacis, em Roma, de Richard Meier, visto da avenida ao longo do Tevere

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 399**

Detalhe da fachada  
voltada para o  
Lungotevere in  
Augusta do Museu do  
Ara Pacis

Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 400**  
Fachada principal e  
acesso ao Museu do  
Ara Pacis em Roma  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 401**  
Museu do Ara Pacis visto da Via di Ripetta  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

Em sua dobra, essa mesma monumentalidade acaba por preencher com mais propriedade o vazio resultante das demolições dos anos 1930 do que o primeiro pavilhão de exposição de Vittorio Morpurgo. Enquanto o volume único do arquiteto fascista, ritmado por pilares duplos numa caixa de vidro perpetuou a ideia de lacuna gerada pelas demolições precedentes, Meier, ao intercalar dois blocos cúbicos brancos por um prisma transparente coberto por um plano também branco que parece flutuar e conectar através de seu trespasse os elementos da composição, propõe a combinação destes volumes retangulares ao gabarito da área e a manutenção do alinhamento das massas alvas ao conjunto das construções na Via di Ripetta – conseguindo, desta maneira, ocupar, nos limites do terreno, o vazio que resistia.

Da mesma forma, a configuração do largo que precede o edifício, para quem o observa da Via della Scrofa, favorece a relação entre a edificação e seu entorno imediato: composta por uma esplanada, uma escadaria e uma fonte, a praça cria um interessante espaço de sociabilidade limitado por um muro também em mármore travertino, que possibilita o diálogo entre os elementos de seu entorno, como nos aponta Vittorio Gregotti (2007, p. 123, tradução nossa):

Um longo espaço em travertino no qual água, jardim e um baixo muro buscam propor uma intermediação com os elementos circundantes: o extenso muro baixo (muito discutível, por causa da vista das duas igrejas do *lungotevere*) serve de conexão e de separação simbólica progressiva em direção ao congestionado *lungotevere* e busca regular as diferenças de cota e, juntamente, fixar as relações com a sequência das duas Igrejas de San Girolamo e de San Rocco; depois a escadaria monumental que leva ao plano de acesso e a qualquer redundância linguística que o caracteriza.

Outro fator que contribui para esse preenchimento é a proximidade da dimensão da mole do edifício contemporâneo com a massa construída que ocupava primeiramente aquele espaço – principalmente o Prédio da Alfândega projetado, juntamente com o Porto di Ripetta, por Alessandro Specchi.

O jogo de planos, que se interpenetram, e a relação entre cheios e vazios, incluindo a praça, remetem à vanguarda moderna e surgem como uma mescla revisitada entre De Stijl, Le Corbusier e Mies van der Rohe – característica da

linguagem do arquiteto americano. De expressão inconfundível,<sup>14</sup> a edificação acaba por definir outra temporalidade: assinala a contemporaneidade e a inserção da metrópole italiana na lógica da espetacularização da paisagem urbana e das inserções autografadas pelo *star system* arquitetônico atual, prática que hoje se tornou, sem dúvida, uma estratégia política na divulgação e autopromoção dos grandes centros urbanos na venda das cidades para a indústria do turismo. Será necessário para uma cidade com o acervo arqueológico, arquitetônico, urbanístico e paisagístico de Roma? Talvez não uma prioridade, mas com certeza uma obra de tal impacto, “com nome e sobrenome”, busca a afirmação de que a cidade continua viva, capaz de renovação e diálogo com o presente, mesmo que o discurso seja dissonante e aponte indelevelmente à polifonia contemporânea.<sup>15</sup> No entanto, vale frisar que essa é uma ruptura sobre uma fresta já rasgada e que o Museu do Ara Pacis, entre pertinência e contraposições, abre outra possibilidade para uma área já bastante castigada, uma ponta da reinvenção de um espaço urbano que, mais que um monumento autocelebrativo, precisa de uma intervenção que venha solucionar a má articulação espacial de todo o sítio, que permanece muito fragmentado e residual, condição fortemente determinada pela descontinuidade das ruínas pouco expressivas do Mausoléu de Augusto – descoladas do conjunto urbano e, mais especificamente, de seu entorno fascista (Figuras 402-408).

Para Roma, Richard Meier adotou um ponto de vista contrário, opondo à grande ruína de Augusto uma arquitetura mais rigorosa e essencial em relação àquelas que recentemente projetou, que repropõe a escala do monumento com seus inevitáveis encargos celebrativos com inegável capacidade de evitar os obstáculos da retórica e as emboscadas da superabundância comunicativa. O Museu do Ara Pacis pretende demonstrar que a única solução para se tornar de novo verdadeiramente visível o antigo é aquela de fazê-lo reagir diretamente com a contemporaneidade. (PURINI, 2007, p. 128, tradução nossa).

**Figura 402**  
Em frente ao Museu do Ara Pacis,  
as Igreja de San Rocco e de San  
Girolamo, na Via di Ripetta  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

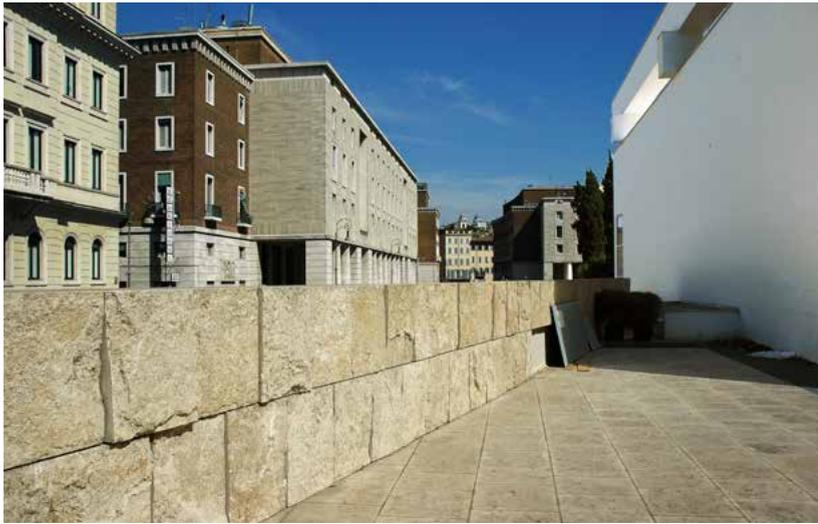


**Figura 403**  
A Tumba de Augusto e o Museu do  
Ara Pacis  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 404**  
O Museu do Ara Pacis visto do  
Lungotevere in Augusta  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).





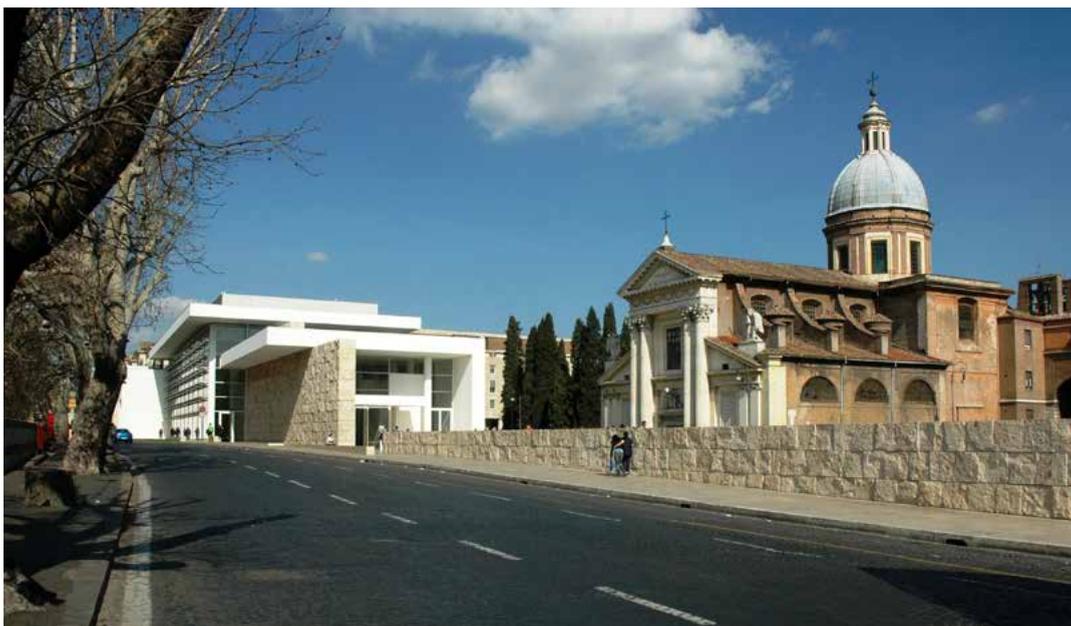
**Figura 405**  
Fachada posterior do museu e seu entorno, com edifícios do racionalismo fascista  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 406**  
Museu do Ara Pacis em contraponto com as Igrejas de San Girolamo degli Schiavoni e San Rocco all'Augusteo  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 407**  
Museu do Ara Pacis e Igreja de San Rocco, com a escadaria de acesso à frente  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).



**Figura 408**  
Museu do Ara Pacis e Igreja de San Rocco vistos do Lungotevere in Augusta  
Fonte: Rodrigo Baeta (2007).

O projeto de Lelé para o Palácio Tomé de Sousa (e é claro, não desfazendo em nenhum momento da grande obra desse arquiteto) parece ser menos potente em sua capacidade de renovação. O problema desta edificação não está efetivamente em suas linhas geometrizadas ou em sua linguagem compatível e característica de seu tempo, mas em seu volume leve que permanece como uma lacuna na continuidade urbana ainda bastante conservada do sítio soteropolitano. O prisma de vidro, suspenso em pilotis e afastado do alinhamento da rua que conforma uma caixa longilínea, caracteriza a incapacidade dessa obra em ocupar plenamente o vazio deixado pela demolição dos edifícios da face norte da praça. Sem dúvida, a proposta de Lelé abre a vista para a Baía de Todos os Santos; porém, nesse caso específico, o vislumbrar escancarado não é desejável, já que a relação do Centro Histórico de Salvador com o mar se faz através de frestas reveladoras e inesperadas, em acontecimentos pontuais. Mesmo a Praça Tomé de Sousa alternou momentos em que foi fechada para o panorama ou apresentou uma abertura para a paisagem sutil e calculada, uma “janela” restrita emoldurada pela densa massa construída da Cidade Alta. (DOURADO, 2004) São exatamente essas características que particularizam e diferenciam o centro antigo frente ao mecanismo que as partes mais novas da cidade guardam ao se abrirem diretamente para o mar.

Por outro lado, a obra ratifica a transformação da proporção do sítio promovida por ACM ao se colocar no centro do terreno e liberar as laterais. A escadaria e o cilindro amarelo que coroa o prédio enfatizam ainda mais o deslocamento do eixo da praça para o Palácio Rio Branco, o que confirma a desconfiguração do formato quadrangular do logradouro e a desvalorização do Belvedere do Elevador Lacerda ao perpetuar a extensão da abertura ao longo do novo edifício – além de favorecer o desequilíbrio axial em relação ao Paço Municipal e ao Lacerda, dissonância já latente no “Cemitério de Sucupira”. Com uma mole pequena e um gabarito baixo, a volumetria resultante do edifício, além de manter a exposição da lateral da Santa Casa de Misericórdia, também quebra a continuidade da rua limitada por edificações na testada dos lotes, característica marcante da constituição urbana da área. Propositamente suspenso, ele fragiliza ainda mais a configuração da área; a caixa transparente se mantém num entre matéria e desmaterialização frágil, que não consegue preencher um espaço vital para o lugar.

Ele não é suficientemente monumental para recriar por completo a área; não é suficientemente denso para ocupar o vazio; nem suficientemente débil que se dissolva no contexto – e assim, permanece como lacuna. O grito dissonante não encontra ressonâncias; se torna ruído, sem potência perante a força da coesão do lugar (Figuras 409-412).

O que se pretende expor aqui é a diferença de compatibilidades e pertinências entre solução e contexto. Sem dúvida, para uma edificação provisória, as escolhas projetuais de Lelé não poderiam ser mais acertadas: uma estrutura leve, de rápida montagem e, conseqüentemente, de fácil transferência. No entanto, contradizendo a lógica da Modernidade de Marshall Berman (1986) na qual “tudo que é sólido desmancha no ar”, o Palácio Tomé de Sousa permaneceu e acabou por estabelecer uma condição instável e desarticuladora na conformação do conjunto de uma das praças mais importantes de Salvador, que não é só de interesse de preservação local e nacional, mas também patrimônio da humanidade.

## Considerações finais

Devido à complexidade de fatores que entram na composição de cada situação, para uma análise mais consistente devemos ultrapassar lógicas convenientemente construídas e mergulhar nas particularidades, nas relações imbricadas de cada realidade, na complexidade de cada acontecimento e, principalmente – como a arquitetura é tridimensionalidade –, sermos capazes de observar e nos embriagar do lugar, vivenciá-lo, compreender aquele componente imensurável da ambiência, no ponto em que o construído transcende o desenho no papel e se conecta com a preexistência, criando novas relações, novas tensões, continuidades e descontinuidades que qualificam ou desqualificam essas mesmas preexistências. Avaliar demanda aproximar-se desses conflitos e tensões, compreendendo que estes são partes da conformação e requalificação de qualquer nova intervenção; mas requer fundamentalmente saber ponderar sobre a adequação de cada uma destas inserções, que vão das mais acertadas às mais inaptas, passando por inúmeros graus de qualificação. É exatamente nesse momento que a construção teórica se faz importante na instrumentalização



**Figura 409**

Palácio Tomás de Sousa, levantado no local onde se assentavam a Imprensa Oficial e a Biblioteca Pública

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 410**

O Palácio Tomás de Sousa reforçando o novo direcionamento da praça, no sentido do Palácio Rio Branco

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 411**

Escadaria do Palácio Tomé de Sousa reforçando o novo direcionamento da praça, no sentido do Palácio Rio Branco. À esquerda, a Casa de Câmara e Cadeia com sua falsa feição colonial recuperada, desarticulada do contexto eclético da praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 412**

Palácio Tomé de Sousa de Lelé (à esquerda) em sua inserção na praça de mesmo nome, conhecida durante algum tempo como “Cemitério de Sucupira”

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).

dos elementos analisáveis e consideráveis. É aí também que as tentativas de categorização e criação de cartilhas se revelam incapazes e insuficientes na necessária flexibilidade ao lidar com a singularidade dos casos reais – acabam congelando posturas institucionais estreitas, ou abrindo a “festa do vale tudo” e a celebração da novidade rasa como a única possibilidade de escolha projetual frente à preexistência.

No entanto, há um ponto que perpassa as avaliações técnicas e que merece ser comentado: a assinatura de um grande arquiteto. O que ela pode significar? Inegavelmente, um grande nome faz diferença tanto na abertura de possibilidades de novas formas de inserções como na avaliação do impacto de tais intervenções. A autoria paira no imaginário e nas subjetivações no momento das análises e, de certa maneira, é indissociável dessas. Porém, é preciso também colocá-la em suspenso e avaliar a representatividade de uma assinatura. Um nome pode indicar, mas não garantir por completo a excelência e a adequação de uma determinada solução.

Aberta a polêmica, o campo das discussões é infindável. Neste horizonte temos apenas consciência de que os limites entre ruptura, contextualização, criação e preservação são tênues e flutuantes, e que seus interstícios são basilares para uma aproximação mais responsável e consistente em cada situação particular a ser enfrentada, tanto por aqueles que atuam como por aqueles que avaliam, nos vários estratos em que essas ações se dão.

Por isso, pode-se concluir, a partir das análises desenvolvidas, que apesar de alguns pontos de tangência, os efeitos das duas intervenções avaliadas são absolutamente distintos como equivalência de potência de requalificação: se por um lado o Museu do Ara Pacis desponta como uma nova temporalidade e um começo de possibilidade de reestruturação qualitativa para a área da Piazza Augusto Imperatore, o Palácio Tomé de Sousa nos remete para outro lado da requalificação, que aponta no sentido da descaracterização e fragmentação da praça homônima.

## Notas

- 1 “O lugar representa aquela parte de verdade que compete à arquitetura: ele é a manifestação concreta do habitar humano, cuja identidade depende da vinculação ao lugar.” (NORBERG-SCHULZ, 2007, p. 6, tradução nossa)
- 2 “Por Campo Marzio compreendemos hoje somente a parte setentrional de uma vasta planície, na qual os confins originais eram assinalados pelas alturas do Campidoglio e do Quirinale até aquelas dos Montes Parioli, tendo ao ocidente e ao norte o rio como limite extremo. O nome, como é evidente, derivava do fato de que tal planície era justamente usada como praça de armas, isto é, como campo para as evoluções e as manobras do exército”. (QUERCIOLO, 2004, p. 264, tradução nossa)
- 3 O Porto di Ripetta, nome derivado de sua menor dimensão em relação ao outro porto da cidade, o Porto di Ripa Grande, localizado ao sul, do outro lado do rio.
- 4 Região mais ou menos coincidente com o que hoje seria a Albânia e parte da Croácia.
- 5 Como é possível perceber nesta citação, na época em que o livro de Cederna foi escrito (1979), ainda não havia sido demolido o edifício de Morpurgo que acolhia o Ara Pacis.
- 6 A partir do último quartel do século XIX, também poder-se-ia alcançar a Cidade Alta pelos Planos Inclinados Gonçalves e do Pilar (este inaugurado já no século XX), pelo Elevador do Taboão, ou pelo Elevador Hidráulico da Conceição, depois substituído pelo atual Elevador Lacerda, que liga a Cidade Baixa justamente à Praça Municipal. (SAMPAIO, 2005)
- 7 Percepção contrária ao panorama capturado pelo mar do mesmo conjunto de edificações assentadas na cumeada, visão que expunha a desordem dos fundos das casas e sobrados no alto.
- 8 “Todavia, mesmo neste acampamento fortificado original, já encontramos então aberta para o lado da Bahia, a Praça Municipal de nossos dias, Centro Administrativo da primeira capital do Brasil, onde deveriam ser e foram logo construídos os principais edifícios públicos, como o embrião da Casa de Câmara e Cadeia, a Casa dos Governadores e, posteriormente, surgiram neste mesmo espaço, a Casa da Relação e a Casa da Moeda.” (SIMAS FILHO, 1998, p. 35)
- 9 A reformada Casa de Câmara e Cadeia; o novo Palácio do Governo, conhecido como Palácio Rio Branco; a Biblioteca Pública, implantada no limite norte da praça.
- 10 A Imprensa Oficial, levantada ao lado da Biblioteca, fechando o lado norte; o atual Elevador Lacerda.
- 11 Que ainda acolheria o governo do estado até 1979.
- 12 A memória do processo construtivo do novo Museu do Ara Pacis encontra-se em Capurso (2007).
- 13 Ver a trajetória completa do pavilhão de Vittorio Morpurgo, desde o projeto até sua demolição, em Rossini (2006).
- 14 “Mesmo se a distância entre a melhor cultura visual dos Estados Unidos e aquela das estratificações históricas de Roma não foi totalmente preenchida, não há dúvidas que o trabalho de Richard Meier, além de ter evitado os altos riscos das prováveis péssimas escolhas vinculadas à moda, tem o mérito de inserir uma arquitetura de segura qualidade à escassa presença de obras de autêntica tradição moderna no centro de Roma.” (GREGOTTI, 2007, p. 123, tradução nossa)
- 15 Ver discussão sobre arquitetura e discursos polifônicos em Canevacci (1997).

## Entre reflexões e práticas: a experiência do Programa Monumenta em Laranjeiras/SE

---

O Monumenta foi um programa de recuperação do patrimônio histórico urbano brasileiro, tutelado pelo Governo Federal via Ministério da Cultura, fomentado em grande parte pelo Banco Internacional de Desenvolvimento (BID), gestado desde 1995, iniciado em 2000 e finalizado em 2009. Esse programa impactou de tal maneira a política pública patrimonial no Brasil e as formas de intervenção nos sítios históricos institucionalmente reconhecidos que se transformou na base para o maior instrumento direcionado para a preservação no país na época – o PAC Cidades Históricas. As áreas objeto de atuação do programa foram sítios históricos nacionais e conjuntos urbanos de monumentos nacionais tombados pelo Instituto de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN) e situados dentro dos perímetros urbanos dos municípios, num total de 26 cidades – dentre elas, Laranjeiras, em Sergipe, tombada em 1996.

A área de projeto para a implantação do Monumenta, em Laranjeiras, correspondeu ao núcleo central da cidade, que possuía apenas um monumento tombado individualmente pelo IPHAN – a Igreja Matriz do Sagrado Coração de Jesus –, não

contendo edifícios isolados de grande excepcionalidade; sua relevância e riqueza se encontram no conjunto composto por uma arquitetura civil imponente e na configuração de seus espaços públicos. Essa característica pode ser explicada pelo papel de “empório sergipano”, desempenhado pela cidade nos séculos XVIII e XIX: as estruturas de poder na Capitania de Sergipe, sejam sagradas ou oficiais, eram localizadas em São Cristóvão, a antiga capital do estado; Laranjeiras, como principal porto fluvial da região, teve sua arquitetura concebida para atender a função mercantil; assim, evidenciam-se, na configuração urbana, os edifícios ligados ao uso comercial, com especial destaque para os trapiches à beira do Rio Cotinguiba.

Devido ao avançado estado de arruinamento em que se encontravam alguns desses edifícios, era fatal o aspecto de abandono do espaço urbano. Em busca de reverter essa situação, a Unidade Executora de Projeto (UEP) – braço do Monumenta na cidade (cuja especialista em patrimônio era a arquiteta e Professora Juliana Nery), o IPHAN e o grupo de professores e alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Tiradentes (UNIT – Aracaju) que desenvolveu as propostas de intervenção optaram – dentro das várias ações definidas pela oficina de planejamento (com envolvimento da comunidade local) que precedeu a implantação do programa – por concentrar os recursos do Monumenta no conjunto da Praça Samuel de Oliveira, devido à excepcionalidade do espaço e à urgência de sua recuperação, bem como pelas características históricas, morfológicas e estéticas de Laranjeiras.

Essa opção também teve outras motivações: dentre elas, o fato desse conjunto estar em local privilegiado no centro da cidade e ser um de seus principais destaques, além de encontrar-se, à época, em pior estado de conservação em relação a toda a área de intervenção. A compatibilidade entre o sítio no qual se assentavam os edifícios escolhidos e a necessidade de estruturas arquitetônicas que pudessem abrigar um curso universitário de licenciatura (elemento-chave na estratégia do projeto) também foi fator determinante nessa escolha. Por fim, como os recursos destinados não seriam suficientes para todas as ações propostas na oficina de planejamento supracitada e as demais áreas e edificações apontadas se encontravam em razoável estado de conservação, não necessitando de intervenção tão imediata, a decisão de concentrar os recursos nesse conjunto mostrava-se, mais uma vez, pertinente.

A implantação do já citado curso universitário visava criar uma dinâmica urbana que, atrelada às ações associadas de conservação e readequação do patrimônio construído, buscasse garantir a preservação e revitalização do patrimônio histórico e cultural da cidade, bem como a utilização plena desse patrimônio de forma sustentável. Sabendo que a área de intervenção do programa não contemplaria o município em sua totalidade, todos os projetos propostos tiveram como premissa básica ser fonte propulsora de futuras intervenções e atingir, indiretamente, as regiões não trabalhadas, através de uma leitura urbana abrangente.

Mais do que mero atrativo turístico, a estratégia do Projeto Laranjeiras foi pensar a intervenção como um foco radiador de novas práticas, fazendo com que a população pudesse trazer vida ao espaço da cidade através da sua utilização. A intenção era incorporar ao cotidiano citadino atividades capazes de revitalizar a dinâmica urbana e modificar a condição de cidade-dormitório de Aracaju – na qual a sede municipal se encontrava. Por isso, a preservação do patrimônio histórico contemplava imóveis que, além de terem um significado muito grande para a memória regional, traziam de volta a possibilidade de serem vivenciados e utilizados numa proposta aberta e permeável que convidasse os cidadãos laranjeirenses, de municípios vizinhos e de outras localidades a também experimentarem esta interação urbana.

## Conceituação da intervenção proposta

O núcleo citadino do antigo “empório industrial de Sergipe” preserva uma estrutura urbana que alia a típica formação espontânea das povoações do Brasil colonial – através da influência marcante de sua primeira capela, depois promovida a matriz – com um traçado tendendo à regularidade, com vias bem alinhadas e de uma arquitetura civil elegante e imponente, inspirada nos edifícios de influência pombalina de finais do século XVIII, que chegariam tardiamente na colônia no início dos Oitocentos (Figura 413).



**Figura 413**

Imagem aérea do conjunto arquitetônico e paisagístico da cidade histórica de Laranjeiras em 2003, antes das intervenções no Quarteirão dos Trapiches. À esquerda se vê, na curva do Rio Cotinguiba, o Mercado Municipal (restaurado) e o Quarteirão dos Trapiches ainda em ruínas (com destaque para os pilares de pedra soltos do arruinado Trapiche Santo Antônio). É possível também apreciar, com forte impacto dramático, as Igrejas do Bom Jesus dos Navegantes e do Bonfim, que se posicionam acima das colinas à esquerda e à direita, respectivamente

Fonte: Acervo da Prefeitura de Laranjeiras (2003).

Contribuindo para o decoro do espaço urbano, várias colinas, muitas vezes coroadas por capelas e igrejas (Santa Aninha, Bonfim, Bom Jesus dos Navegantes), limitariam a malha edificada, emoldurando as visadas retiradas da zona central, animando a composição com os contrastes de escala, cores e texturas. Contudo, apesar do “casamento” entre as igrejas, o casario e o sítio natural gerar uma condição paisagística de extrema qualidade, um dos acontecimentos de maior destaque seria definido através da presença dos trapiches e fábricas na beira do Rio Cotinguiba – na Praça Samuel de Oliveira, próximo ao cais do antigo porto –, oferecendo a primeira imagem para quem ingressava na cidade pelo porto e para quem a alcança hoje pela rodovia (Figuras 414-415).

Portanto, é importante dizer que o projeto de intervenção (elaborado pelos arquitetos e Professores Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta) não visou a restauração dos edifícios como unidades independentes – até porque isto não seria possível –, mas buscou a restituição da unidade figurativa fraturada do conjunto urbano, já que o grande trunfo de Laranjeiras não seria a presença de grandes monumentos significativos isolados, mas a qualidade de sua paisagem urbana, fruto de um desenvolvimento que se consolidaria no início do século XIX.

Ora, os núcleos urbanos costumam passar, no decorrer da história, por perdas significativas em seu tecido figurativo. Os motivos são diversos: a simples ação do tempo, corroendo a sua estrutura morfológica, mas, principalmente, mutilações e acréscimos espúrios provenientes de seu uso predatório. Essas lacunas interferem na apreensão da qualidade arquitetônica e paisagística, prejudicando o reconhecimento de seu valor estético pelo sujeito moderno. Por isso, no caso de Laranjeiras, o processo de restauração era pertinente e necessário: os elementos componentes de sua unidade urbana, com ênfase para a Praça dos Trapiches, geravam um organismo de grande valor histórico e estético, que poderia ser entendido como uma obra de arte. Entretanto, grande parte do ambiente urbano, principalmente a orla do Rio Cotinguiba, apresentava-se em avançado estado de degradação e arruinamento, ocasionando uma verdadeira fratura na apreciação do sítio histórico.

**Figura 414**  
Imagem aérea do conjunto arquitetônico e paisagístico de Laranjeiras em 2003. À direita percebe-se, na curva do Rio Cotinguiba, o Mercado Municipal, o Quarteirão dos Trapiches ainda em ruínas e, da esquerda para o centro, o conjunto da Praça Samuel de Oliveira, Rua Coração de Jesus, Rua Getúlio Vargas, Praça da Igreja Matriz do Sagrado Coração e, acima da colina, a Igreja do Bonfim

Fonte: Acervo da Prefeitura de Laranjeiras (2003).



**Figura 415**  
Mais uma vez nota-se, nesta fotografia aérea da cidade de Laranjeiras de 2003, a importância arquitetônica e paisagística da Praça Samuel de Oliveira, do Mercado Municipal e do Quarteirão dos Trapiches, com destaque para os 39 pilares de pedra descobertos, pertencentes ao Trapiche Santo Antônio – acima, na beira do Rio Cotinguiba, entre as duas pontes. A partir do mercado saem as Ruas Getúlio Vargas e Sagrado Coração, que se direcionam à Praça da Igreja Matriz – abaixo, à direita

Fonte: Acervo da Prefeitura de Laranjeiras (2003).

Reforçando este quadro, quase todos os monumentos escolhidos para receber intervenção não apresentavam mais uma leitura estética que coincidia, plenamente, com sua unidade artística preexistente. Na verdade, seis construções componentes do projeto estavam em avançado estado de arruinamento, tendo perdido, até mesmo sua mínima integridade. Outras duas construções receberiam intervenções na década de 1970, fundadas na total remodelação de seu espaço interior, não preservando, deste modo, uma leitura “possível” de seu aspecto artístico oitocentista.

Consequentemente, não era admissível a tentativa de restauração desses edifícios, pois recairia, inevitavelmente, em um falso histórico e em um falso artístico. Por isso, as discussões não se estenderiam ao problema da recuperação das obras individualmente, mas deslocar-se-iam para a busca de soluções que possibilitassem o total resgate da continuidade artística da cidade, fraturada pelo estado de deterioração refletido no casario e na sua estrutura urbana, mas não perdida em definitivo – unidade presente em “potencial”, na imagem exposta ao fruidor que apreciava a paisagem citadina. (BRANDI, 1977)

Esta unidade era formada, principalmente, pela continuidade perspectiva que seu casario oferecia – solução comum aos núcleos coloniais e imperiais, profundamente fragmentada na cidade de Laranjeiras. Felizmente, as perdas não eram irreversíveis, pois os edifícios arruinados, particularmente o casario componente dos eixos da Praça Samuel de Oliveira e da Rua Getúlio Vargas, preservavam sua caixa mural, situação que se repetia em quase todos os edifícios destacados no programa. A recuperação da casca destes edifícios e a recuperação de seus telhados se colocariam como situações legítimas, pois, nos dias de hoje, as técnicas e materiais utilizados para revestimento, pintura e para a cobertura coincidem, muitas vezes, com os procedimentos coloniais e imperiais: o uso da telha de barro é ainda profusamente difundido; da mesma forma, poder-se-ia recuperar os rebocos danificados e perdidos, bem como pintar a superfície exterior das construções sem que isto se caracterizasse como uma falsificação histórica e estética.

Assim, a reintegração volumétrica de monumentos implantados no mais importante “fato urbano” da cidade, (ROSSI, 1995) o Quarteirão dos Trapiches na Praça Samuel de Oliveira e o calçadão da Rua Getúlio Vargas, não caracterizaria uma ação

de restauro no que se refere à condição artística dos prédios isoladamente – pois, para o resgate da continuidade estética dos edifícios não bastaria somente a recuperação de seu espaço exterior, mas também de sua cavidade interna, completamente perdida por degradação, ou alterada pela ação humana. A intervenção proposta assinalaria, na verdade, um processo de restauração da unidade estética do “fato urbano” em questão, o que apontaria, finalmente, para um primeiro impulso de restauro da unidade plena da paisagem urbana da cidade de Laranjeiras.

Por isso, a equipe propôs operações de remodelamento da unidade figurativa dos edifícios a partir do resgate de suas caixas murais e do “redesenho” contemporâneo das suas cavidades internas – uma concepção de *design* que uniria a esfera contemporânea, representada pela rearticulação de seu espaço interior, com a imagem oitocentista preexistente, centrada no resgate da caixa mural dos monumentos: o resultado seria a confecção de novas obras de arquitetura, fundadas no confronto sadio entre estes dois tempos históricos e no respeito pela unidade artística da cidade. Outra ação seria incoerente, já que não restavam referências plásticas da condição artística e tipológica preexistentes destes interiores. Buscou-se, então, valorizar a qualidade da estrutura remanescente segundo uma linguagem que privilegiasse mais os espaços livres.

Não obstante, a intervenção proposta para o principal equipamento componente do quarteirão, o Trapiche Santo Antônio, apresentaria uma concepção diversa das outras edificações. No caso deste grandioso monumento, o estado de degradação comprometia, para além do interior e do telhado desaparecidos, grande parte da caixa mural – inclusive uma nesga da fachada principal voltada para a Praça Samuel de Oliveira. Neste sentido, o grupo entendeu que, em um primeiro momento, não seria legítimo nem mesmo a recuperação da caixa mural do edifício, optando pela preservação de sua condição de ruína e transformado seu interior (povoado por cenográficos pilares de pedra) em uma praça aberta voltada à comunidade local e à universidade. Na verdade, a imagem arruinada do trapiche já estava plenamente incorporada na apreensão da unidade figurativa da cidade de Laranjeiras, sendo parte de uma nova obra de arte formada pela junção do sítio natural com o casario, com as igrejas e com a própria ruína do trapiche como elemento de destaque – que há pouco tempo despontaria na paisagem urbana (Figura 416).



**Figura 416**

Fotografia tirada da margem norte do Rio Cotinguiba revelando os pilares de pedra arruinados do Trapiche Santo Antônio – no local onde deveria ter sido implantada a Praça Pública dos Pilares. Ao fundo, destaca-se a colina na qual se assenta a Igreja do Bonfim

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).

## Memorial dos projetos de intervenção

Cada item do projeto de intervenção foi desenvolvido segundo os parâmetros discutidos na conceituação exposta acima. A explicação dos projetos elaborados para cada edifício está organizada a partir de três etapas: uma pequena descrição da obra, seguida de um resumo de seu estado de conservação e, finalmente, uma explicação geral da intervenção. Antes de iniciar o debate frente a cada construção, será discutida a intervenção em todo o Quarteirão dos Trapiches, já que os espaços gerados pela proposta de recuperação dos seis edifícios componentes desta área muitas vezes se sobrepõem.

### Quarteirão dos Trapiches

O Quarteirão dos Trapiches é, juntamente com a Rua Getúlio Vargas, a principal referência do conjunto urbano preexistente da cidade de Laranjeiras. Porém, ao contrário do calçadão, que guarda a mais imponente arquitetura residencial oitocentista do núcleo urbano, o quarteirão deflagra a condição de Laranjeiras como “empório industrial de Sergipe” no século XIX. Seus extensos armazéns e casarões apresentam uma arquitetura que ainda lembra o sistema compositivo colonial, porém, com um ritmo mais regular e elegante: um conjunto de caráter leve, privilegiando os vazios mais que os cheios, lembrando a arquitetura de gênese pombalina.

O quarteirão apresentava estado de conservação crítico. Dos sete edifícios que compunham a área, quatro estavam bastante danificados: o Casarão da Praça Samuel de Oliveira 159, a Ruína ao lado do Casarão 159, a Ruína em frente ao Mercado e o Trapiche Santo Antônio. A construção assentada na extremidade sudoeste – a casa ao lado do Trapiche Santo Antônio – apresentava-se como um “puxadinho” indesejável que rompia a integridade do conjunto urbano. Os outros dois edifícios (o Sobrado da Praça Samuel de Oliveira 117 e o Armazém que acolhia a Exatoria) estavam em estado razoável de conservação, sendo que o Prédio da Exatoria havia sofrido intervenção de remodelamento de seu espaço interior e de recuperação da caixa mural na década de 1980. Todos os edifícios arruinados estavam abandonados e, na maioria das vezes, com a sua entrada lacrada por alvenaria. A intervenção se fundamentava no resgate da caixa mural e da volumetria

dos edifícios do quarteirão – com exceção do maior deles, o Trapiche Santo Antônio, construção que expunha um estado de degradação que superava qualquer possibilidade de recuperação de suas paredes exteriores preexistentes e de seu telhado sem se recorrer a contrafações arquitetônicas (Figuras 417-419).

O programa arquitetônico de intervenção indicaria o abrigo de um curso de nível superior de licenciatura regido pela UNIT, demanda apontada como necessidade local e como possível ponte entre as propostas do Monumenta e a comunidade de Laranjeiras – cuja resistência às ações dessa natureza era notória. Para acolher este novo e complexo uso, seria desenvolvido um projeto que previa a apropriação dos espaços internos dos edifícios preexistentes, bem como a construção de um Pavilhão de Aulas de três pavimentos – parcialmente oculto dentro do quarteirão, na beira do Rio Cotinguiba. No decorrer do processo, já na fase de detalhamento do projeto e realização da obra – etapa em que a equipe formada por professores e alunos da Universidade Tiradentes já não teria a mínima participação –, a UNIT acabaria perdendo o interesse pela possibilidade de utilizar as estruturas recuperadas para a implantação do curso de licenciatura. Neste sentido, a UEP apresentou o projeto à Universidade Federal de Sergipe que, após negociações, aceitou dar uso e funcionamento ao complexo, criando um Campus com a ideia de envolver cinco cursos de graduação das áreas de artes e história – Arqueologia, Arquitetura e Urbanismo, Dança, Museologia e Teatro. O projeto também propunha a transformação da grande área que se estendia no âmago da estrutura do Trapiche Santo Antônio – povoada por quase quatro dezenas de pitorescos pilares de pedra – em uma praça aberta à população local e à própria universidade (espaço a ser administrado e zelado pela Prefeitura de Laranjeiras). A casa agregada ao armazém, em sua face sudoeste, deveria ser demolida por comprometer a apreensão da unidade paisagística do conjunto.

A construção de três andares que seria lançada dentro do quarteirão, parcialmente oculta em relação aos panoramas capturados da cidade – pouco visível por detrás das construções que, sequencialmente, fechariam as testadas da via –, se estenderia até o limite assinalado pelas estruturas remanescentes das ruínas do Trapiche Santo Antônio, não invadindo a sua área, que seria ocupada pela praça de integração da cidade com a universidade. Sobre certos aspectos, o edifício recuperaria a sensação de clausura produzida pelos armazéns, integralmente desaparecidos, que estariam originalmente assentados na beira do rio – fato



**Figura 417**

Quarteirão dos Trapiches no ano em que seria desenvolvido o projeto de recuperação de suas estruturas arquitetônicas. Da esquerda para a direita: fragmento da fachada do Trapiche Santo Antônio, sobrado da Praça Samuel de Oliveira 117, Edifício da Exatoria, Casarão da Praça Samuel de Oliveira 159 e Ruínas do Armazém da Rua Getúlio Vargas

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 418**

Ruínas do Trapiche Santo Antônio com a casa agregada à sua fachada lateral, edificação que deveria ser demolida, e assim o foi.

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



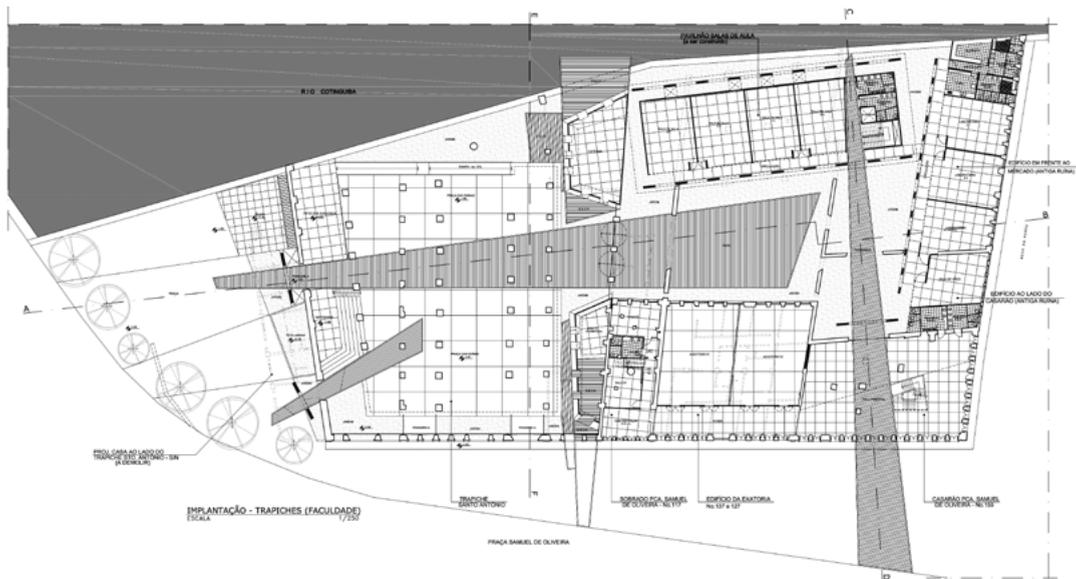
**Figura 419**

Fotografia tirada da margem norte do Rio Cotinguiba mostrando o fundo do Quarteirão dos Trapiches. O Pavilhão de Aulas moderno deveria ser edificado nesta área

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).

comprovado através da presença de inúmeros vestígios arquitetônicos marcados por paredes e pilares de pedra lançados adjacente à margem do Cotinguiba, na face norte do quarteirão. Esse edifício conteria 12 salas de aula de porte significativo, com a circulação vertical e os banheiros locados em um dos lados menores do edifício – que ganharia um direcionamento longitudinal. As salas seriam alcançadas através de uma circulação que, nos andares superiores, formaria uma espécie de varanda voltada para a cidade. Não obstante, as duas faces maiores do prédio – que pouco passariam da altura do Casarão 159, logo à frente – seriam envoltas por pórticos que venceriam os três andares da construção, mas manteriam as proporções dominantes das fenestrações da cidade de Laranjeiras e, mais especificamente, do Quarteirão dos Trapiches. Assim, a partir do núcleo central preservado de Laranjeiras, a parte do edifício que seria visível ao vencer a altura das edificações térreas que também comporiam o quarteirão, seria apreendido através de uma imagem que revelaria um organismo arquitetônico contemporâneo, com um telhado de quatro águas e uma sequência de grandes vãos rasgados em profundas sombras, sombras que ocultariam toda a complexa trama de varandas, acessos e serviços que caracterizaria o organismo funcional. Mesmo os aparelhos de ar-condicionado estariam ocultos pela parte fechada dos pórticos. A ideia era promover a simbiose entre uma verdadeira expressão da arquitetura contemporânea e a cidade oitocentista à frente; diluir este objeto moderno no cenário urbano preexistente, sem trazer confrontos ou dissonâncias.

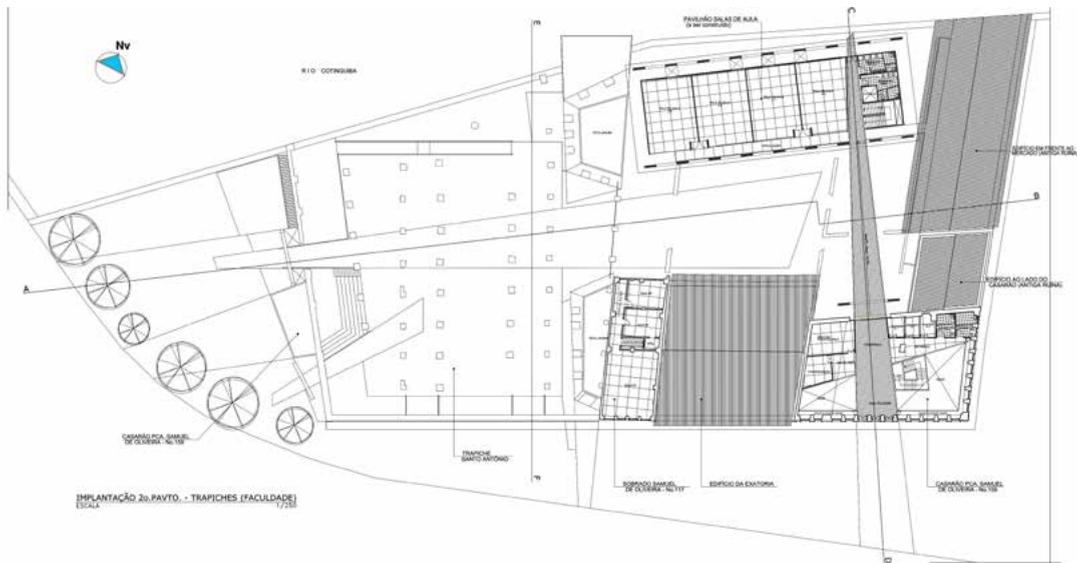
No que se refere à implantação do complexo, quatro fortes eixos diagonais, desenhados nos pisos do Quarteirão dos Trapiches desde o ambiente externo da cidade, invadiriam o espaço promovendo uma virtual integração entre a praça dos pilares de pedra, o pavilhão moderno, as construções antigas (que seriam reconfiguradas em seu espaço interior) e a própria cidade – já que sempre acabariam se estendendo para a área das calçadas e da praça a ser aberta no local onde seria demolida a casa agregada ao Trapiche Santo Antônio. Para além disso, a partir do segundo piso do Casarão 159 (que acolheria a administração do Campus), uma rampa-passarela em suave declive, coincidente com o eixo diagonal que se posicionava abaixo, uniria as dependências do sobrado com o segundo piso do novo Pavilhão de Aulas – também com o escopo de agenciar a integração funcional e simbólica das partes (Figuras 420-423).



**Figura 420**

Planta do pavimento térreo do primeiro projeto desenvolvido para recuperação do Quarteirão dos Trapiches. Destaque para a Praça dos Pilares de Pedra (à esquerda), para o novo Pavilhão de Aulas (acima) e para os eixos diagonais de integração

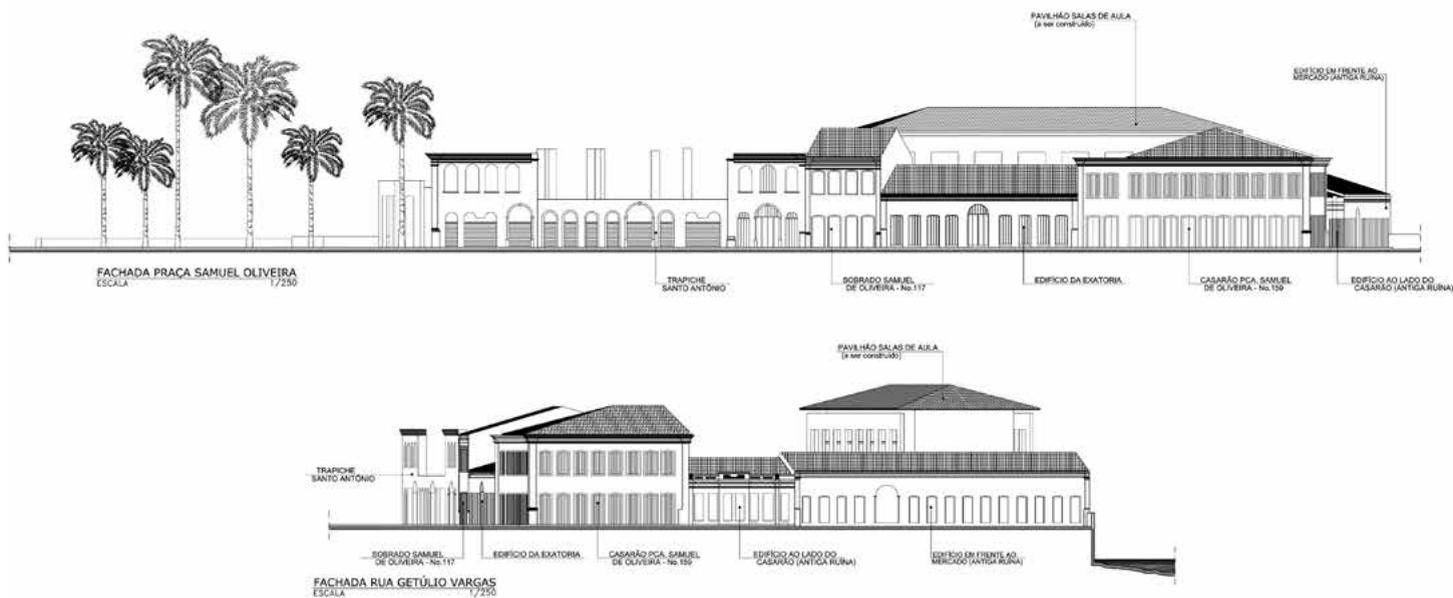
Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Baeta e Oliveira (2003).



**Figura 421**

Planta do segundo nível do primeiro projeto desenvolvido para a recuperação do Quarteirão dos Trapiches. Destaque para a passarela que uniria os segundos pavimentos do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, e do Pavilhão de Aulas

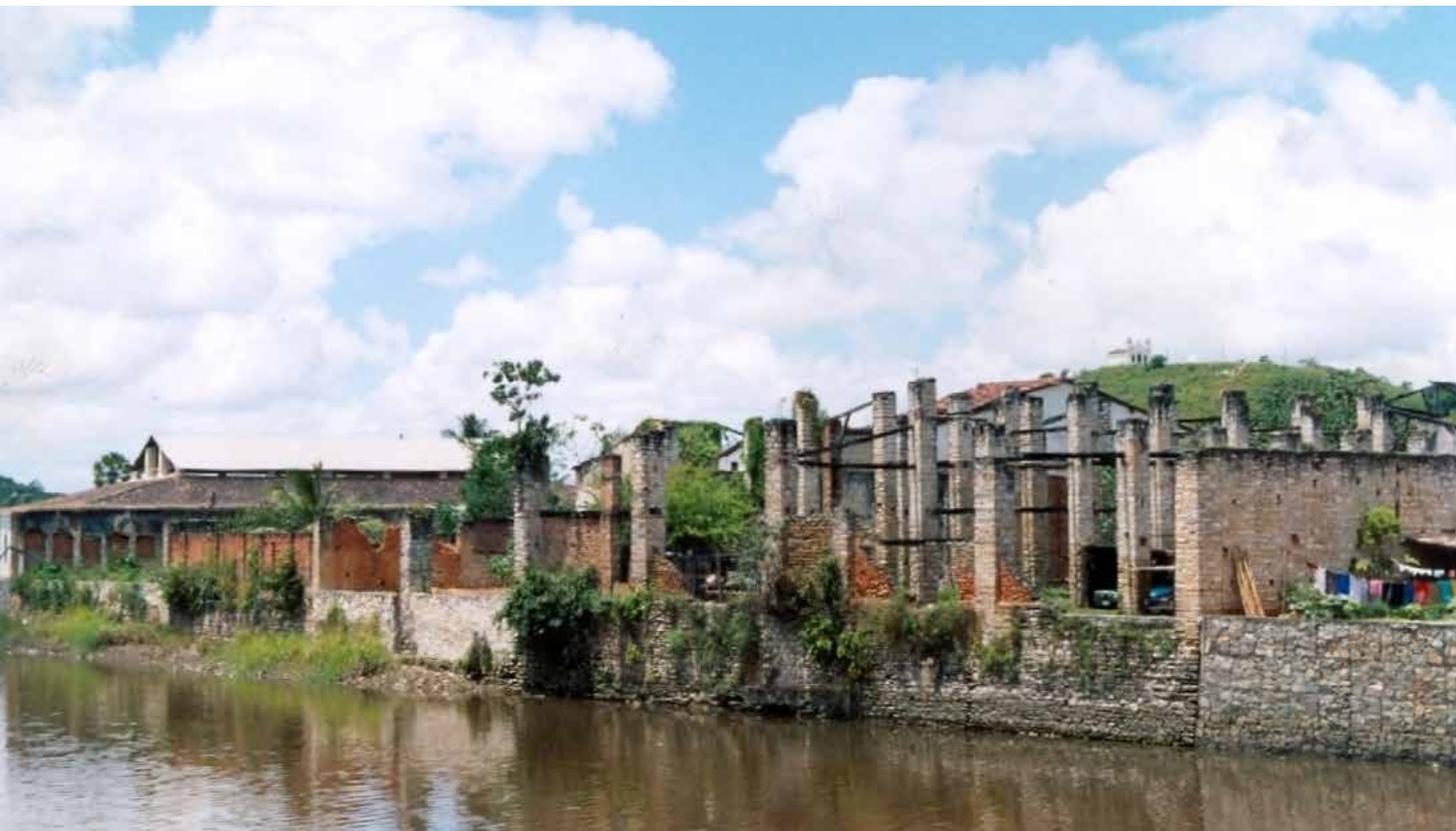
Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 422**

Acima: elevação principal do primeiro projeto desenvolvido para a recuperação do Quarteirão dos Trapiches. Destaque para a fachada arruinada do Trapiche Santo Antônio – que teria a parte superior da parede central (fruto de uma intervenção recente de má qualidade) demolida. Abaixo: elevação Leste da primeira proposta para o Quarteirão dos Trapiches. Note-se, nos dois desenhos, a presença do novo Pavilhão de Aulas (com seus pórticos soltos das fachadas) parcialmente oculto atrás das linhas das edificações

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 423**

Face norte do Quarteirão dos Trapiches. Notar os vestígios de paredes e pilares de pedra de armazéns antigos assentados de forma adjacente à margem do Cotinguiba – uma das bases conceituais para o levantamento do novo Pavilhão de Aulas

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).

Já na área do Trapiche Santo Antônio, o eixo que uniria o ambiente da nova praça com o interior do quarteirão – direcionamento que nasceria entre os antigos casarões e o pavilhão de aula contemporâneo e que se dirigiria para o espaço público proposto – se conformaria, parcialmente, como uma passarela: passagem elevada que venceria um desnível proposto para criar um ambiente de circulação adjacente aos muros que fechavam o antigo armazém em sua face sudoeste. Através desse desnível se poderia chegar a um pequeno teatro de arena cavado dentro da área da grande construção arruinada; mas também seria possível sair da praça dos pilares para alcançar banheiros, parcialmente enterrados, edificadas no novo ambiente aberto ao lado do trapiche, instalações sanitárias dispostas em uma estrutura pouco elevada em relação ao piso original, abrigando um palco voltado ao Rio Cotinguiba.

Outros três edifícios, não assentados na quadra, receberiam intervenções, sendo dois deles ligados ao uso universitário: o Casarão de Oitão da Praça da República, em frente ao trapiche, acolheria a biblioteca da faculdade; o Sobrado dos Rollemberg, casarão implantado diante do hall de acesso ao campus, receberia um restaurante, que favoreceria tanto o uso universitário, como o da comunidade local e dos turistas. O Casarão ao lado do Sobrado dos Rollemberg receberia repartições públicas desalojadas do Quarteirão dos Trapiches pela intervenção do Monumenta. A ideia seria a de “triangular” as funções ligadas às novas demandas de ensino, contribuindo para que os estudantes vivenciassem mais intensamente o espaço urbano através de uma maior interação entre a vida urbana já existente e a nascente dinâmica universitária.

### **Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159**

A arquitetura deste imponente sobrado revelaria características típicas dos edifícios da primeira metade do século XIX: permanência dos padrões gerais da arquitetura setecentista, porém com um privilégio maior dado ao uso dos vazios na fachada principal em relação à presença dos cheios. A extensão significativa do edifício, aliada à grande quantidade de vãos distribuídos regularmente nas fachadas principais, declararia uma influência da arquitetura de estilo pombalino. Após o ano de 1975, (AZEVEDO, 1975) o casarão entraria em completo estado de abandono e arruinamento, perdendo a sua cobertura e o seu espaço interior.

Contudo, apesar de altamente degradada, a caixa mural ainda manteria sua estrutura original. Os vãos inferiores estavam fechados com alvenaria de tijolo e os vãos superiores apresentavam, em sua maioria, esquadrias de madeira apodrecidas. Internamente, o edifício estava tomado por vegetação: seus pilares de pedra estruturais eram os únicos remanescentes.

A proposta de intervenção previa a completa recomposição da volumetria do edifício a partir da recuperação da caixa mural do sobrado e da implantação de uma nova cobertura. O telhado seria fechado com estrutura metálica, mas em acordo com o seu formato preexistente. Por outro lado, não seria resgatada a distribuição interna original, pois esta se perdera há tempos, não restando registros materiais da sua condição anterior – e mesmo que existisse qualquer documentação que demonstrasse suas antigas características tipológicas, este fato não autorizaria sua reprodução sem a perda da legitimidade histórica e estética da obra. Assim, a equipe proporia o remodelamento contemporâneo do espaço, abrindo sua cavidade interior que receberia o hall de acesso – a entrada principal do complexo universitário. Todas as 20 portas do pavimento térreo, distribuídas nas fachadas voltadas para a esquina, na qual se cruzavam a Praça Samuel de Oliveira com a Rua Getúlio Vargas, ficariam livres. No segundo nível, 18 das 20 janelas alinhadas com os vãos inferiores também ficariam expostas diretamente ao vestíbulo de acesso ao campus. Para isso, um mezanino, rasgado em diagonal e alcançado por uma escada escultórica que ornaria o hall, receberia o gabinete do coordenador de curso, bem como apoios administrativos e instalações sanitárias. Este mezanino permitiria uma ampla visão da cavidade interna da obra, com a clara percepção do jogo de fenestrações que comporia os dois pavimentos do sobrado – obviamente, uma reinvenção contemporânea, já que a configuração original do casarão nada teria a ver com esta nova sistematização. Por outro lado, o mezanino seria rasgado pela supracitada rampa/passarela que ligaria os segundos pisos do sobrado e do Pavilhão de Aulas: na verdade, a passarela invadiria o casarão, atravessaria o mezanino e se estenderia até a fachada interna, conformando uma sala de espera suspensa, acima do pavimento térreo com vista para o núcleo histórico da cidade. Além disso, a escada escultórica do vestíbulo se concluiria nesta passarela, conectando as circulações horizontais e verticais (Figuras 424-427).



**Figura 424**

Fotografia da caixa mural do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, no ano em que se desenvolveu o primeiro projeto de intervenção para o quarteirão

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 425**

O vazio do interior do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, expondo em uníssono a fenestração dos vãos dos dois pisos

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 426**

Caixa mural do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 427**

Conjunto dos Trapiches com o Casarão 159 à direita. À esquerda, o Edifício da Exatoria e o Sobrado 117

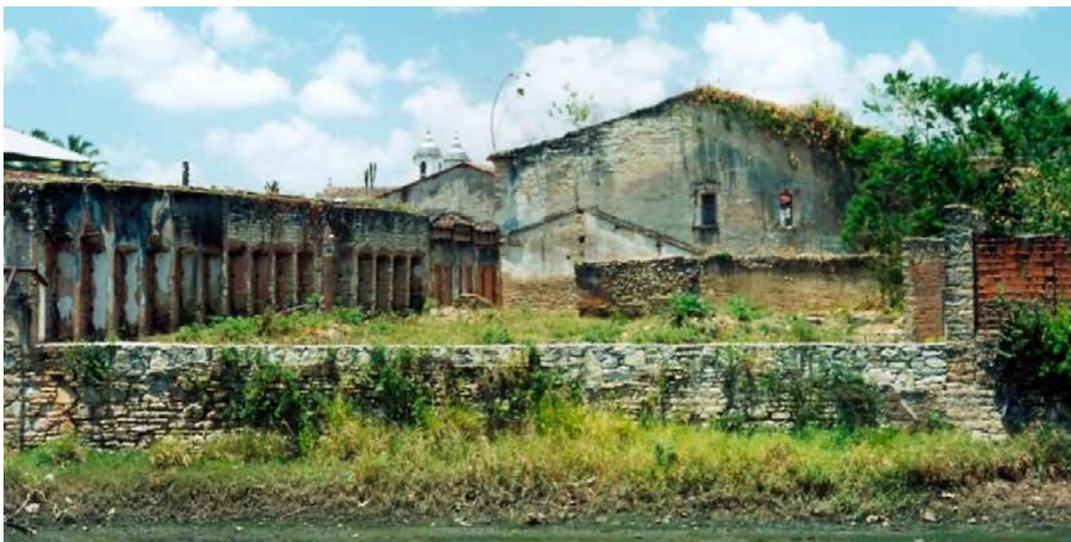
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).

## Ruínas ao lado do Casarão 159

Para as Ruínas ao lado do Casarão 159 – edifícios totalmente arrasados, que só apresentariam certa integridade nas fachadas principais voltadas para frente do mercado de Laranjeiras – o projeto elaborado proporia a reintegração das construções no conjunto urbano da cidade a partir do resgate de suas volumetrias: as fachadas seriam restauradas e os edifícios receberiam novo corpo e novo telhado. Mesmo sendo previsto o preenchimento da área que a estrutura original ocupava, tanto os espaços interiores quanto as novas fachadas voltadas para o pátio da faculdade seriam reinterpretados como obras contemporâneas, com a presença de pórticos configurando suas novas fachadas internas, fechando a circulação que daria acesso às suas dependências. Os espaços interiores gerados acolheriam banheiros, sala de vídeo, os laboratórios e a área de serviço do complexo universitário (Figuras 428-432).

## Edifício da antiga Exatoria

Edifício térreo, provavelmente de meados do século XIX, construído com a finalidade de abrigar comércio ou armazém. A organização de sua fachada era idêntica à elevação frontal de uma das ruínas em frente ao mercado, caracterizando a mesma época da construção. O prédio, que abrigou a Exatoria e a Casa do Exator, absorvia usos gerais de serviços públicos e residência. Em estado de arruinamento, o edifício passou por uma grande intervenção a partir de finais da década de 1970, recebendo cobertura e uma nova distribuição interna. (AZEVEDO, 1975) Os vãos da fachada principal também foram recuperados. A construção encontrava-se em bom estado de conservação, entretanto, não preservava quase nada de sua estrutura oitocentista original – falando especificamente de seu espaço interno. Na verdade, a construção deveria apresentar, originalmente, um grande vão livre sustentado por uma linha de pilares internos (que seriam os únicos elementos preexistentes que se preservavam no âmago do prédio). Na ocasião da elaboração do projeto de intervenção pela parte da equipe de professores e alunos da Universidade Tiradentes, o espaço estava todo fragmentado, pois teria sido adaptado ao uso institucional e a uma residência.



**Figura 428**

Face interna das duas ruínas dispostas à frente do mercado, na Rua Getúlio Vargas. Mais à frente, a empena do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159. Nota-se, no oitão do sobrado, a marcação do telhado perdido do primeiro armazém – marcação que definiria a extensão transversal dos novos edifícios que acolheriam os espaços de serviços e laboratórios do campus

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 429**

Fachada principal da segunda ruína da Rua Getúlio Vargas. Composição da fachada muito semelhante à do Edifício da Exatoria: vãos fechados com alvenaria

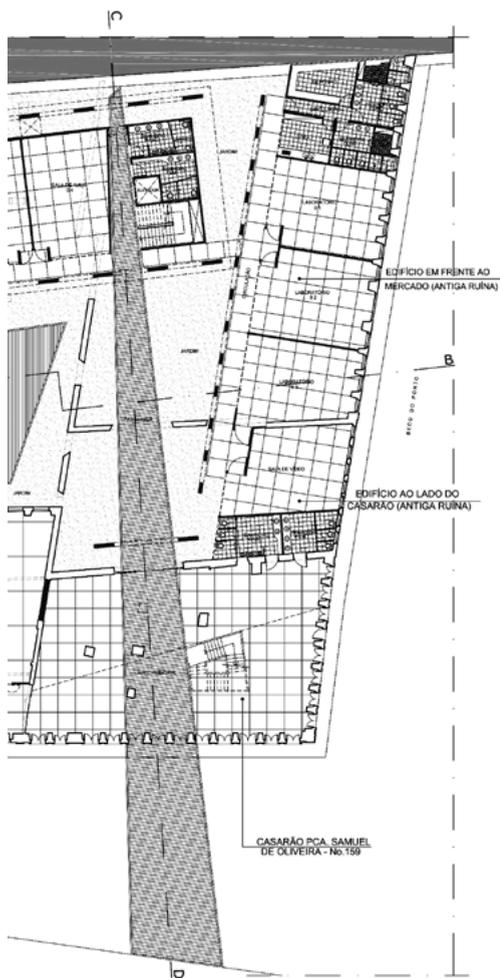
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 430**

Face interna das duas ruínas dispostas à frente do mercado, na Rua Getúlio Vargas. Ao fundo percebe-se o Rio Cotinguiba e a Colina de Sant'Aninha, na outra margem

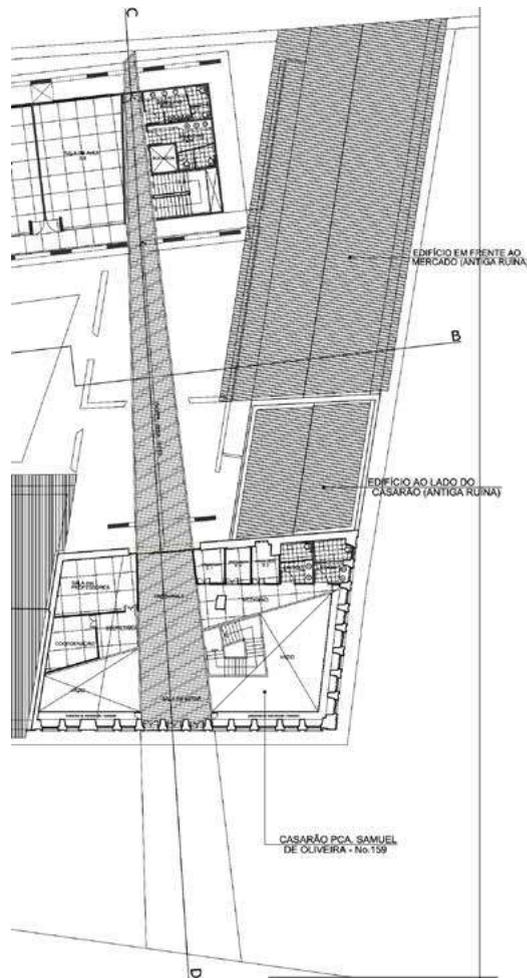
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 431**

Detalhe da planta do nível térreo do primeiro projeto de intervenção: proposta para o interior do Casarão 159 – que viria a ser o hall de acesso ao Campus – com seu grande vão, todo liberado, e o eixo que adentraria o edifício e o uniria ao Pavilhão de Aulas; agenciamento do novo uso para os dois edifícios assentados em frente ao mercado – vistos acima do Casarão 159

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 432**

Detalhe da planta do segundo nível do primeiro projeto de intervenção. Proposta para o Mezanino do hall de acesso ao campus, com sua escada escultórica e a passarela de ligação ao Pavilhão de Aulas

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).

Contudo, nem as repartições públicas que ali funcionavam, nem a habitação estavam bem adaptadas.

O projeto previa a liberação de toda a cavidade interna da construção para a adaptação aos dois auditórios (reversíveis para um único salão) do curso universitário, recuperando, assim, o ambiente permeável que o caracterizava como armazém. A família residente seria relocada e as atividades do serviço público seriam transferidas para o Casarão ao lado dos Rollemberg.

Este espaço não só serviria à faculdade, mas também poderia ser utilizado para eventos da comunidade local, pois seu foyer teria ligação direta, através dos nove vãos da fachada, com a Praça Samuel de Oliveira (Figuras 433-434).

### Sobrado Praça Samuel de Oliveira, 117

Sobrado levantado, provavelmente, na primeira metade do século XIX, apresentando arquitetura com influência do período setecentista, porém com a elegância típica do século subsequente. Seria a construção menos modificada do conjunto de edificações a receber intervenção pelo Programa Monumenta, porém em estado delicado de conservação – mas sem risco de desabamento. O segundo pavimento estava sem uso, sujo, cheio de morcegos e pássaros, em franca deterioração. Requeria substituição de grande parte do piso, consolidação de algumas paredes, pintura, troca de parte do madeiramento do telhado e das telhas. O primeiro pavimento, que acolhia a sede do PFL, função que ocupava uma mínima parte de seu espaço, estava em melhor estado. Porém, a alteração mais comprometidora que o sobrado sofreu resumia-se à construção, na primeira metade do século XX, de um “puxado” implantado adjacente ao casarão, na sua fachada posterior.

Como o casarão preservou quase toda sua estrutura original (principalmente no que se refere aos muros portantes, aos pilares de pedra e às vedações), o projeto previa a restauração de todo o edifício, interior e exterior, com adaptações mínimas para poder acolher o setor administrativo e a sala de professores da faculdade. Foi proposta a demolição do “puxado” que se assentava por detrás da construção (Figura 435).



**Figura 433**

Quarteirão dos Trapiches. O Sobrado da Praça Samuel de Oliveira, 117, e o Edifício da Exatoria são os casarões íntegros dispostos entre o Trapiche Santo Antônio e o Casarão 159

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 434**

Planta baixa do pavimento térreo da proposta de intervenção para o Edifício da Exatoria (transformado no auditório do Campus) e para a restauração do Sobrado 117, em que é mantida sua conformação original

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 435**

Quarteirão dos Trapiches no ano em que seria desenvolvido o projeto de recuperação de suas estruturas arquitetônicas. Da esquerda para a direita: Trapiche Santo Antônio, Sobrado da Praça Samuel de Oliveira, 117, Edifício da Exatoria, Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, e Ruínas do Armazém da Rua Getúlio Vargas

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).

## Trapiche Santo Antônio

Grande estrutura arquitetônica levantada na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. Apresentaria, na fachada principal, um ritmo irregular dos vãos, quase sempre abertos em arco pleno. Esta irregularidade demonstraria diferentes épocas de construção e, talvez, a presença de mais de um edifício na estrutura arquitetônica que hoje seria compreendida como uma única construção. Internamente, o Armazém Santo Antônio apresentava um grande vão livre permitido pelo uso de uma complexa estrutura de 39 pilares de pedra calcária que sustentavam uma complexa e confusa estrutura de madeira para o telhado, solução certamente posterior à construção das primeiras três unidades que viriam a compor a estrutura integrada do edifício.

Na época de elaboração do projeto, o Trapiche Santo Antônio estava em total estado de abandono e avançada condição de arruinamento. Já no inventário de 1975 são acusadas alterações diversas na fachada principal, como a modificação dos vãos do primeiro pavimento, e o acréscimo de uma parede de tijolos em uma parte da fachada que havia desmoronado, anteriormente, construída em pau-a-pique. (AZEVEDO, 1975) O edifício foi destelhado em meados da década de 1990, durante o início de uma obra de adaptação do trapiche a um centro comercial, obra que nunca foi executada. A falta da cobertura contribuiu substancialmente para a deterioração avançada do prédio.

Por outro lado, a construção arruinada, tanto no que tange à apreensão de sua fachada e de seus muros exteriores (altamente degradados), mas especialmente no que se refere à vivência de seu espaço interno – ambiente a céu aberto marcado pela imponente presença daqueles inusitados pilares de pedra lançados regularmente pelo seu imenso vazio, em uma área com mais de 1.500 m<sup>2</sup> –, oferecia uma das mais fascinantes experiências do Centro Histórico de Laranjeiras. Um ambiente pitoresco, no qual os pilares de alvenaria irregular se confrontavam com o Rio Cotinguiba e com a Colina de Sant’Aninha na sua outra margem.<sup>1</sup> Na verdade, o conjunto estrutural do trapiche desvelava uma cenográfica trama de elementos verticais arruinados se dissolvendo na atmosfera e construindo uma espécie de labirinto para o transeunte que se arriscava pelo recinto – então coberto de mato.

Entendendo que o caráter de arruinamento já havia sido incorporado há tempos na apreensão da paisagem urbana, atribuindo à cidade uma nova configuração artística dependente mesmo da ruína – considerando que o objetivo da intervenção não era resgatar o aspecto original do prédio e reconhecendo, por outro lado, o grande valor estético que a estrutura arruinada propiciava como experiência individual e em relação à cidade e à paisagem circundante – a equipe entendeu que deveria manter a condição de degradação do edifício, já que este não apresentava mais “unidade em potencial” frente à sua anterior conformação tipológica. Se o aspecto arquitetônico da obra preexistente havia se perdido irremediavelmente, uma nova imagem de alta expressividade artística submergira das ruínas pitorescas do emaranhado de pilares lançados por dentro da estrutura arruinada do antigo trapiche – elementos que se integravam com as paredes arruinadas que também povoavam o interior do quarteirão, na área lançada entre os antigos sobrados a serem recuperados e o Pavilhão de Aulas proposto. Nesse sentido, qualquer intervenção que propusesse cobrir a área na qual se estendia o armazém decretaria a perda desta nova configuração plástica que naturalmente se produziu com o processo de arruinamento da construção.

Por isso, propôs-se a transformação do espaço em uma praça municipal aberta ao público; um organismo que não afetasse, minimamente, a trama arquitetônica preexistente – para além da paginação de pisos e de um *design* baseado na presença de rampas e níveis diversos, sempre inferiores aos originais. O trapiche manteria suas fachadas arruinadas (com a demolição do acréscimo espúrio da recente parede de tijolos laminados construído no segundo nível de sua elevação principal), apenas com a inclusão de gradis de ferro de desenho contemporâneo para o controle noturno do acesso; preservaria todos os seus pilares, tal qual teriam chegado à época do desenvolvimento do projeto – investindo-se em um trabalho de consolidação da estrutura arruinada, a ser detalhado posteriormente. Por outro lado, como já foi dito, o grande vazio receberia três eixos de integração entre a cidade, a nova praça dos pilares e o complexo universitário, proposta que também previa a presença de bares, um café com deck para o rio, anfiteatro e banheiros. No caso das instalações sanitárias, seriam lançadas, semienterradas, para fora da área do armazém, na pequena praça aberta onde antes se encontrava a edificação agregada aos muros laterais do Trapiche. Ao apresentar acessos diretos tanto para



**Figura 436**

Fachada arruinada do Trapiche Santo Antônio na ocasião da elaboração dos primeiros projetos de intervenção do Monumenta Laranjeiras. Note-se o acréscimo espúrio da parede de tijolos que encerraria parte do segundo nível da elevação frontal. No projeto, se previa a demolição desta parede e a consolidação do aspecto arruinado do edifício

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 437**

Imagem pitoresca dos pilares de pedra do interior do Trapiche Santo Antônio que antes sustentavam sua cobertura. Espaço onde deveria se estabelecer a Praça dos Pilares, a ser administrada pela Prefeitura

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 438**  
Pilares de pedra do interior  
do Trapiche Santo Antônio  
vistos em direção à fachada  
principal, voltada para a Praça  
Samuel de Oliveira  
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 439**

Um dos antigos acessos ao Trapiche, então fechado pela casa recente construída ao lado

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 440**

Casa ao lado do Trapiche Santo Antônio, cuja demolição foi proposta para a criação de uma nova praça

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 441**

Pilar de pedra do interior do Trapiche Santo Antônio com as peças de madeira apodrecidas que ainda colaboravam para sua estabilidade

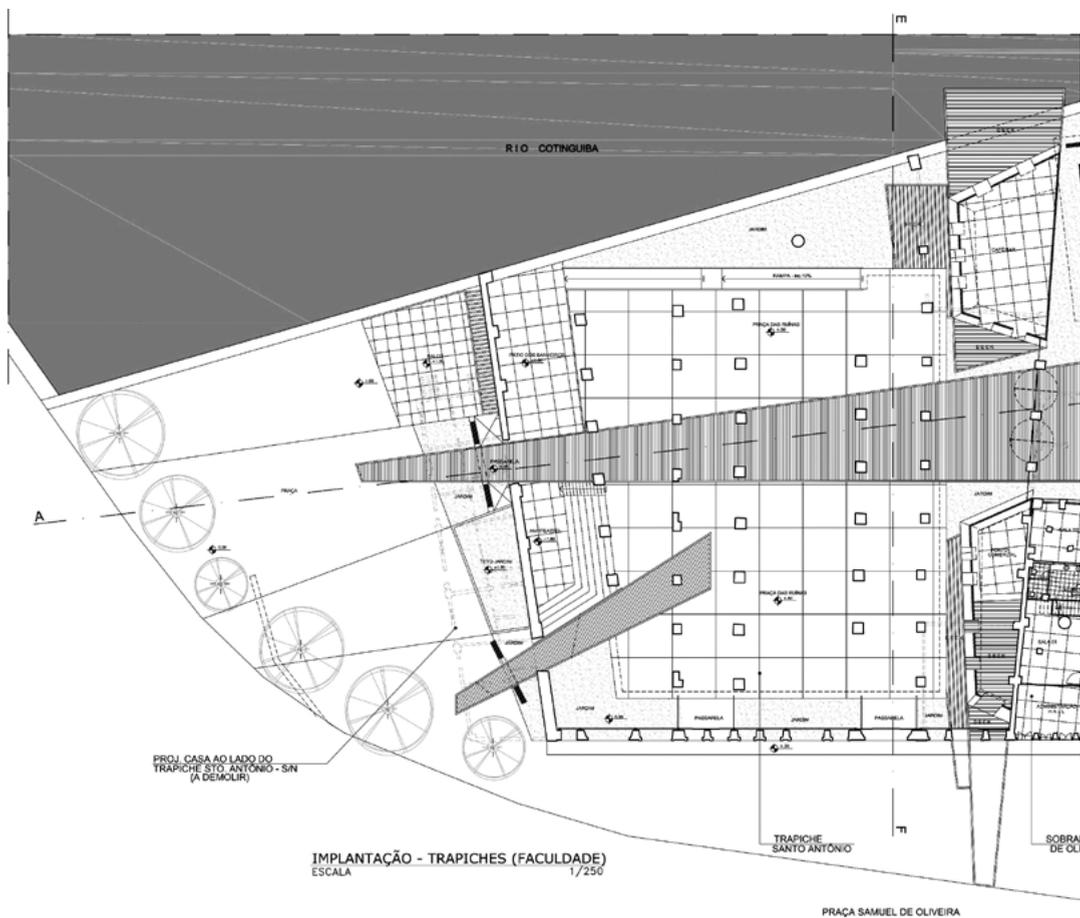
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 442**

A lateral do Trapiche Santo Antônio e o Casarão de Oitão da Praça da República

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 443**

Proposta para o Trapiche Santo Antônio – que deveria se transformar em uma praça pública de integração da comunidade local com os estudantes, professores e funcionários do campus. Em destaque, o eixo de integração que se transformaria em uma passarela nas proximidades do acesso para ligar o espaço interno do trapiche à praça aberta, a sudoeste

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).

a cidade, como uma entrada voltada para o Campus, a equipe almejava contribuir para a integração da população da cidade com os estudantes, já que a praça seria um dos mais aprazíveis espaços de encontro de Laranjeiras (Figuras 436-443).

### Casarão dos Rollemberg e Sobrado ao lado

Imponente sobrado de esquina da primeira metade do século XIX, o Casarão dos Rollemberg estava assentado em local de grande importância para o conjunto arquitetônico da cidade: no cruzamento da Praça Samuel de Oliveira com a Rua Getúlio Vargas, em frente ao Sobrado da Praça Samuel de Oliveira, 159. O casarão adotava solução construtiva comum à cidade de Laranjeiras: primeiro pavimento levantado em alvenaria de pedra e o segundo em pau-a-pique. Após 1975, o edifício passou por avançado processo de arruinamento, perdendo sua cobertura, todo o seu espaço interior e parte da caixa mural. (AZEVEDO, 1975) Todo o fechamento do segundo pavimento era recente, feito em alvenaria de tijolos laminados. Os vãos do primeiro pavimento estavam fechados com paredes de tijolos. Na época do desenvolvimento do projeto, apresentava-se escorado, pois existia grande possibilidade de desabamento. Apesar de estar em avançado processo de arruinamento, a maior parte da estrutura original da caixa mural do edifício ainda resistia.

A equipe propunha o resgate da “casca” exterior e a reconstrução do telhado segundo sua forma preexistente. O espaço interior, que não guardava nada da distribuição original, teria seu vão totalmente liberado para acolher um restaurante, que também funcionaria como cantina para a faculdade. Para reforçar ainda mais a permeabilidade e amplidão do espaço, a equipe propôs trabalhar o segundo pavimento com um mezanino lançado em diagonal alcançado por uma escada de caráter escultórico, nos moldes do que deveria ser feito no casarão disposto à frente, que receberia o hall de acesso ao complexo universitário. No pequeno edifício arruinado, agregado ao lado direito da fachada norte, seriam acomodados os usos de cozinha e banheiros para o pavimento térreo do restaurante. A ideia de adaptar o casarão a este novo uso estava aliada ao conceito da não previsão de instalação de uma cantina na estrutura principal da faculdade. O estudante atravessaria a Praça Samuel de Oliveira para este fim, promovendo uma vivência maior em relação ao espaço urbano. Por outro lado, o restaurante serviria também à população local e aos turistas.

Voltando-se para o Sobrado ao lado do Casarão dos Rollemberg, é preciso dizer que estava, na ocasião, totalmente abandonado, em estado de deterioração muito avançado – praticamente arruinado. Grande parte do telhado já teria se perdido – na parte posterior do edifício – e a outra parte estava condenada. A estrutura de pau-a-pique do segundo pavimento, com pequena proteção da cobertura, também estava comprometida. Internamente, o edifício apresentava grandes alterações, mas sua caixa mural estava pouco modificada.

O Sobrado da Rua Getúlio Vargas 119 deveria receber uma intervenção que objetivava, mais uma vez, resgatar a integridade do conjunto urbano da cidade de Laranjeiras. Para isso, a sua caixa mural, seria resgatada, bem como o telhado, que dividia a cobertura com Casarão dos Rollemberg – segundo a solução preexistente. O espaço interior seria redistribuído, já que não preservava quase nada da estrutura original e estava bastante danificado – na verdade, o pavimento superior estava mesmo perdido. O novo ambiente interno estaria adaptado ao uso institucional para receber as atividades abrigadas, à época, no Edifício da Exatoria (Figuras 444-449).

### Casarão de Oitão da Praça da República

Casarão de oitão, de meados do século XIX, solto entre a Praça Samuel de Oliveira, a Praça da República e a Rua Professor de Oliveira. Segundo a tradição, foi o antigo Teatro Santo Antônio, o que não poderia ser confirmado pela articulação interior do edifício, ordenado por um conjunto de pilares internos de pedra. Tipologicamente, lembrava uma residência oitocentista de meados do século, de padrão alto (Figura 450). Já em 1975, a construção apresentava avançado processo de deterioração, tendo o pavimento térreo subdividido e o segundo pavimento arruinado. (AZEVEDO, 1975) Posteriormente, a caixa mural do edifício foi recuperada e o seu espaço interior seria todo remodelado para ser transformado em apartamentos – pavimento inferior, superior e sótão. Mas este uso residencial não se preservaria; os espaços funcionavam, em 2003, como repartições públicas.



**Figura 444**

Casarão dos Rollemberg (à direita) e Sobrado ao lado (à esquerda), dispostos na Rua Getúlio Vargas. O primeiro deveria acolher um restaurante que servisse à comunidade local, aos turistas e aos estudantes; o segundo teria uso burocrático

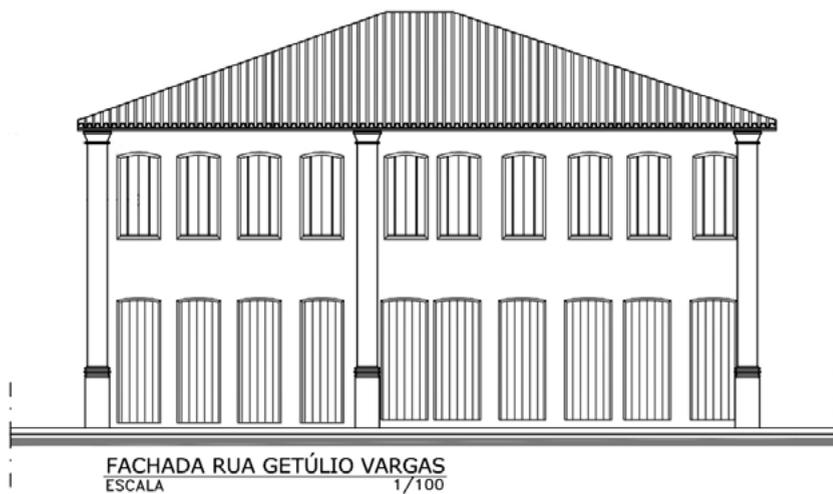
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 445**

Panorama retirado da Praça Samuel de Oliveira do Casarão dos Rollemberg, em frente ao Quarteirão dos Trapiches. Na ocasião do desenvolvimento do projeto de intervenção por parte da equipe de professores e alunos da UNIT, suas paredes exteriores estavam escoradas, com risco de desabamento

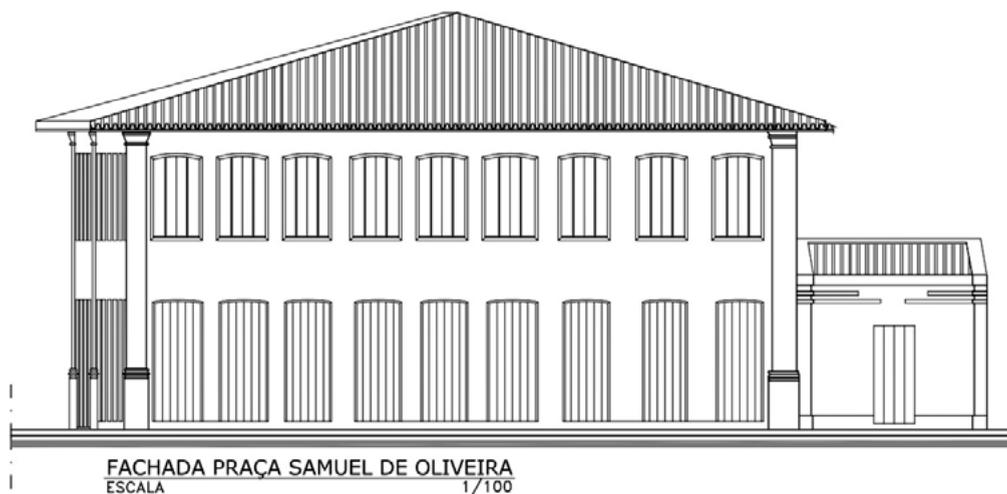
Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 446**

Projeto de restauração da caixa mural do Casarão dos Rollemberg e Sobrado ao lado – fachada voltada à Rua Getúlio Vargas

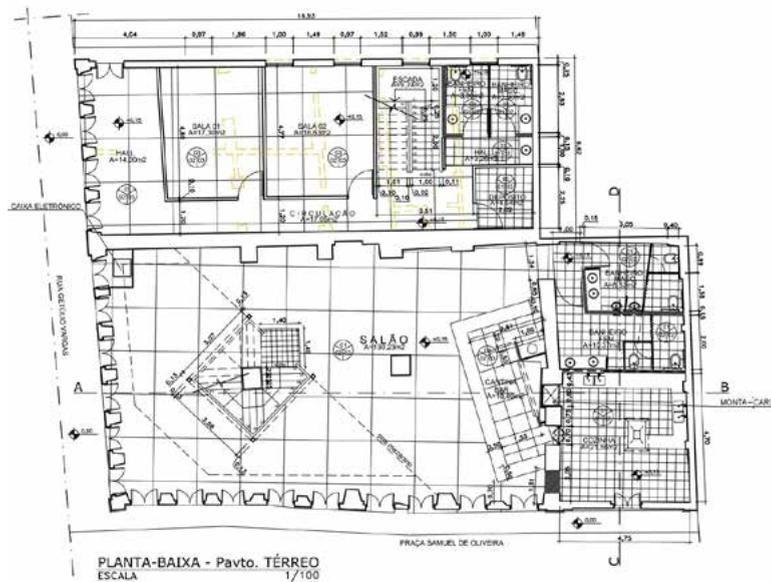
Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



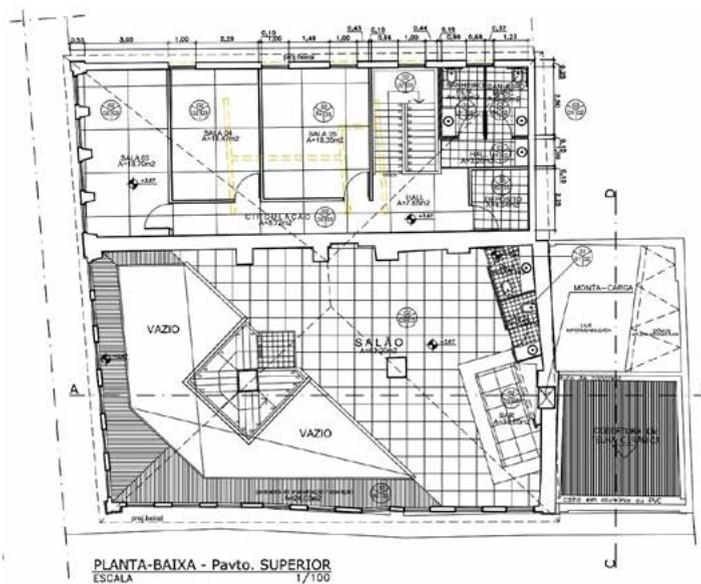
**Figura 447**

Projeto de restauração da caixa mural do Casarão dos Rollemberg – fachada voltada para a Praça Samuel de Oliveira

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



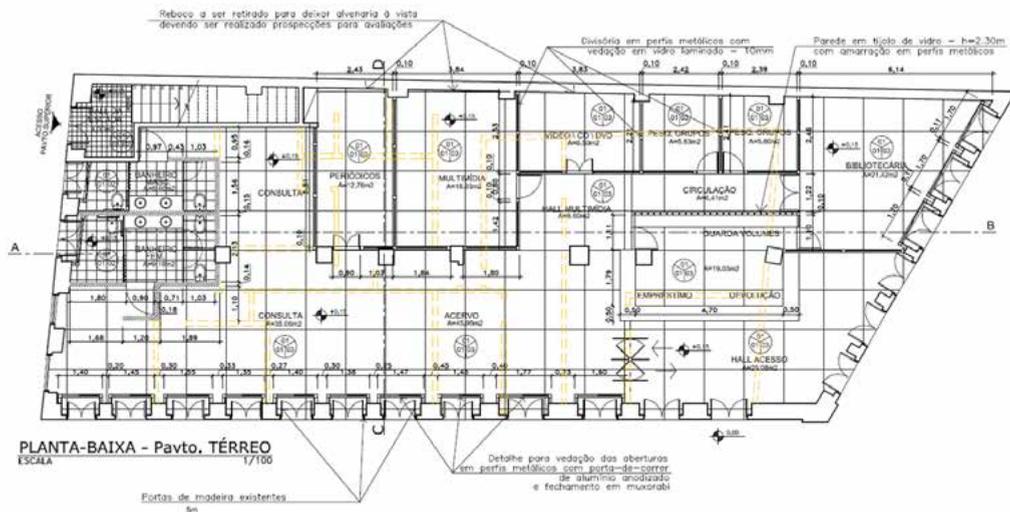
**Figura 448**  
 Plantas do primeiro pavimento do projeto desenvolvido para o Casaão dos Rollemberg (abaixo) e Sobrado ao lado (acima). A pequena edificação ao lado direito do casaão acolherá a cozinha e os banheiros do primeiro nível  
 Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 449**  
 Plantas do segundo pavimento do projeto desenvolvido para o Casaão dos Rollemberg (abaixo) e Sobrado ao lado (acima). A equipe desenhou o segundo pavimento do casaão com um mezanino em diagonal, alcançado por uma escada escultórica  
 Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).

**Figura 450**  
 Casarão de Oitão da Praça da República na ocasião do desenvolvimento do projeto de intervenção por parte da equipe de professores e alunos da UNIT. Era o edifício que estava em melhor estado de conservação, mas não preservava em nada sua distribuição interna original. O pavimento térreo deveria ser todo liberado para acolher a biblioteca do Campus – e assim foi feito

Fonte: Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 451**

Planta da biblioteca do Campus no primeiro nível do Casarão de Oitão. Para viabilizar a abertura das portas externas do pavimento térreo do casarão sem comprometer a segurança do acervo da biblioteca, a equipe detalhou esquadrias de vidro que envolvessem os vãos, mas permitissem que as portas de madeira fossem abertas. Essas esquadrias de vidro, por sua vez, também poderiam ser abertas

Fonte: Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).

Dos três níveis do edifício, o que apresentava mais problemas na adaptação da função preexistente ao uso burocrático seria o pavimento térreo. Por isso a equipe propunha a liberação total das paredes deste pavimento (que já não faziam parte de estrutura original do edifício), com apenas a preservação da linha longitudinal de pilares de pedra que sustentavam os pisos superiores e o telhado. Nesse espaço funcionaria a biblioteca do complexo universitário, dando continuidade à ideia de exportar algumas funções pertinentes ao Campus para fora do Quarteirão dos Trapiches. De fato, o Casarão de Oitão encontrava-se do outro lado da Praça Samuel de Oliveira, em frente às ruínas do Armazém Santo Antônio (Figura 451).

Não haveria intervenção no segundo pavimento, nem no sótão, por se entender que o espaço estava em bom estado de conservação, acolhendo bem a função burocrática e com a possibilidade de retornar ao uso habitacional (se fosse o caso) como alojamento para professores visitantes, sem praticamente nenhuma adaptação.

## As alterações no projeto original

É possível perceber, ao se resgatar o memorial dos projetos de intervenção no Quarteirão dos Trapiches e nos outros edifícios próximos – que receberiam a biblioteca do Campus, o restaurante, bem como repartições públicas desalojadas –, uma absoluta continuidade no partido que uniria conceitualmente, e de forma coerente, as estratégias projetuais que afetariam todos os edifícios componentes daquele cenário. Estas ações seriam fundadas, essencialmente, na restauração da imagem consolidada da paisagem urbana da beira do Rio Cotinguiba, considerando que a percepção das ruínas do Trapiche Santo Antônio já havia transfigurado a unidade preexistente do conjunto edificado e urbano e deveriam ser consideradas como parte integrante de uma nova unidade artística gerada em sua interface com a sequência dos outros casarões ainda passíveis de recuperação, pelo menos no que tange às suas caixas murais – segundo a avaliação pessoal dos arquitetos Rodrigo Baeta e Fernando Márcio de Oliveira. Ou seja, a casca e a cobertura da maioria dos sobrados e das construções térreas

seriam recuperadas seguindo critérios rigorosos de respeito aos vestígios e recusa de qualquer possível falsificação histórica e estética – mas as ruínas do Trapiche Santo Antônio seriam consolidadas e abertas à população. Além disso, um novo edifício, com uma arquitetura contemporânea que buscava uma simbiose com o conjunto oitocentista, seria lançado por detrás das edificações que compunham a quadra – perceptível ao vencer a altura das edificações térreas, através de alguns panoramas capturados do contexto imediato do quarteirão ou de outros setores da cidade.

Para além disso, por entender que apenas o conjunto arquitetônico e paisagístico apresentava unidade em potencial – mas não os edifícios avaliados individualmente, que haviam perdido qualquer possibilidade de leitura integral da sua configuração interna preexistente – a equipe proporia o remodelamento total do cerne dos casarões seguindo um *design* integralmente contemporâneo (com exceção do Sobrado da Praça Samuel de Oliveira, 117), intervenções que não afetariam o objetivo de recuperação da unidade artística plena do conjunto urbano, mas que proporiavam um confronto salutar entre a caixa mural recuperada e o interior reinterpretado.

Inicialmente, em meados de 2003, o Escritório do IPHAN de Sergipe e Alagoas, em reunião para apresentação da proposta geral através de estudo preliminar, se mostrou favorável à solução apontada, o que levou a equipe de professores e alunos da UNIT a desenvolver a proposta de intervenção. Porém, logo após ser concluído o anteprojeto, a direção da 8ª Seção Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – sediada na cidade de Aracaju e apoiada por um emissário da superintendência nacional de Brasília – resolveu voltar atrás e embargar uma série de soluções do partido inicial.

Assim, em um primeiro instante, foi colocado à equipe que o Pavilhão de Aulas teria que ser excluído do projeto, e que este complexo de salas de aula deveria ser abrigado, necessariamente, nas ruínas do Trapiche Santo Antônio, sendo imposta sua reconstrução tal qual era. Ou seja, a ideia da praça dos pilares como ambiente de integração da população local com o Campus da Universidade desapareceria por completo; o espaço tornar-se-ia um pátio privativo do complexo, afastando os estudantes da comunidade de Laranjeiras.

As exigências da instituição foram contempladas e a revisão do projeto foi feita, tentando alcançar uma boa qualidade no novo desenho – uma reinterpretação da primeira proposta que deveria ser feita em poucas semanas, causando o menor dano possível para os vestígios autênticos do antigo trapiche. As proposições para as outras construções não seriam, aparentemente, afetadas.

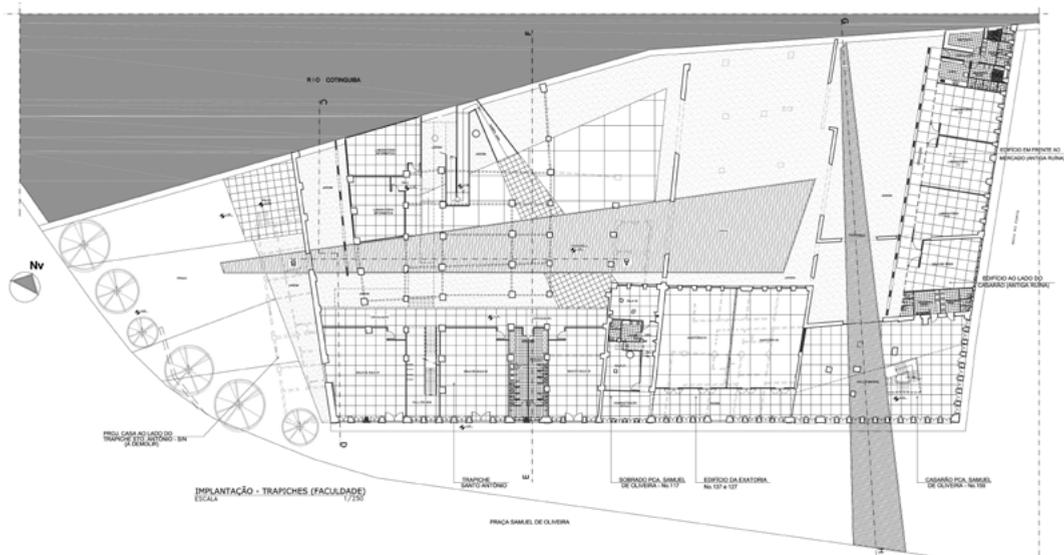
Logo, para o novo projeto de intervenção no Trapiche Santo Antônio estaria previsto a recuperação da fachada principal, voltada para a Praça Samuel de Oliveira, buscando uma reintegração da parte central perdida do segundo piso, a ser substituída por uma expressão arquitetônica tímida, mas, pelo menos, reconhecível como contemporânea. A partir desta fachada principal, seria criado um edifício com uma volumetria que seguiria a lógica da constituição de sua fachada, distribuído no sentido da testada voltada para a Praça Samuel de Oliveira. Desta forma, o organismo recuperado seria unido, sequencialmente, aos outros destaques do Programa Monumenta no processo de resgate do conjunto urbano da cidade: a elevação sul serviria como fechamento de um dos Pavilhões de Aulas a serem construídos, edifício que seria coberto por um telhado equivalente ao que, supostamente, fechava primitivamente a parte da frente do armazém – segundo uma fotografia antiga da década de 1900.

Outro pavilhão deveria ser construído perpendicular ao primeiro, afastado cinco metros da fachada lateral do Trapiche. O motivo do afastamento seria a impossibilidade de aproveitar esta elevação para encerrar uma das faces do pavilhão: a parede remanescente seria um interessante muro de pedra cego que deveria ser preservado em seu aspecto arruinado. Desse modo, o segundo pavilhão (também de dois andares) estaria para dentro da área arruinada do Trapiche, parcialmente visível, por cima do muro, a partir da nova praça aberta através da demolição da pequena casa adjacente ao muro externo. Sua fachada seria tratada pelo mesmo sistema de pórticos que teria sido proposto para a construção de três andares – repudiada pelos responsáveis pela avaliação do primeiro projeto. Por outro lado, os dois pavilhões não estariam conectados fisicamente, para reforçar a independência entre as partes e deixar claro que um sobrado seria fruto da recuperação de parte do antigo trapiche e o outro prédio, uma construção moderna. Apenas passarelas promoveriam a junção das duas construções através da presença de uma escada e de uma rampa

lançada nas varandas de suas fachadas internas. Para estas faces internas, por sua vez, o sistema de pórticos seria mais uma vez proposto – para amenizar a desagradável imagem que hoje se captura da confusão visual entre as varandas, portas, acessos, escadas, elevador e rampas, o que fragmenta, profundamente, a percepção deste novo cenário.

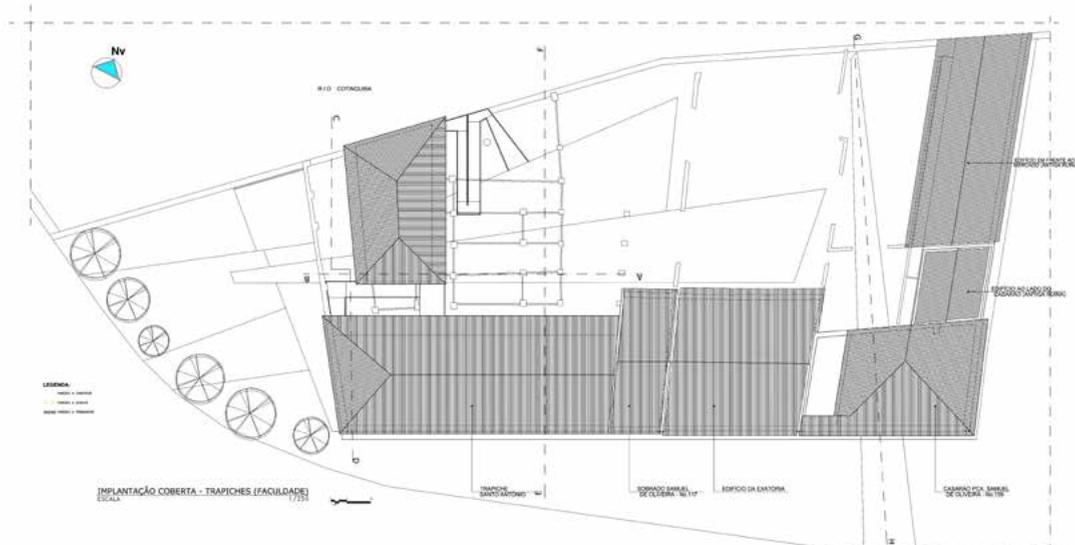
Por outro lado, é importante dizer que estas intervenções não acarretariam na destruição de nenhum dos pilares de pedra remanescentes, apesar de que eles nunca atuariam como a estrutura de sustentação dos pavilhões – já que as construções foram desenhadas cuidadosamente, aproveitando os alinhamentos dos pilares para o lançamento das paredes, evitando inteiramente a presença de apoios alastrados no meio de salas de aula ou banheiros. Na verdade, os edifícios a serem construídos seriam sustentados por pilares metálicos que envolveriam duas das faces dos pilares arruinados, o que permitiria “soltá-los” das paredes internas, mantendo parte de sua leitura preexistente. Os outros pilares, que ocupariam a parte norte da área do armazém, seriam consolidados e deixados como “totens”: sugestivamente “jogados” no pátio interno da faculdade – travados por vigas metálicas de aço corten, distribuídas em diversas alturas, simulando as antigas peças de madeira apodrecidas que amarravam originalmente a estrutura. Na verdade, era prevista – para a próxima etapa de detalhamento do projeto – a revisão desta solução em prol de conjugar as vigas de aço com sistemas de pergolado, ou qualquer outra possibilidade de geração de sombras no espaço interno remanescente (Figuras 452-456). Mas, em nenhum momento, seria pensado ou admitido o acréscimo de pilares metálicos que atuassem como “muletas” para os apoios de pedra soltos no pátio, como foi feito à revelia dos autores do projeto.

Esta reelaboração da proposta original seria uma solução paliativa para amenizar o dano conceitual e funcional causado pelo “desaparecimento” da Praça Pública das Ruínas do Trapiche; dano que comprometeria toda a lógica subjacente à proposta. Não obstante, se mantinha a ideia da intervenção contemporânea no interior das edificações, bem como três dos eixos diagonais de integração – agora exclusivamente voltados para um campus fechado em si mesmo...



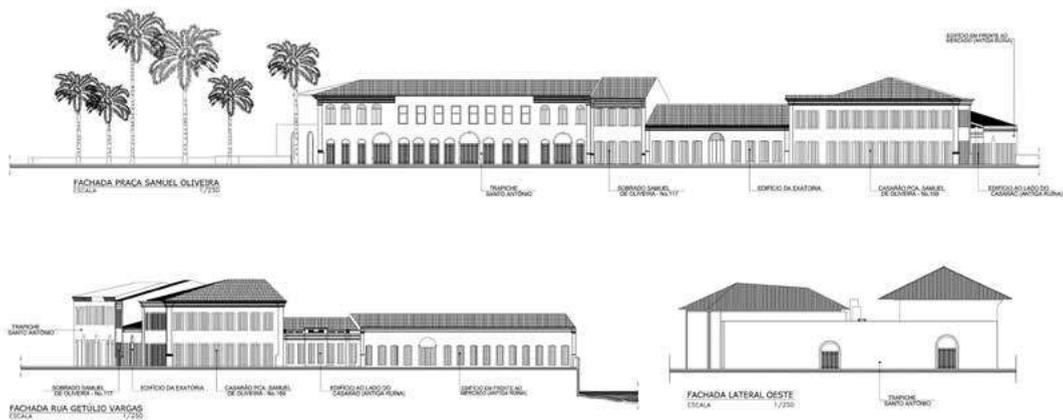
**Figura 452**

Planta do pavimento térreo do Quarteirão dos Trapiches – referente ao segundo projeto de intervenção –, já atendendo as exigências do IPHAN: eliminação do novo Pavilhão de Aulas; deslocamento das salas de aula para o Trapiche Santo Antônio, em nome de uma suposta reconstrução do grande armazém e eliminação da ideia da Praça Pública dos Pilares. Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 453**

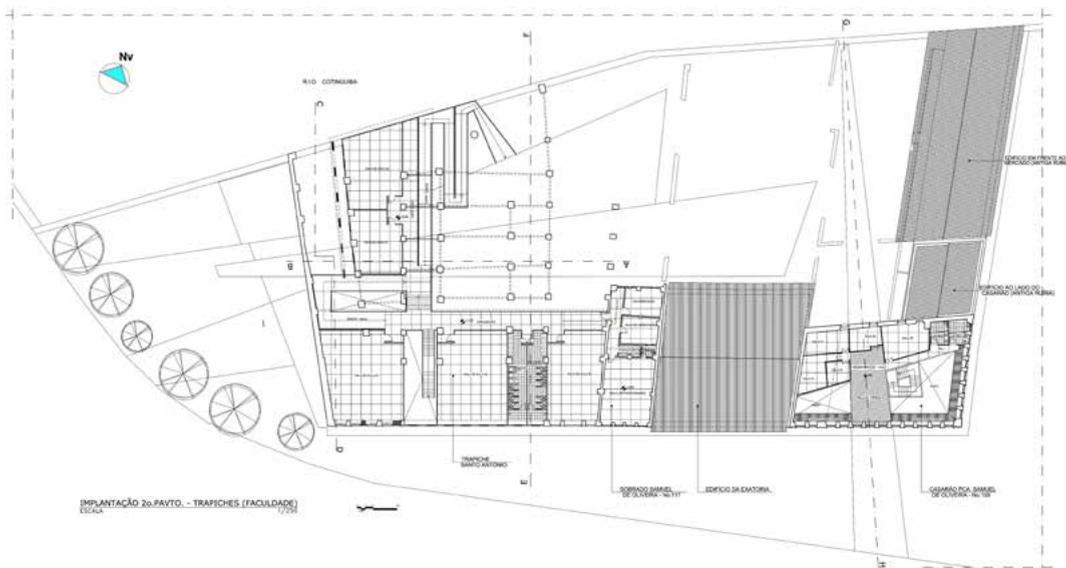
Diagrama de cobertura do Quarteirão dos Trapiches referente ao segundo projeto de intervenção. Nota-se a independência entre os dois Pavilhões de Aulas a serem construídos a partir das linhas de pilares remanescentes na área do Trapiche Santo Antônio. Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 454**

Estudo das fachadas para o segundo projeto de intervenção desenvolvido com as alterações exigidas pela 8ª SR do IPHAN. A parte central da fachada do Trapiche Santo Antônio seria recuperada, deixando claros vestígios de que a intervenção é contemporânea

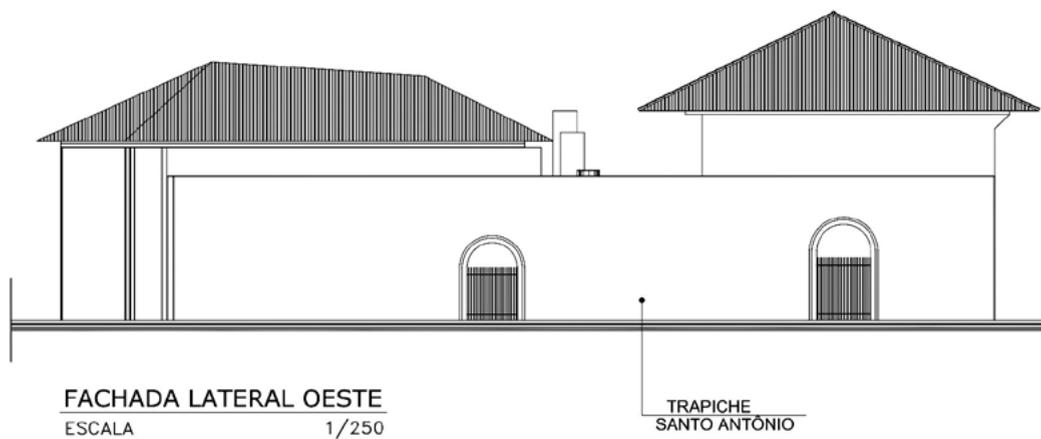
Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 455**

Planta do pavimento superior da intervenção no Trapiche Santo Antônio, referente ao segundo projeto de intervenção, já atendendo as exigências do IPHAN de deslocamento das salas de aula para o trapiche para uma suposta reconstrução do grande armazém

Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).



**Figura 456**

Fachada lateral oeste do segundo projeto de intervenção desenvolvido. Reparar que os dois Pavilhões de Aulas – o que aproveita a fachada principal do antigo Trapiche Santo Antônio (à direita) e o novo pavilhão que fecha a testada lateral do trapiche – são totalmente independentes. Continuava prevista a demolição da casa moderna que ficava colada nesta fachada – e assim será feito

Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta (2003).

## A realização da obra e a desconfiguração do projeto

Após a entrega do anteprojeto, amplamente revisado, ainda no ano de 2003, os arquitetos responsáveis pela sua idealização e desenvolvimento nunca mais seriam consultados sobre nada referente a alterações, detalhamento ou realização da obra. Após a aprovação do perfil contendo os projetos básicos de implementação efetiva do programa, alterações visando a recuperação tipológica de algumas das edificações seriam desenvolvidas por consultores locais do Monumenta sob a orientação de técnicos do Escritório Regional do IPHAN sem o conhecimento prévio da UEP nem dos autores do projeto – o que geraria embates muito tensos entre as partes institucionais envolvidas no processo. Os conflitos acerca das soluções permaneceriam, de certa maneira, insolúveis até a saída da arquiteta Juliana Nery da UEP no início de 2005. Desfeita a resistência, prevaleceriam tais adulterações e se somariam a elas ainda outras.

Nesse momento, uma empresa terceirizada seria contratada para o desenvolvimento do executivo (incluindo o projeto arquitetônico e todos os complementares). O resultado que se vê hoje guarda muitas alterações da ideia original: o que restou ficou diluído em soluções primárias de simplificação, bem como deturpação dos conceitos trabalhados em nome da proliferação de falsificações discutíveis, reproduções de uma suposta forma original irrecuperável – como atestaria as Professoras Betânia Brendle e Natália Vieira: “O projeto final e obra foram repassados a outros profissionais e o resultado foi a produção de um pastiche de proporções gigantescas onde a imitação brutal do passado é colocada ao lado de soluções projetuais e construtivas muito pobres”. (BRENDLE; VIEIRA, 2010, p. 7)

Na verdade, as novas deturpações causariam a fragmentação da concepção inicial, derrocando em uma cópia malfeita do passado, além de apresentarem um amontoado de expedientes arquitetônicos desconexos, derivados da colaboração de inúmeros agentes que não demonstrariam nenhuma capacidade de avaliação conceitual, plástica e técnica para intervir em um patrimônio de tamanha importância (entre contratantes, projetistas e construtores da obra), prevalecendo, mais uma vez, forças políticas e econômicas em detrimento da arte e da história na construção de cenários pasteurizados e “espetaculosos” (Figuras 457-459).



**Figura 457**

Quarteirão dos Trapiches visto da Praça Samuel de Oliveira nos dias de hoje, após a intervenção do Monumenta. Ao lado direito aparece um pedaço do Mercado Municipal, que não foi alvo de intervenção

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 458**

Trecho da Rua Getúlio Vargas que alcança o Rio Cotinguiba. Os três edifícios à esquerda – o Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159 e as duas Ruínas ao lado – tiveram as caixas murais recuperadas segundo o projeto original. À direita aparece o Mercado Municipal

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 459**

Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, após a intervenção que o adaptou ao hall de acesso ao Campus

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

Já na entrada do complexo, no Sobrado da Praça Samuel de Oliveira, 159, a ideia de um acesso com pé-direito duplo, que desvelaria os dois andares das fachadas internas – com a fenestração exposta em contraste com o mezanino e a passarela de integração, lançados em diagonal – se perderia completamente: todo o pavimento superior foi fechado; a escada escultórica que daria acesso ao mezanino, a ser locada próxima ao centro do pavimento, seria substituída por uma escadaria de madeira de apenas um lance, cujos degraus, estranhamente, partem de uma distância mínima em relação aos acessos do casarão – como se vê atualmente (Figura 460). No andar superior, ao invés do respiro promovido pela percepção das paredes das fachadas, soltas à frente, com os vãos abertos sequencialmente nos dois andares e para as duas direções expostas através da esquina na qual se levanta o sobrado – imagem que revelaria panoramas muito interessantes de todo o contexto imediato do conjunto urbano –, o usuário se depara, hoje, com um espaço totalmente encerrado para a cidade, apenas aberto para dentro do quarteirão, por meio de janelas recuperadas e outras criadas imitando as antigas... O eixo que penetraria o edifício a partir da calçada e o cruzaria em direção ao interior da quadra foi desprezado. Não obstante, o pavimento inferior seria deixado livre (Figura 461), demonstrando como os responsáveis pelas alterações dos projetos não buscaram coerência ou lógica na intervenção: algumas soluções seriam adotadas, outras abandonadas em prol, talvez, da vontade de se fazer mais simples, minimizando o contraste entre novo e antigo; ou, quem sabe, por ser mais econômico e supostamente aproveitar melhor o espaço; ou mesmo por uma ingênua ilusão de agir em maior concordância com as formas do passado... Independente das motivações, o resultado final tornar-se-ia uma colcha de retalhos imersa num limbo temporal e artístico pelo vácuo conceitual que se estabeleceu.

O restaurante em frente ao Casarão 159, com seus mezaninos desenhados pelos autores do projeto e sua escadaria impactante, acabaria tendo o mesmo revés – seu pavimento superior seria encerrado por uma laje que não permitiria a amplitude proposta pelo pé-direito duplo.

Mesmo o projeto revisado para o Trapiche Santo Antônio, que já guardaria um empobrecimento fatal frente à ideia inicial, seria totalmente deturpado. As escadas, passarelas e rampas, cuidadosamente estudadas, seriam substituídas



**Figura 460**

Hall de acesso ao campus adaptado ao pavimento térreo do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159. A escadaria escultórica que daria acesso ao mezanino ignorado, a ser locada próximo ao centro do pavimento, seria substituída por uma escada de madeira de apenas um lance, cujos degraus partem de uma distância mínima em relação aos acessos do casarão

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 461**

Pavimento térreo do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159. A proposta de tratar o hall de acesso ao Campus através de um grande vazio com pé-direito duplo, que desvelaria os dois andares das fachadas internas – com a fenestração exposta em contraste com o mezanino e a passarela de integração, lançados em diagonal –, se perderia completamente. Em seu lugar, o pavimento superior ocupou toda a extensão da projeção interna do edifício. As esquadrias de vidro que envolveram as portas de acesso da biblioteca do Campus, permitindo a abertura das portas de madeira, foram replicadas para este ambiente – como pode ser visto

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

por pobres soluções construtivas – improvisações que não revelariam qualidade plástica, nem atributos funcionais de excelência. Para o projeto da rampa que deveria dar acesso ao andar superior dos Pavilhões de Aulas, solicitado pela 8ª Superintendência Regional do IPHAN, foi cuidadosamente desenvolvida uma solução de *design* que permitisse, de fato, o acesso dos cadeirantes e que contribuísse plasticamente para o projeto. Toda a concepção do pátio ficaria sujeita à rampa que partiria de um novo eixo de integração diagonal e que “correria” por entre os pilares de pedra arruinados, lançados no recinto aberto (Figuras 462-467).

Em algum momento entre o projeto executivo e a obra, por motivo desconhecido, a rampa que daria acesso ao segundo pavimento dos Pavilhões de Aulas seria substituída por um elevador – que era, de fato, o desejo inicial da equipe. No entanto, no lugar de um estudo cuidadoso para a colocação desse equipamento e da reorganização do espaço entre os pilares, bastou aos responsáveis a simples justaposição a um dos pavilhões no local aonde a rampa chegaria. Não houve sequer a preocupação de se investigar um lugar mais adequado para o equipamento, tanto no que se refere ao seu uso, quanto em relação à composição plástica da obra e a lógica subjacente ao antigo projeto. Sem nenhuma reflexão sobre o grau de alteração que esta nova situação imporia à concepção inicial, o resultado é degradante.... Mais uma vez, uma colagem de elementos arquitetônicos desconexos e acrítica (Figura 468).

Mesmo a rampa e a escada que deveriam unir os dois pavilhões seriam substituídas por uma única rampa de desenvolvimento estranho que se mostra mais como um ajuste grosseiro de erro construtivo do que uma decisão projetual consciente. Contribuindo para a fragmentação do espaço, o telhado do edifício interno avançaria até entrar em improvisada conexão com o telhado do primeiro pavilhão, deturpando, mais uma vez, o conceito de manter a independência entre os dois edifícios. Os pórticos que fechariam a elevação do novo edifício voltado para a lateral do trapiche seriam desconsiderados e substituídos por uma composição desarticulada das fachadas.



**Figura 462**

Trapiche Santo Antônio após a intervenção. Não é possível identificar o que é vestígio material original e o que é intervenção contemporânea – lembrando que a parte central da fachada do nível superior foi toda refeita

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 463**

Pátio interno do Campus, na área do Trapiche Santo Antônio. Pilares de pedra amparados pelas "muletas" brancas de aço. Confusão visual. Perda do caráter pitoresco preexistente. No lugar da rampa foi colocado um elevador

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 464**

Pátio interno do Campus, na área do Trapiche Santo Antônio. Nesta foto percebe-se a força que teria o principal eixo de integração entre os espaços do Campus disseminados para dentro do quarteirão, o pátio com os pilares e um dos possíveis acessos ao complexo, no foco da perspectiva – a sudoeste. Os eixos seriam totalmente desconsiderados

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 465**

Detalhes dos pilares de pedra do pátio interno do Campus, na área do Trapiche Santo Antônio

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 466**

Solução muito pobre de composição de fachada para um dos Pavilhões de Aulas construído na área do antigo trapiche. Substituiria a ideia de fechar esta elevação com pórticos com proporções derivadas daquelas usuais nas fenestrações da cidade. Observe-se que os pavilhões que eram independentes no projeto aparecem unidos por um telhado improvisado

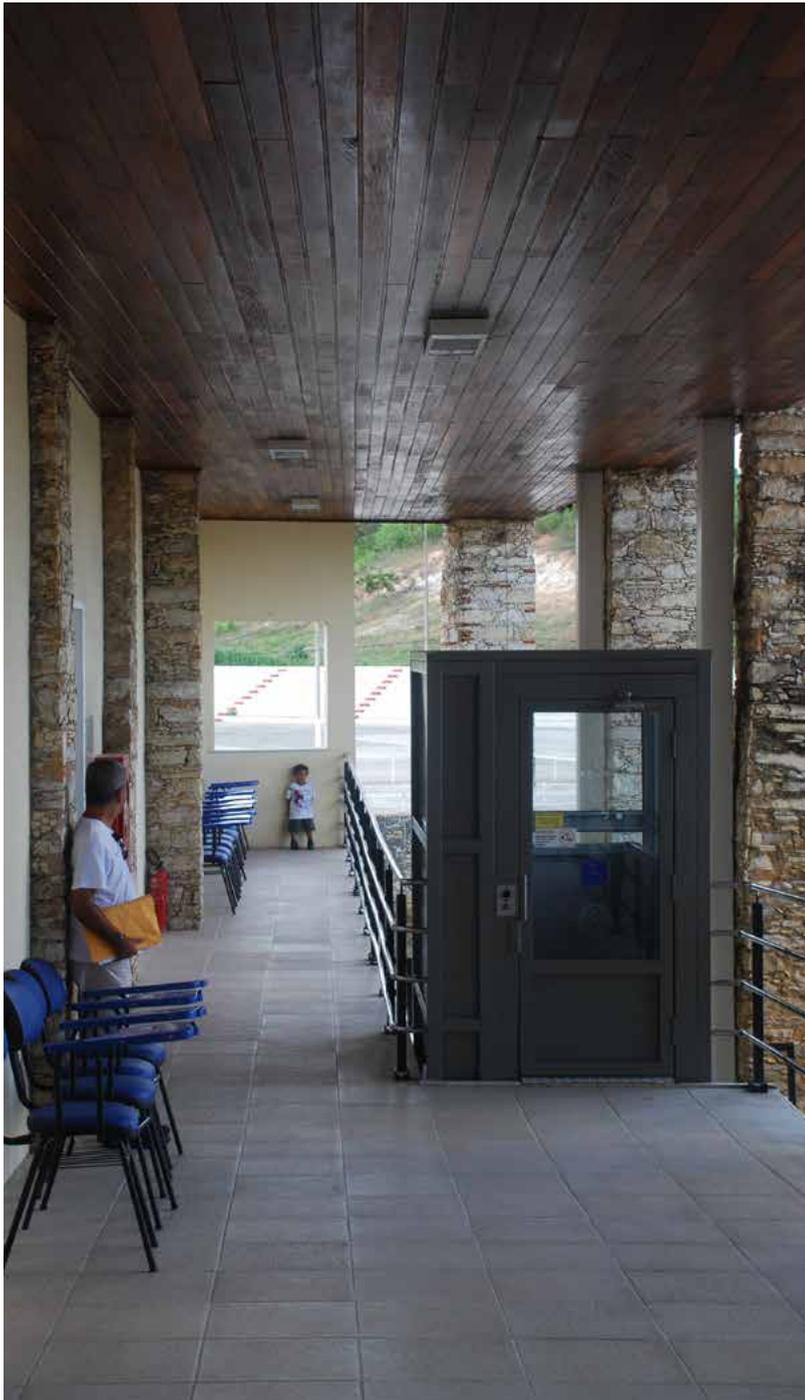
Fonte: Rodrigo Baeta (2012).



**Figura 467**

Únicos pórticos remanescentes da proposta original: aqueles que encerrariam as fachadas internas dos edifícios da Rua Getúlio Vargas. Mais um elemento perdido no meio de outras tantas soluções arquitetônicas isoladas, desconexas

Fonte: Rodrigo Baeta (2008).



**Figura 468**

Chegada do elevador no segundo piso de um dos Pavilhões de Aulas, solução originalmente pensada para receber a rampa de acesso. Parece um ajuste grosseiro de erro construtivo

Fonte: Rodrigo Baeta (2012).

Os únicos pórticos remanescentes da proposta original seriam aqueles que encerrariam as fachadas internas dos edifícios da Rua Getúlio Vargas, cujas elevações principais estariam voltadas para o mercado. Ou seja, ao invés da continuidade perseguida entre os monumentais pórticos do novo Pavilhão de Aulas de três andares (edifício descartado) e aqueles pensados para as áreas de serviços vizinhas – ao invés da busca por uma unificação da parte interna do quarteirão através da implantação deste expediente arquitetônico nos novos pavilhões da área do Trapiche Santo Antônio em sua interface com os pórticos construídos e expostos ao lado oposto, logo após a entrada no complexo – o que desponta hoje é mais um elemento desconexo, perdido no meio de outras tantas soluções arquitetônicas isoladas, descontínuas, fragmentárias.

Ainda na parte interna do Quarteirão dos Trapiches, os eixos diagonais de integração também foram rechaçados: o tratamento paisagístico do interior seria desenvolvido através de canteiros de grama espalhados aqui e ali, contribuindo para fragmentar ainda mais o complexo, sem qualquer preocupação em fomentar ou favorecer o convívio e a permanência interna, dada a nova condição enclausurada do conjunto.

Para além disso, desponta a baixa qualidade técnica da intervenção de recuperação da caixa mural dos edifícios, ocasionando perdas irreversíveis do patrimônio arquitetônico e construtivo, danos irreparáveis na materialidade de vestígios autênticos do passado colonial e imperial da arquitetura laranjeirense – como afirmaria Betânia Brendle, Natália Vieira e Rubenilson Teixeira:

A intervenção não revela qualquer preocupação com a legibilidade tectônica dos edifícios. Muros antigos de pedra calcária, de adobe e de taipa foram totalmente recobertos por argamassa de cimento, anulando qualquer vestígio de sua historicidade e processos construtivos. Os reforços estruturais são cirurgias primárias de amarração forçada do concreto com as antigas alvenarias. Após a ‘costura’, a caixa mural do conjunto foi toda rebocada uniformemente não sendo possível identificar diferenciações construtivas e/ou modificações e acréscimos que revelariam a história de sua arquitetura e seu transcurso no tempo e no contexto de Laranjeiras. (BRENDLE; VIEIRA; TEIXEIRA, 2011, p. 8)

## Considerações finais

Se “Deus está nos detalhes”, como um dia afirmou Mies van der Rohe, o “diabo” deve estar na negligência do tratamento deles durante o processo de desenvolvimento de um projeto.

Certamente houve benefícios e a ideia geral se manteve na obra do novo Campus da Universidade Federal de Sergipe, em Laranjeiras, e nas demais intervenções do Programa Monumenta na cidade. Mas com um olhar detido pode-se verificar muitas alterações que findaram por modificar substancialmente a proposta – o que leva a perguntar: por que linhas de força traçadas no chão, que tinham um sentido de dar permeabilidade e integração entre o interior e o exterior do conjunto do Quarteirão dos Trapiches, se transformaram em faixas gratuitas subitamente interrompidas por paredes cegas ou portas fechadas? Por que o agudo contraste entre o antigo e o novo, que tinha no ritmo e alcance das velhas aberturas seu principal elemento mediador, transformou-se em uma desastrosa configuração de vigas retas que cortam arcos plenos, desconfigurando completamente a leitura do organismo antigo? Por que as novas aberturas, antes cuidadosamente desenhadas em proporções que dialogavam em continuidade com a antiga modenatura, foram em parte substituídas por janelas horizontais sem a menor preocupação com a composição da fachada e seu impacto no conjunto? Por que a continuidade e a fluidez de espaços amplos que permitiam um transitar ininterrupto pelos edifícios foram substituídas por uma complicada e extremamente fragmentada articulação espacial que retalhou por completo o espaço, em uma distribuição/circulação confusa, perigosa e truncada? Por que um espaço tão atrativo e instigante como a praça dos pilares se tornou tão inóspito, povoado por gigantes de muletas brancas? Por que os materiais utilizados nos acabamentos parecem completamente inadequados, já que com cerca de dois anos da entrega das obras se encontram em visível processo de degradação?

O objetivo maior do Projeto Laranjeiras foi, de certa maneira, alcançado e parece acertada a estratégia de investir em propostas que não visem direta e exclusivamente o turismo, bem como parece correta a alteração da instituição de ensino que veio a ocupar o espaço da intervenção – de uma universidade privada para uma pública – por manter os investimentos públicos dentro da

esfera pública, para além de beneficiar esse ensino. É certo que outras dinâmicas urbanas foram criadas ratificando a ideia geral das intervenções do Monumenta como desencadeadoras de melhorias para a cidade e para a recuperação sustentável do patrimônio, iniciativas que deveriam ultrapassar o âmbito do programa e ganhar autonomia própria.

Mas, num primeiro momento, ao invés de aproximação, os cinco cursos implantados no lugar do curso de licenciatura gerariam ainda maior distância da comunidade local por terem trazido uma demanda e um público completamente alheios à população da cidade. E como não poderia deixar de ser, o espaço construído se tornou, obviamente, inadequado e incapaz de atender, devidamente, as necessidades dos novos cursos. Em seu aspecto final, o conjunto terminou por, mais uma vez, parecer cenografia para o turismo na celebração do espetáculo do capital. A solução se revelou física e socialmente fechada em si mesma, com pouca ou nenhuma interação direta com a comunidade, numa organização arquitetônica enclausurada que, ironicamente, recupera a importância do rio através dos edifícios que dão as costas à cidade e se voltam para o fluxo do que vem e do que corre para longe. Materializa no espaço o drama da relação entre o patrimônio construído e a comunidade laranjeirense, numa paródia triste à correnteza já débil do Cotinguiba: algo que deixa pouco e vale mais para aqueles que somente estão de passagem...

Infelizmente, o que se vislumbra, atualmente, são restos desconexos de um ideal não realizado que apenas numa visão quixotesca pode se aproximar da primeira concepção. Dos embates da primeira proposta descartada pelo órgão fiscalizador, às modificações durante a execução da obra, cujo projeto executivo foi realizado por outrem, muito se perdeu ou foi irremediavelmente danificado. Assim, depara-se com a necessidade de reflexões mais detidas sobre a nebulosa que insiste em separar o pensamento teórico da prática construtiva, os descompassos e descontinuidades que, nesse caso de Laranjeiras, terminaram por transformar pequenos ajustes em enormes mudanças. Talvez enfrentar as discrepâncias e desacertos seja importante para fornecer indícios que permitam maior aproximação desse considerável hiato entre a concepção e a realização de uma intervenção em preexistências consolidadas e de interesse de preservação (Figuras 469-470).

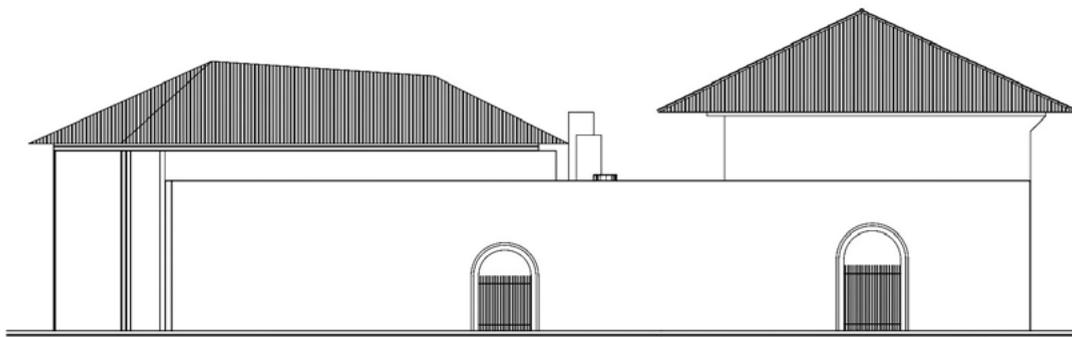
Parece-nos que algumas pistas para reflexão sobre essas e outras inquietações foram apontadas no decorrer dessa explanação. Talvez os meandros sejam



**Figura 469**

Pavimento superior do Casarão da Praça Samuel de Oliveira, 159, que marcaria o hall de acesso ao Campus. O usuário se depara, hoje, com um espaço totalmente encerrado para a cidade, apenas aberto para dentro do quarteirão, por meio de janelas recuperadas e outras criadas imitando as antigas.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2012.



**Figura 470**

Comparação entre o que foi proposto para a fachada lateral oeste no segundo projeto de intervenção e o que foi efetivamente executado. A solução projetual previa a justaposição harmônica entre três organismos independentes: o muro remanescente de pedra, que se estenderia por toda a testada e, por cima do muro, os dois pavilhões claramente separados. Contudo, o projeto não foi seguido e o que restou foi pura improvisação malfeita: o muro de pedra é incompreensivelmente interrompido pela metade; para além disso, todos os três organismos, antes independentes, agora se apresentam conectados a partir de junções informes – reparar o telhado que toca o Pavilhão de Aulas da direita.

Fonte: Segundo Anteprojeto Arquitetônico de Fernando Márcio de Oliveira e Rodrigo Baeta, 2003. Rodrigo Baeta, 2012.

mais complexos e os agentes e forças envolvidas mais imbricadas e comprometidas com interesses alheios ao próprio patrimônio do que seria desejável que fossem – mas um problema de face dupla parece comprometer parte importante de muitos dos agentes e poderes decisórios do processo: a falta de conhecimento devido, refletido na pouca (ou nenhuma) sensibilidade para as múltiplas e complexas questões do patrimônio e da preservação e a incapacidade crítica valorativa para reconhecimento da qualidade arquitetônica antiga e nova.

Obviamente, ninguém aqui é ingênuo ou pretensioso o suficiente para acreditar que apenas a melhora da qualificação técnica dos envolvidos seria suficiente para solver o abismo que existe hoje, no Brasil, entre teoria e prática nas intervenções sobre nosso patrimônio construído, cujas decisões se dão bem mais no plano político e econômico (e algumas vezes estritamente pessoal) que propriamente arquitetônico e urbanístico. Mas parece, sim, um ponto crucial e decisivo para fomentar as discussões.

Outras questões subjacentes também devem compor a reflexão: como se dá a contratação e substituição dos profissionais responsáveis pelos vários papéis no decorrer do processo, desde os estudos e dossiês para a implementação de programas dessa natureza até a execução final das obras? Como se dá a contratação dos profissionais responsáveis especificamente pelos projetos arquitetônicos e urbanísticos? Em que bases se estabelecem os embates entre os agentes propositivos e os agentes fiscalizadores? Deve haver outros balizadores para avaliação das decisões projetuais em intervenções em bens patrimoniais? Qual a importância da qualidade arquitetônica e/ou urbanística das propostas para o patrimônio? Como se deve dar essa avaliação qualitativa? Como se dá a responsabilidade e comprometimento com os investimentos públicos em processos que acometem somas consideráveis em propostas que podem facilmente ser descartadas, desconsideradas ou alteradas sem consulta aos autores? Quais as implicações da substituição de alguns ou vários dos profissionais envolvidos, causando certa ou grande descontinuidade no transcorrer, geralmente longo, de todo o processo? O que prevalece em convênios dessa natureza, onde o maior fomentador é um organismo financeiro internacional? Qual a tangência entre preocupações patrimoniais, políticas e econômicas, capaz de equilibrar tais interesses para que os bens culturais não apenas sobrevivam, mas vivam dignamente?

## Notas

- 1 A Colina de Sant'Aninha havia acabado de ser, criminosamente, cortada, por iniciativa da Prefeitura de Laranjeiras, para ampliar o leito do rio; posteriormente, teria outra parte mutilada para a criação de uma Praça de Eventos. Estas intervenções dilaceram, até hoje, o equilíbrio tênue entre a massa edificada do casario oitocentista e a paisagem natural que cerca a cidade.

## Autêntico ou falso histórico? Uma reflexão acerca da complementação de obras “inacabadas” segundo o projeto “original” a partir do caso da ampliação da FACOM-UFBA

---

Em tempos de pós-verdade e da perigosa elasticidade que a contemporaneidade coloca para a compreensão da validade e da correspondência entre fato e significado, as discussões sobre autenticidade e originalidade ganham especial interesse no campo da preservação e das intervenções na preexistência. Esse artigo se propõe a refletir a partir do caso do antigo Restaurante Universitário (RU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sobre um caso particular de intervenção na preexistência: a “finalização” de obras “inacabadas” a partir do projeto “original” com significativo transcurso de tempo entre o período do projeto e da construção para o momento da “complementação”. Esses tipos de intervenção atingem especialmente o patrimônio moderno, dado o conhecimento e a facilidade de obtenção dos projetos, bem como o relativo curto distanciamento temporal das propostas. Já são bastante conhecidos os casos e as polêmicas em torno da construção do Teatro do Complexo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, ou da Igreja de Saint-Pierre em Firminy, de Le Corbusier. Apesar dos dilemas conceituais similares, sobre o papel do projeto, o valor

da arquitetura enquanto proposta e obra construída no reconhecimento do interesse da preservação e dos limites entre finalização de uma obra e intervenção em uma preexistência, o caso da atual Faculdade de Comunicação (FACOM), antigo RU, nos chama a atenção para a banalização da decisão da continuidade de construção de um “projeto original”. Isto porque as soluções da proposta original foram pautadas num estudo programático e pragmático cuidadoso para geração das formas – condizentes com os modos de produção e expressão da arquitetura da época, e essas mesmas formas, hoje anacrônicas, irão atender a uma demanda funcional completamente diversa, ferindo um dos princípios mais caros da arquitetura de filiação modernista: “a forma segue a função”. Mesmo sendo um chavão extremamente discutível, a provocação serve para compreender a dimensão da incongruência da decisão de “finalizar” ou “completar” uma obra inconclusa, transcorrido quase meio século da realização da proposta.

O projeto para o antigo Restaurante Universitário da UFBA foi realizado em 1977, inserido no Plano de Ocupação Física da Universidade de 1976, elaborado pelo Escritório Técnico-Administrativo (ETA). Anteriormente a esse plano, a UFBA já havia passado por dois momentos de constituição e expansão de seu território: o primeiro, durante o reitorado de Edgard Santos (1946-1951), no qual algumas das unidades acadêmicas dispersas na cidade foram reunidas no bairro da Federação; e o segundo, quando foi realizada uma proposta para esse campus e o campus do Canela financiados pelo Programa MEC-BID I, do Governo Federal (1967-1974), com projetos realizados pelos profissionais da Equipe do Serviço de Engenharia do Campus Universitário da UFBA. Houve também um terceiro momento de constituição dos *campi* da UFBA, no qual está inserido o projeto do RU, com intervenções financiadas pelo Programa MEC-BID II (1974-1981), consolidando o Campus Federação-Ondina. (BIERRENBACH; NERY, 2013)

Por determinação do Programa MEC-BID II/PREMESU, foi criado um escritório técnico em 1976 e realizado um novo Plano de Ocupação Física, em concordância com as orientações do Ministério da Educação e pautado pela Reforma Universitária do final dos anos 1960. Vale pontuar que o processo de planejamento já vinha sendo realizado pela equipe da Prefeitura do Campus Universitário desde 1973. (FONTES, 2010, p. 115)

Assim, os edifícios foram projetados por diferentes combinações dos componentes do ETA, e a proposta específica do antigo RU ficou a cargo dos arquitetos Luiz Carlos Botas Dourado (coordenador), Antônio Nelson Dantas Fontes e Guilherme dos Santos Ramos. A obra começou em 1979 e foi concluída em 1980, permanecendo como RU até os anos 1990. Em 1999, o prédio passou a abrigar a FACOM. Apesar do aspecto externo ter permanecido razoavelmente o mesmo, seu interior foi significativamente reformulado nessa primeira intervenção dos anos 2000. A última intervenção (projeto de 2008), iniciada em 2011 e prevista para ser inaugurada em agosto do mesmo ano, mergulhou o edifício num paradoxo: ao mesmo tempo que alterou por completo a solução assimétrica que caracterizava o edifício construído, deu à edificação a simetria volumétrica do projeto original. Este capítulo busca investigar as intervenções nesse edifício de expressão brutalista baiana e quais os impactos e significados dessas alterações entre projeto original e obra construída: uma intervenção autêntica ou um falso histórico? (Figuras 471-474)

## Variações na gênese: o projeto original e a obra construída

O Restaurante Universitário da UFBA foi implantado no campus Federação-Ondina, próximo à Biblioteca Universitária e aos edifícios correspondentes a: Serviços Gerais, Institutos de Letras, Filosofia e Ciências Humanas (projeto não realizado) e Instituto de Biologia. Foram encontrados três estudos preliminares do projeto do antigo RU na mapoteca número 20, na mesma sala onde estão armazenadas as plantas baixas originais dos edifícios da UFBA. Nesses estudos preliminares, já existem desenhos técnicos similares a projetos executivos, nos quais o edifício possui uma estrutura muito maior e mais complexa. Pelo que se pode ver nessas plantas baixas, o Restaurante Universitário era dividido em blocos e, além de sua locação definitiva, foi estudado outro sítio para a sua implantação, pois existe um estacionamento e é cercado por vias de veículos, o que seria impossível na encosta onde, de fato, foi implantado.



**Figura 471**

Antigo Restaurante Universitário da UFBA em fotografia dos anos 1980. Percebe-se que a ala direita não havia sido construída. O volume da escada, que seria o elemento central da fachada principal no projeto original, se configurava, de fato, como um dos arremates laterais do edifício, que assumia uma interessante configuração assimétrica

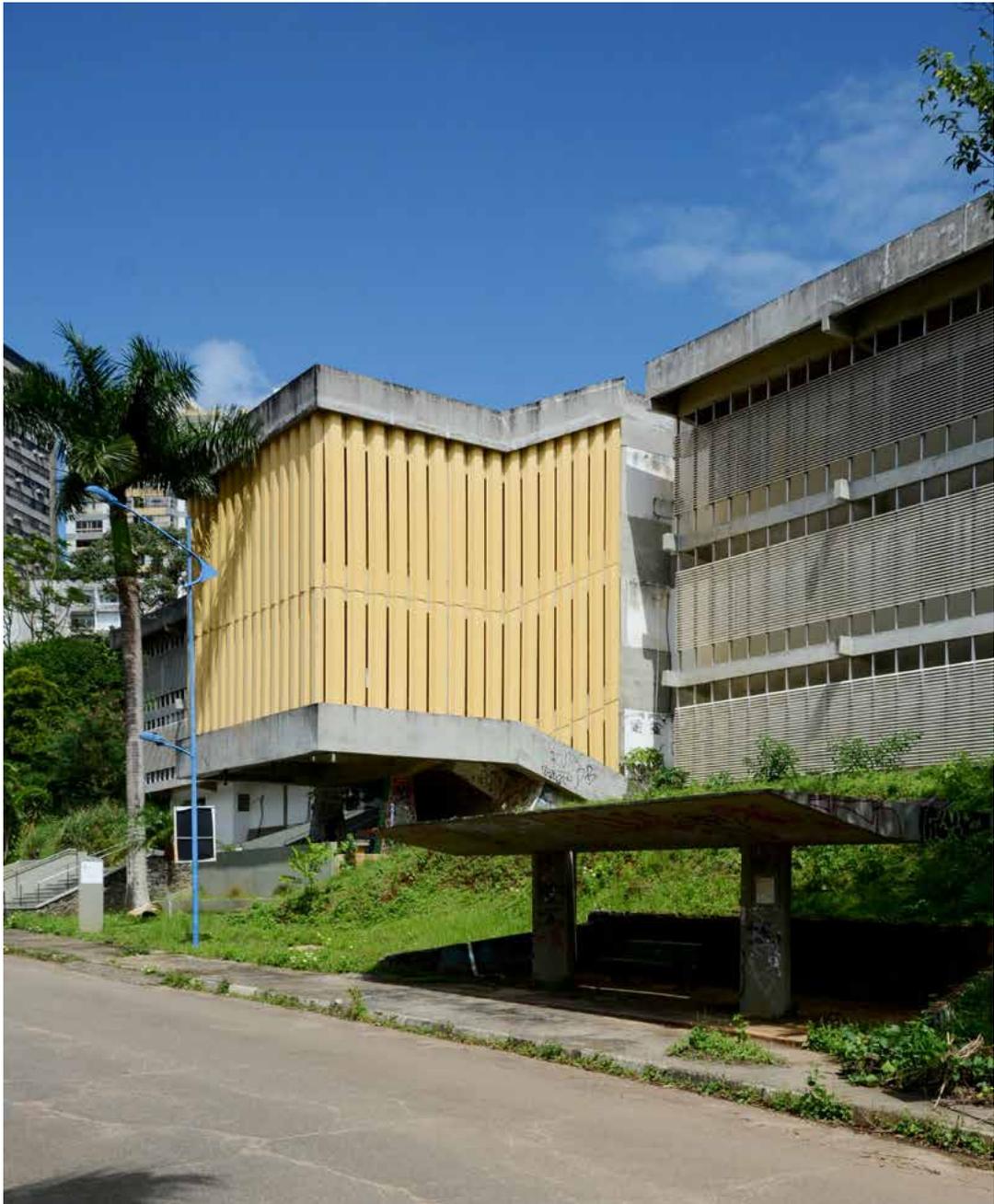
Fonte: Acervo da Sumai UFBA (198?).



**Figura 472**

A ala mais antiga da FACOM e a caixa de escada em fotografia recente

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 473**

Vista da atual FACOM da UFBA, com destaque para a “asa” direita construída entre 2011 e 2015

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 474**

Vista da atual FACOM UFBA. O panorama captura toda a fachada principal do edifício, ampliado entre 2011 e 2015. Para além do elemento central (o volume da caixa de escada), percebe-se o “braço” original (à esquerda do volume central) e a nova ala (à direita)

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).

O projeto realizado foi implantado no centro geográfico do campus Federação-Ondina, precisamente na meia encosta. A escolha deste local, juntamente com o da Biblioteca Central, locada nesse mesmo centro, na parte plana do vale, teve como premissa tornar este lugar ponto de concentração de atividades acadêmicas, caracterizado pelo fluxo de convergência e dispersão simultânea da população universitária. (FONTES, 2016)

Os autores do projeto do antigo RU buscaram estudar as edificações preexistentes no campus Federação-Ondina para elaborar uma obra que dialogasse com o entorno. Segundo Antônio Fontes (2016), um de seus autores: “[...] sua composição arquitetônica foi inspirada na leveza da plasticidade e do enquadramento da Faculdade de Arquitetura no meio natural do campus – construção representativa da arquitetura moderna (1967)”.

A Faculdade de Arquitetura (FAUFBA), assim como o antigo RU, está implantada em um terreno de fortes desníveis, e essa configuração topográfica irregular também foi essencial para a concepção do partido arquitetônico: na primeira, existe um aproveitamento das diferentes cotas de nível para diversos acessos ao edifício, e na segunda, o prédio se instala precisamente a meia encosta, acomodando o nível de acesso na parte mais baixa e o primeiro pavimento na parte média da encosta. Aproveitando-se desse desnível, criam-se diferentes planos, dentre os quais aquele que interrompe a escada de acesso principal ao edifício (a 1,70 m do passeio) e que compreende uma área de convívio no vão sob a escada, com a presença de bancos.

Outro aspecto que influenciou no partido do RU foi a questão dos fluxos, tanto de alimentos como de pessoas. Dessa forma, na cozinha, o espaço foi pensado para que não houvesse o cruzamento entre o limpo e o sujo – distribuição dos alimentos, devolução de bandejas, área de cocção, área para lavar os pratos e espaço para carga e descarga de materiais. A lógica de não cruzamento também acontece entre serviços e pessoas: a circulação da cozinha não interferia nos espaços de convívio do restaurante.

Segundo entrevista dada pelo arquiteto Luiz Carlos Botas Dourado às Professoras Juliana Nery e Ana Carolina Bierrenbach (2013 apud BIERRENBACH; NERY, 2013), o restaurante foi projetado para ter excelência de funcionamento. Tinha como princípio básico das formas arquitetônicas as soluções necessárias e

adequadas à sua função, teve como consultora a nutricionista Olga Laskani e como obra referencial o Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (FUNDUSP).

Antônio Nelson Fontes, em entrevista concedida ao bolsista Leonardo Rocha em 2014, afirmou que o antigo Restaurante Universitário, juntamente com a Biblioteca Central e a Faculdade de Farmácia, foi considerado, na época, em exposições em Brasília, referência de arquitetura de *campi* universitários na América Latina.

No primeiro projeto executivo, de 1977, a planta baixa do edifício era constituída por dois “braços” ou “asas” simétricos em volumetria e por um terceiro bloco ao fundo, com um pequeno deslocamento a partir de um eixo central marcado pelas escadas que “avançam” para fora do edifício em um volume próprio e bem característico do projeto. No pavimento térreo, o acesso ocorre pelo lado esquerdo do edifício – acesso que permaneceu o mesmo ao longo dos anos nas intervenções realizadas. No lado direito, existe outro acesso secundário, de fora do prédio, na parte posterior, que dá para um jardim. Esse pavimento é predominantemente destinado a espaços de convívio para os alunos e demais funcionários da universidade; nele também existe uma área para um café, e na parte central posterior, logo atrás do café, uma área para serviços, na qual está inclusa a circulação vertical. Nas pontas desses dois “braços” estão localizados os sanitários que, nesse pavimento, possuem uma distribuição espacial assimétrica.

Já o primeiro pavimento possui uma lógica mais simétrica, com dois espaços para refeitório: um em cada “braço”. Essa lógica se aplica até a parte do edifício delimitada pelas duas caixas de escada entre os espaços servidos e espaços serventes – bem delimitados em função do programa do edifício. Nesse nível, a cozinha, localizada na parte posterior do RU, avança sobre a encosta. Há também um espaço entre a parede posterior e o muro de contenção, onde fica armazenado o lixo. Essa solução aproveita a implantação do edifício para obter um ganho significativo de área para esse piso.

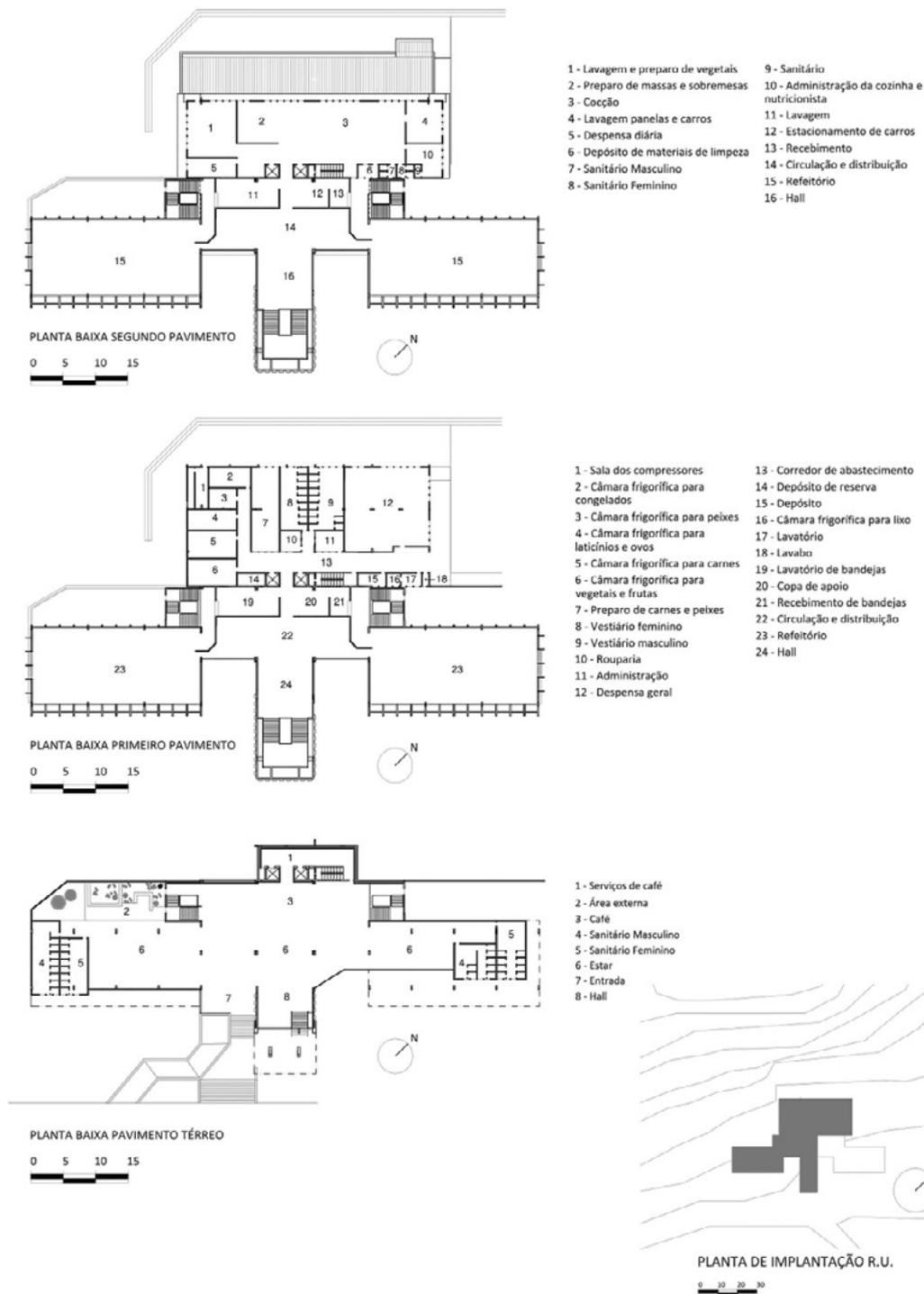
O programa da zona de serviços desse pavimento conta com câmaras de armazenamento de alimentos, depósitos, despensa geral, administração, vestiário e sanitários para funcionários. Além disso, foi pensada uma área de carga e descarga com acesso à cozinha, e, como já foi dito, o fluxo funciona de forma

que não existe cruzamento entre a circulação de elementos “limpos”, a exemplo da chegada de alimentos e aqueles considerados “sujos”, como a saída do lixo.

O segundo pavimento segue a mesma lógica do primeiro em relação à distribuição de zonas e sem mudanças na organização dos espaços servidos; já nos serventes, existe um novo programa: despensa, lavagem e preparo de outros alimentos, área de cocção, lavagem de pratos, mais uma administração e sala de nutricionista, além de sanitários para funcionários. Esse piso possui um recuo maior em relação à encosta quando comparado ao imediatamente inferior, existindo assim uma cobertura de laje plana em parte da área de cozinha do primeiro pavimento. Por fim, acima desse pavimento, estão localizados: a casa de máquinas, o equipamento de exaustão e a caixa d’água.

A volumetria então seria composta por uma barra interceptada por um volume ao fundo, não perceptível da entrada principal, e por outro bloco imponente à frente, gerando a leitura dos braços simétricos e do destacado volume da escada principal. Vale observar a importância que o volume das escadas tem nesse edifício, ao conferir identidade ao projeto por possuir um impacto estético. O volume, estruturado por concreto armado, é revestido com telhas de fibrocimento, atualmente pintadas em amarelo, assentadas verticalmente, que barram parcialmente a entrada de sol na edificação e favorecem a ventilação. Além de impacto estético, também tem impacto social, pois a escada proporciona um espaço abaixo dela com bancos nos quais os estudantes convivem diariamente até hoje, e isso já havia sido previsto no projeto original de 1977 (Figura 475).

Vale ressaltar sua estrutura em concreto aparente e a plasticidade dos componentes construtivos: A escada monumental revestida com telha de fibrocimento, assentadas verticalmente e com espaçamentos para ventilação, traduzindo a proposta de plasticidade da obra; o painel de vidro solto dos paramentos da edificação e inspirado nas esquadrias da Faculdade de Arquitetura, o que proporcionou aos refeitórios, nos andares superiores, uma expressiva abertura contemplativa, tanto para o vale, como para a encosta, além da permeabilidade da iluminação e ventilação natural; finalmente, o recuo do paramento central da edificação assegurou a soltura dos blocos de refeitórios e para a área de sociabilidade – térreo – uma visão panorâmica com vistas para o vale. (FONTES, 2016)



**Figura 475**

Plantas do projeto original, de 1977, do Restaurante Universitário e implantação – em cinza, a parte construída em 1978, e em branco, a construída em 2008.

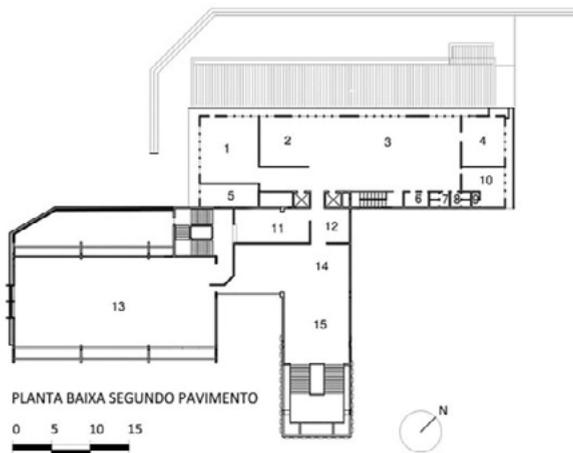
Fonte: Acervo da Sumai; redesenho de Susanna Carrozzo (2017).

O edifício executado foi adaptado e simplificado a partir do projeto executivo original, havendo assim a elaboração de outro projeto no ano seguinte (1978) ao primeiro, pela mesma equipe. Além da perda do “braço” direito, o programa foi simplificado para atender uma demanda menor: no pavimento térreo, o espaço destinado ao café virou recepção; já no primeiro pavimento, apesar da perda de espaço do refeitório, manteve-se a amplidão do salão e os espaços serventes continuaram com a mesma dimensão e complexidade. Por fim, no segundo pavimento, houve uma leve redução no programa, mas sem alterações na lógica dos fluxos (Figura 476).

Tanto o projeto original quanto aquele que foi construído seguem as premissas funcionalistas da arquitetura moderna, bem como exploram a forte expressão estética dos materiais brutos da arquitetura do concreto armado característica das obras dos anos 1970 no Brasil, nomeadas posteriormente como “brutalistas”. Essa arquitetura tinha em sua resolução programática e pragmática importante fator de decisão projetual dos espaços e formas volumétricas. Com um programa complexo e bastante específico, as soluções do RU eram condizentes ao atendimento preciso de suas necessidades funcionais. A estética que brota do uso franco dos materiais reforça a ideia da correspondência unívoca entre forma e função da arquitetura moderna, mesmo que a racionalidade ficasse mais no discurso do que na realidade do superdimensionamento de algumas peças em concreto aparente que marcam essa e tantas obras daquele período.

## Mutações para reuso do Restaurante Universitário: as novas instalações da Faculdade de Comunicação

O curso de Jornalismo e Comunicações foi regulamentado em 1943, começando a ser lecionado na universidade em 1950, integrando os cursos destinados à Filosofia e Ciências Humanas, instalando-se no campus desse grupo de cursos em São Lázaro, no Campus Federação. Funcionou por 19 anos até a reforma universitária que também reestruturou fisicamente a universidade. Em 1969, passou a ocupar parte do edifício de biblioteconomia, tendo seu departamento unido ao deste curso. Essa fusão funcionou de modo conflituoso até 1987. Por causa das divergências entre os departamentos e dos protestos dos estudantes, o curso de Comunicação se tornou



- 1 - Lavagem e preparo de vegetais
- 2 - Preparo de massas e sobremesas
- 3 - Cocção
- 4 - Lavagem panelas e carros
- 5 - Despensa diária
- 6 - Depósito de materiais de limpeza
- 7 - Sanitário Masculino
- 8 - Sanitário Feminino
- 9 - Sanitário
- 10 - Administração da cozinha e nutricionista
- 11 - Lavagem
- 12 - Recebimento
- 13 - Refeitório
- 14 - Circulação e distribuição
- 15 - Hall



- 1 - Sala dos compressores
- 2 - Câmara frigorífica para congelados
- 3 - Câmara frigorífica para peixes
- 4 - Câmara frigorífica para laticínios e ovos
- 5 - Câmara frigorífica para carnes
- 6 - Câmara frigorífica para vegetais e frutas
- 7 - Preparo de carnes e peixes
- 8 - Vestiário feminino
- 9 - Vestiário masculino
- 10 - Rouparia
- 11 - Administração
- 12 - Despensa geral
- 13 - Corredor de abastecimento
- 14 - Depósito de reserva
- 15 - Depósito
- 16 - Câmara frigorífica para lixo
- 17 - Lavatório
- 18 - Lavabo
- 19 - Lavatório de bandejas
- 20 - Copa de apoio
- 21 - Refeitório
- 22 - Circulação e distribuição
- 23 - Hall



- 1 - Serviços de café
- 2 - Área externa
- 3 - Café
- 4 - Sanitário Masculino
- 5 - Sanitário Feminino
- 6 - Estar
- 7 - Entrada
- 8 - Hall

Figura 476

Plantas do projeto do RU construído em 1978

Fonte: Acervo da Sumai; redesenho de Rafael Corongiu; revisão de Susanna Carozzo (2017).

independente e invadiu um prédio em precárias condições de uso no campus do Canela. O prédio foi reformado para viabilizar seu uso, mas, mesmo assim, não conseguiu atender a demanda necessária para o funcionamento do órgão. Nesse período, dois cursos faziam parte do departamento, o de Comunicação e a habilitação em Produção Cultural, criada em 1996, além da pós-graduação. Em virtude da crescente demanda discente, o departamento reivindicou, em 1999, o edifício do Restaurante Universitário, que se encontrava temporariamente desativado e, apesar dos vários protestos do Diretório Central dos Estudantes (DCE) – por causa da iminente perda do único espaço para esse fim à época na UFBA –, conseguiu a realocação. A FACOM passou a funcionar no antigo RU em 2000, mesmo sem a reforma completa para atender as demandas da intervenção de reuso da edificação.

Para a instalação da FACOM, várias adaptações foram realizadas no prédio do antigo RU, todas de autoria da equipe de arquitetos e engenheiros da Prefeitura do Campus; os arquitetos responsáveis diretos pelo projeto foram Nelson de Almeida Damasceno e Márcia Elizabeth Pinheiro dos Santos.

A obra de reforma do antigo Restaurante Universitário de que trata este documento conclui um processo iniciado em 2000, quando se instalou as salas de aula e administração da Faculdade de Comunicação, áreas estas que não estão contempladas neste projeto. As áreas a serem reformadas nesta etapa são: no pavimento térreo área de acesso aos sanitários e pátio descoberto próximo ao auditório para instalação da casa de máquinas do ar-condicionado, a área da despensa e câmaras frigoríficas no primeiro pavimento onde serão instalados os gabinetes de professores e laboratórios de rádio e de fotografia e a área da cozinha no segundo pavimento onde serão instalados os laboratórios de TV/som. (PREFEITURA DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFBA, 2000, p. 4)

A intervenção de adaptação não propôs uma reforma completa, mas uma reutilização do espaço existente na busca de economia e uma pretensa racionalidade, uma vez que a reorganização total seria onerosa à universidade. Justificada também pela lentidão desses processos nas universidades federais e pela urgente necessidade de realocação do curso, a intervenção, mais caracterizada por uma adaptação forçada e forçosa, seguiu inconscientemente a trilha da mínima intervenção no aspecto plástico do edifício, não exatamente motivada

pelas preocupações com a sua plena preservação, mas pela falta de recursos e tempo para uma proposta mais qualificada. A estrutura em concreto foi mantida e foram tomados todos os cuidados necessários para que as demolições não a afetassem. Foram demolidas as paredes das áreas da despensa e das câmaras frigoríficas para a readequação do espaço, possibilitando o funcionamento dos gabinetes dos professores e dos laboratórios de rádio e fotografia e de TV/som, no primeiro e segundo pavimentos, respectivamente. No espaço interno, houve uma transformação mais significativa, já que foram subdivididas as áreas abertas e reconfigurados os espaços de serviços, apesar da intenção dos autores de propor uma reorganização interna respeitando os elementos importantes para a identidade plástica do edifício.

O programa de necessidades utilizado para o projeto contempla, no pavimento térreo, o auditório com acesso separado do edifício principal, munido de antecâmara, depósito de equipamentos, casa de som, casa de ar-condicionado e área de apresentações com capacidade para 100 pessoas. Adentrando o edifício, há os halls de acesso, as salas administrativas de direção, vice-direção, secretariado e departamento, e, em meio a estes espaços, há a sala de impressão. Há três possibilidades de acesso: a entrada principal próxima às salas administrativas; aquele que leva às circulações secundárias próximas às áreas externas, destinadas à cozinha, à cantina, à área de convivência e aos sanitários; e o terceiro vinculado ao estacionamento dos professores, onde foi prevista a instalação dos elevadores. Fruto dessa intervenção, as adaptações de acessibilidade, como a construção da rampa no acesso para professores, deram melhores condições de acessibilidade ao edifício, antes inacessível para cadeirantes. O projeto contava com a instalação de dois elevadores que não foram colocados.

O primeiro pavimento abriga o setor destinado ao ensino que possui seis salas de aula na ala esquerda, o hall principal ligado a um conjunto de salas para atividades estudantis como o jornal, a agência de notícias e a sala de computação. Contíguo à circulação principal, localiza-se o espaço de acervo de áudio e vídeo. Seguindo para o fundo do edifício temos o laboratório de rádio, as salas de projeto, o laboratório de fotografia, os gabinetes para os professores e os espaços de apoio, como a copa e os sanitários. O pavimento possui saída para o estacionamento dos professores.

O segundo pavimento abriga as salas de aula, que também seguem a mesma organização do pavimento anterior na ala esquerda, porém é destinado majoritariamente às atividades estudantis, sobretudo da pós-graduação, com salas para redação informatizada, laboratórios multimídia, videoteca, estúdio de som independente, ilhas de edição, depósitos, salas técnicas e o estúdio multiuso, todos com compartimentos de apoio necessários às respectivas atividades, além das salas de coordenação.

O projeto possui um zoneamento de acordo com os blocos e andares razoavelmente resolvido, com alguns espaços por vezes muito imbricados, dados os limites do edifício preexistente.

O pavimento térreo é mais destinado às relações externas, como o auditório e a administração, enquanto os outros são destinados às atividades dos estudantes de graduação no primeiro pavimento, e de pós-graduação no segundo pavimento. Embora o edifício possua áreas abertas de convívio, é bem restrito, fechado em si mesmo e voltado às suas atividades, diferentemente de sua solução original e de outros contemporâneos a ele, construídos no Campus de Ondina da UFBA, que são em grande parte muito abertos.

A adaptação tentou respeitar, em certa medida, o projeto anterior, ao manter a volumetria do edifício construído no final dos anos 1970. No entanto, as modificações nos fechamentos das fachadas mais extensas alteraram significativamente a percepção da edificação. Dentre tais modificações, as mais substanciais foram a colocação dos brises, que passaram a cobrir toda a fachada principal, justificados pelas condições ambientais, fazendo desaparecer os generosos panos de vidro originais e o fechamento completo do pavimento inferior dessa mesma fachada, anteriormente em grande parte vazado.

A estrutura do edifício não sofreu grandes transformações, bem como a caixa das escadas revestidas de telhas na entrada do edifício. A base estrutural de vigas transversais da ala esquerda e pilares em concreto aparente foi mantida no projeto de 2000. As vigas transversais da ala esquerda possuem grandes dimensões e uma angulação específica nas extremidades que equaciona as forças axiais e ajuda no contraventamento. Ela é apoiada sobre uma malha de pilares retangulares que forma, com elas, um cruzamento, unindo-se às vigas longitudinais de menores dimensões. As vigas longitudinais alcançam todo o volume do edifício.

As esquadrias do edifício foram completamente alteradas, antes eram em vidro fumê e madeira, atualmente são em vidro transparente e alumínio. Como já citado, visando melhorar o conforto lumínico, foram instalados brises metálicos, interferindo drasticamente na fachada do edifício que antes tornava mais evidente os elementos da arquitetura brutalista no franco contraste entre os panos de vidro e as vigas aparentes. A composição arquitetônica – que buscou nos rasgos envidraçados uma ampla vista do campus – foi perdida na instalação desses brises, conferindo ao edifício um aspecto estético completamente diferente que fez diluir bastante a presença da estrutura nessa fachada.

Ainda que conte com grandes aberturas pontuais, o edifício não aproveita bem a iluminação restante, pois, apesar da grande dimensão proporcionada pelo alto pé-direito, a divisão do espaço e o isolamento das salas geram menor eficiência da iluminação natural. Como já mencionado, o edifício é ensimesmado e possui uma organização interna bastante retalhada, tornando os espaços originais de plena luz em ambientes escuros e mais fechados nas relações que reestabelecem com o exterior. A característica de espaços amplos e generosos para a ala principal do edifício foi completamente perdida com a nova divisão espacial.

## **Desafios de um novo anexo: mutilação da preexistência construída ou complementação do projeto original?**

O novo anexo projetado em 2008 foi solicitado por conta da grande demanda de alunos e fez parte do conjunto de iniciativas do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) e do Governo Federal. O projeto foi realizado por uma equipe da atual Superintendência de Meio-Ambiente e Infraestrutura (SUMAI), formada por Thomas Kraack, Nelson Damasceno, Bruno Santana e José Luiz Imbiriba. Como consequência da proposta, além da ampliação da área construída da edificação preexistente, ocorreram mudanças na organização espacial, alterando os espaços de ligação e compartimentos, incluindo a relocação dos gabinetes que se localizavam na parte antiga para o novo anexo.

Segundo José Luiz Imbiriba, em depoimento dado à Professora Juliana Nery em 2017, a determinação de seguir o projeto original foi uma decisão técnica vinculada ao fato dele se encontrar “mutilado” e, em nenhum momento, se cogitou outra possibilidade de intervenção. Assim, os arquitetos propuseram o anexo seguindo a volumetria e a modulação estrutural do projeto para o RU de 1977, e as soluções da fachada, toda recoberta de brises e de um espaço interno segmentado, da reformulação de 2000 (Figura 477). Esse descompasso temporal entre as soluções seguidas para a volumetria e a estrutura, e aquelas que guiaram as fachadas e a divisão interna já revelam a condição controversa da opção projetual do novo anexo da FACOM.

No pavimento térreo foram realocadas as salas administrativas e o centro acadêmico. Nele também foi destinada uma sala para o programa de educação tutorial. No primeiro pavimento, foram colocados o Centro de Comunicação, Democracia e Cidadania (CDDC) e um laboratório para computadores; no segundo pavimento, foram instalados os laboratórios de fotografia, de rádio, o escritório júnior e novos gabinetes para professores.

A estrutura da ala existente foi mantida e seguida no projeto de ampliação do novo anexo. Foram tomados cuidados para que a estrutura não sofresse nenhum dano durante as demolições realizadas no primeiro e no segundo pavimento da ala antiga do edifício.

O projeto, aprovado em 2008 e construído entre 2011 e 2015, foi acompanhado de uma reforma no edifício preexistente e de adaptações para acessibilidade. Respeitou-se, como já explicitado, a volumetria, a malha estrutural e os elementos expostos em concreto armado do projeto original, com mudanças na configuração interna – para se adequar às novas demandas da FACOM e à compatibilização com a nova ala (Figuras 478-479).

Essa opção para o novo anexo, entendida como indiscutível complementação de um edifício “mutilado” por seus autores, nos coloca diante de um enorme paradoxo e de uma série de questionamentos. O paradoxo de um antigo edifício que acabava de ser construído. O que parece uma continuidade acaba por mergulhar a edificação em um “limbo temporal”, no qual o novo anexo não é efetivamente nem o projeto original, nem uma nova proposta. Quais os sentidos dessa decisão e o que ela produz na relação entre preexistência e arquitetura contemporânea?

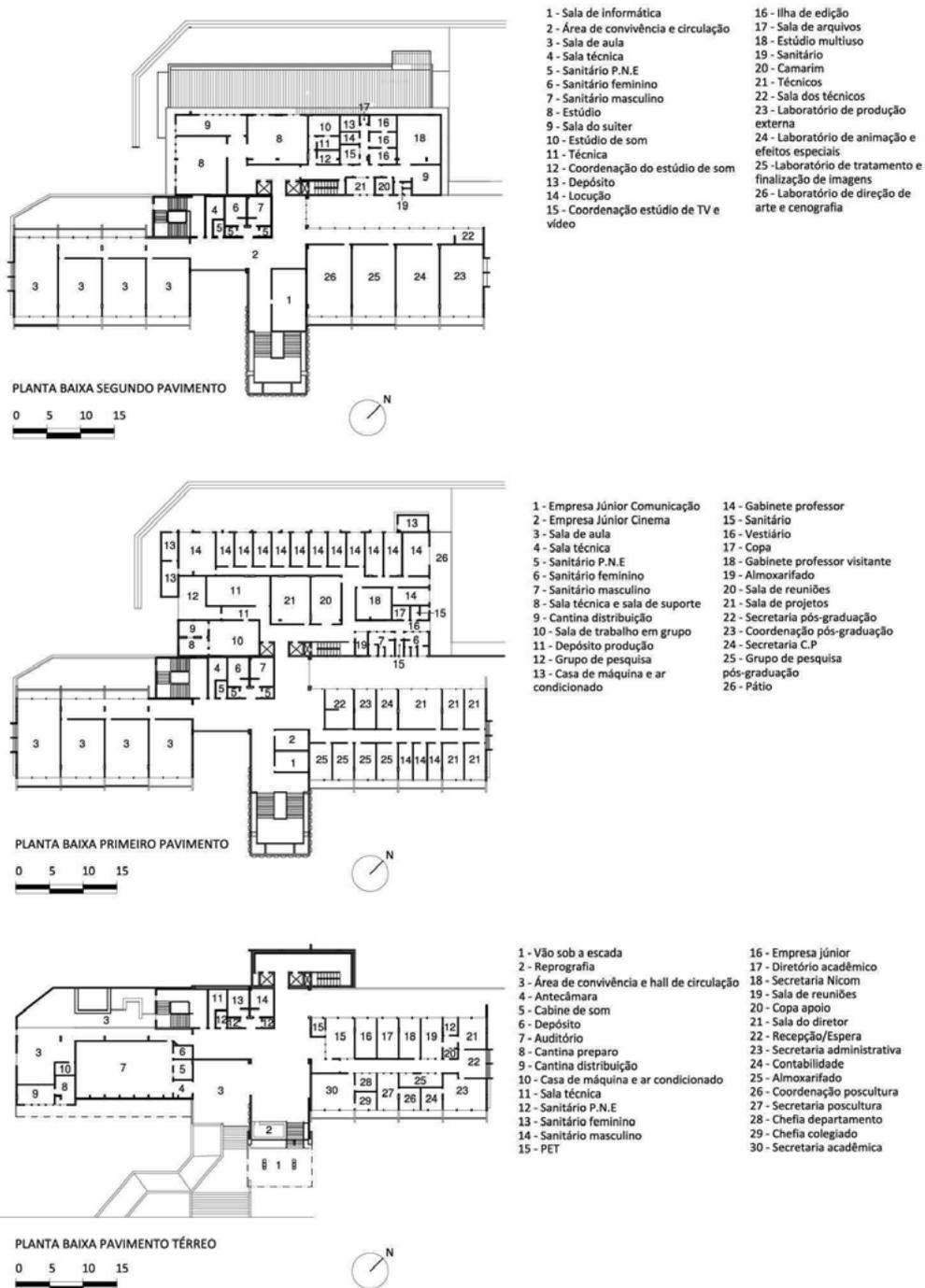


Figura 477

Plantas da FACOM relativas à intervenção de 2000

Fonte: Acervo da Sumai; redesenho de Rafael Corongiu; revisão de Susanna Carozzo (2017).



**Figura 478**

Elevação frontal da atual FACOM. A foto mostra a incongruência entre o propósito de seguir o projeto original e o resultado empobrecido de uma pseudo simetria. O espelhamento da solução das alas na fachada é perdido pelo tratamento dado ao novo bloco, que coloca em mesmo plano a base e o corpo da ala recém construída. Deste modo, não mantém o generoso e expressivo recuo da conexão entre a ala e o bloco de escada existente, tanto no braço antigo como no projeto de 1977

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).



**Figura 479**

Detalhe do eixo central da FACOM da UFBA

Fonte: Rodrigo Baeta (2020).

## Considerações finais

Segundo o arquiteto e crítico italiano Giovanni Carbonara (2013), há uma possibilidade atual de diálogo construtivo entre a arquitetura antiga e a arquitetura contemporânea que permite reinserir a produção da arquitetura de hoje na lógica da tradição estratificada do tempo. Assim é possível propor uma nova arquitetura que dê continuidade à preexistência sem necessariamente falsear ou imitar o passado, nem romper radicalmente com ele. É nessa trilha que buscamos compreender outras possibilidades mais interessantes e qualificadoras para as intervenções em edificações já existentes e portadoras de importante expressividade arquitetônica de seu momento de concepção, como é o caso do antigo Restaurante Universitário da UFBA.

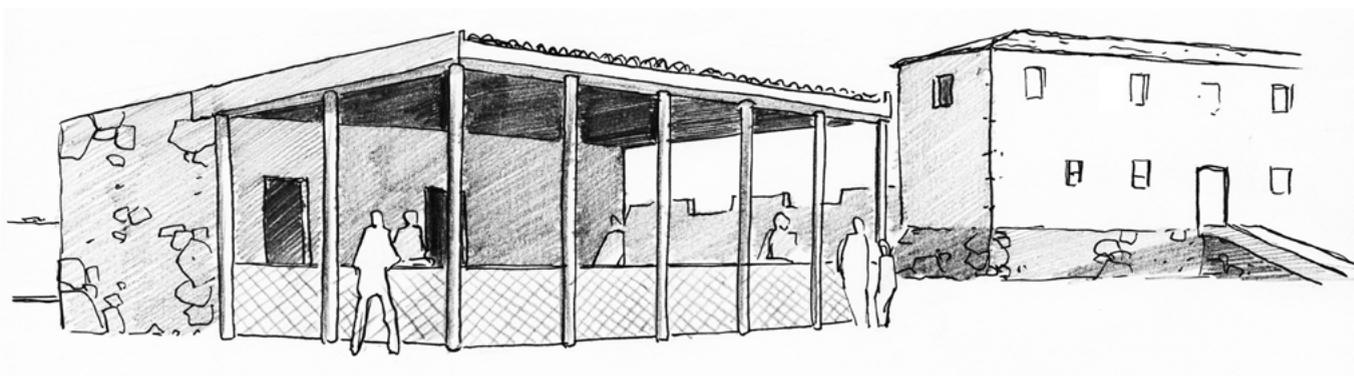
O projeto de criação do novo anexo, desenvolvido em 2008, propôs a ampliação do edifício, construindo o seu outro lado e seguindo a mesma volumetria do projeto original, porém com uma organização espacial interna diferente. Por outro lado, segue o tratamento de fachada dos anos 2000 com o uso de brises, entretanto, cobre com esses elementos toda a extensão da fachada da ala nova, fazendo “desaparecer” o pavimento térreo que diferencia a base do edifício existente na ala antiga, o que fragiliza a simetria almejada, bem como esmaece a força do volume da escada. Parece-nos que a nova inserção, ao contrário de ser uma complementação indiscutível, é uma saída ingênua e pouco consistente para uma intervenção que não responde ao mesmo uso nem ao mesmo momento expressivo do projeto original. Passados cerca de 40 anos e consolidada a leitura assimétrica do edifício, a opção por complementar “uma certa” simetria originária, jamais existente, para abrigar um programa completamente diverso da proposta de 1977 é pouco justificável e parece revelar um empobrecimento da própria ação contemporânea da arquitetura, como também uma incapacidade de compreensão do edifício antigo e de preservá-lo efetivamente.

A prática de “complementar” obras “inacabadas” a partir de projetos originais transcorrido um significativo tempo da construção não é uma novidade, e é defendido por alguns autores, a exemplo de Ana Carolina Santos Pellegrini (2011). Essa autora defende que, no caso da arquitetura moderna, o projeto pode dividir ou até mesmo se sobrepor à obra construída como patrimônio a ser preservado, o

que justificaria a construção ou finalização de obras a partir dos projetos originais, mesmo após a morte de seus autores, como no famoso caso da Igreja de Firminy ou no caso brasileiro do Teatro do MAM-RJ.

No entanto, é preciso perguntar: se o patrimônio é o projeto, ele não deve ser preservado enquanto projeto, enquanto ideia propositiva de um devir? E quanto ao transcurso do tempo, será que ele não interfere nas decisões projetuais de um arquiteto? Talvez o caso do Mercado do Peixe de Diógenes Rebouças, no Porto da Barra em Salvador, seja exemplar para nos mostrar como a passagem do tempo impacta nas soluções arquitetônicas dadas por um mesmo arquiteto moderno, para o mesmo lugar, atendendo ao mesmo programa. As soluções tão diversas entre a primeira versão do projeto construída entre 1949 e 1950 e a proposta de 1986 (não executada) não deixam muita margem de dúvida sobre como as respostas propositivas não se mantêm as mesmas e como as soluções foram radicalmente distintas (Figuras 480-485). Vale ressaltar que o tempo transcorrido no exemplo das propostas de Diógenes Rebouças é similar àquele decorrido entre o projeto de 1977 para o antigo RU e para a construção da nova ala para a atual FACOM, como o agravante da alteração de uso do edifício no segundo caso.

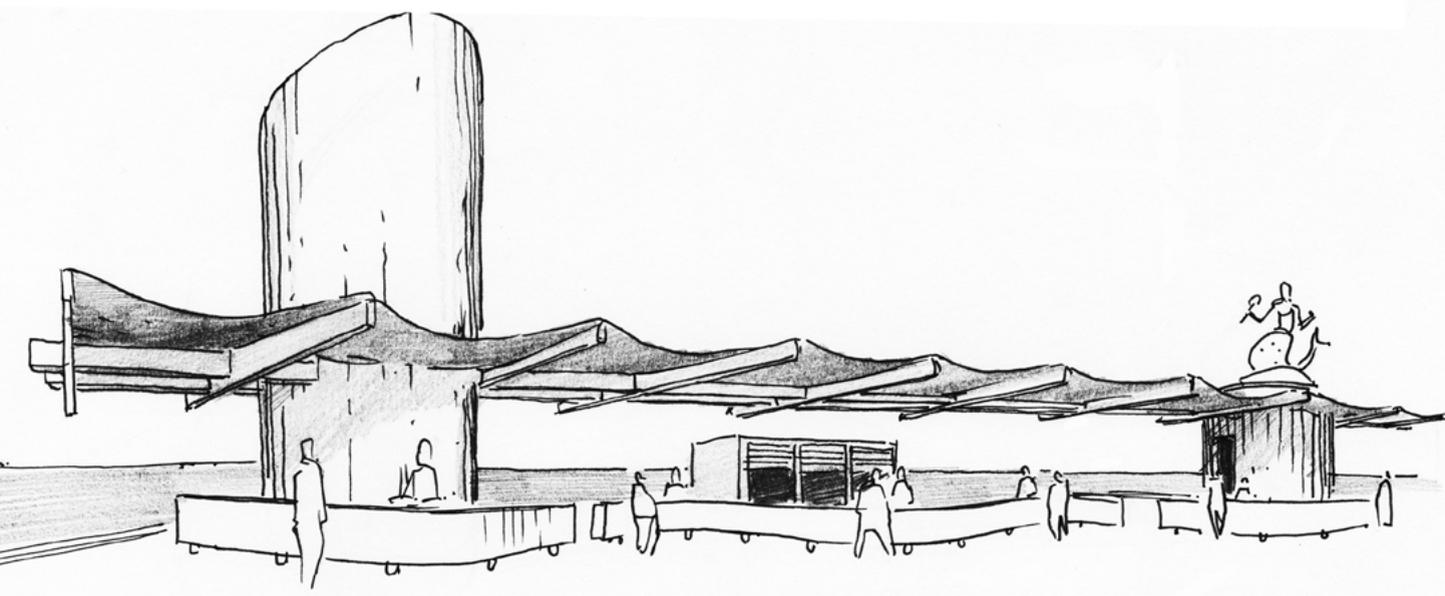
Ao decidir construir aquilo que não foi executado do antigo projeto para o novo anexo, os arquitetos buscaram respeitar o projeto original com o objetivo de dar unidade e simetria a um edifício que, segundo eles, estaria “mutilado”. Contudo, ao executar tal anexo, a preexistência do edifício construído acabou sendo drasticamente impactada no momento que a solução assimétrica que o caracterizava foi completamente modificada, assim como a volumetria e a paisagem circundante também foram alteradas. Para além dessa descaracterização da obra construída e consolidada no tempo, a nova ala não correspondeu (nem poderia corresponder, dada a diferença funcional demandada) exatamente ao projeto original, visto que nem a fachada nem a divisão espacial interna foram mantidas. Portanto, cabe refletir: por que manter as referências originais, adotando a mesma composição formal e outras soluções arquitetônicas de um projeto dos anos 1970 com necessidade de adaptações significativas para atender ao novo programa? Por que não formular um projeto completamente novo, com uma arquitetura de base contemporânea capaz de um diálogo franco e qualificador com a preexistência? Será que bem distante da finalização de um projeto inacabado não



**Figura 480**

*Croquis* reconstituindo em perspectiva o Mercado do Peixe no Porto da Barra, em Salvador – edifício projetado por Diógenes Rebouças e construído entre 1949 e 1950 (demolido algum tempo depois)

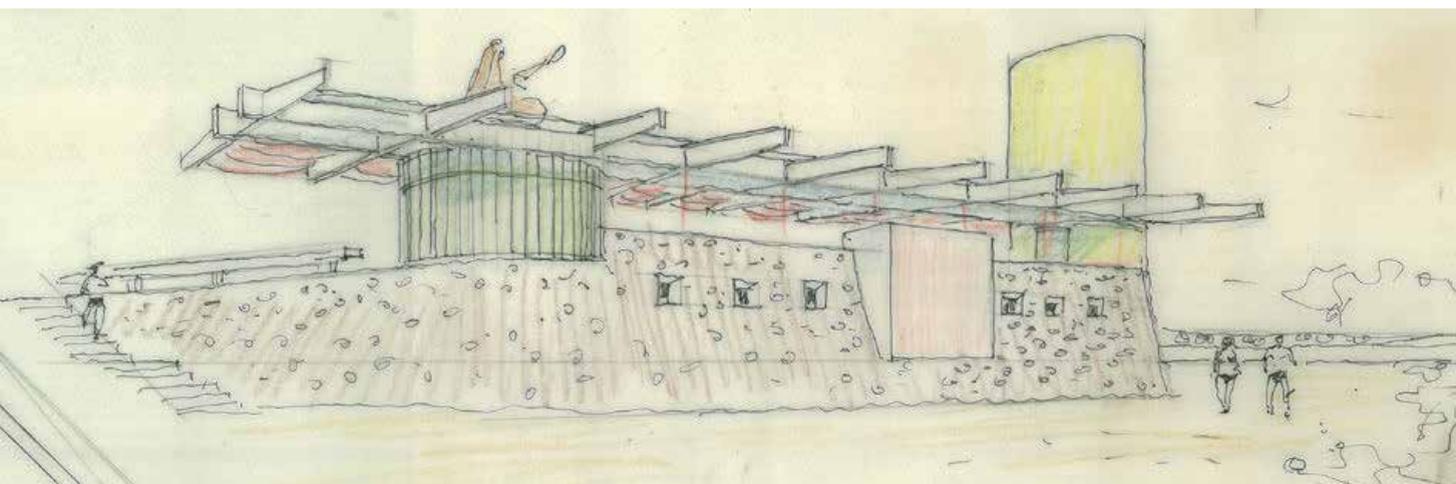
Fonte: Daniel Juracy Mellado Paz (2017).



**Figura 481**

*Croquis* reconstituindo em perspectiva o segundo projeto de Diógenes Rebouças, de 1986, para o Mercado do Peixe, que deveria ser construído no mesmo lugar do anterior

Fonte: Daniel Juracy Mellado Paz (2017).



**Figura 482**

Perspectivas do novo projeto para o Mercado do Peixe elaborado por Diógenes Rebouças em 1986, concebido para substituir o mercado anterior, que havia sido demolido. Vista a partir da Avenida Sete de Setembro, no Porto da Barra

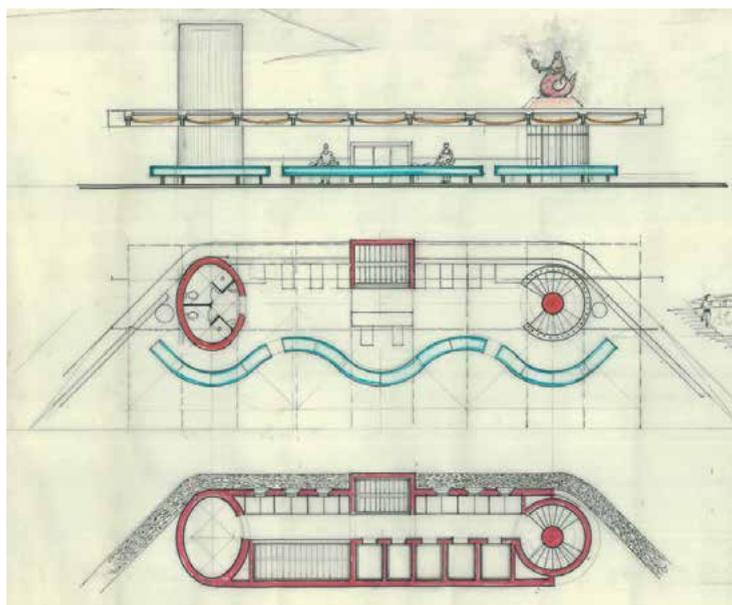
Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia; Andrade Junior, Gusmão, Otremba (2017, p. 330).



**Figura 483**

Perspectivas do novo projeto para o Mercado do Peixe, elaborado por Diógenes Rebouças em 1986. Vista a partir da praia

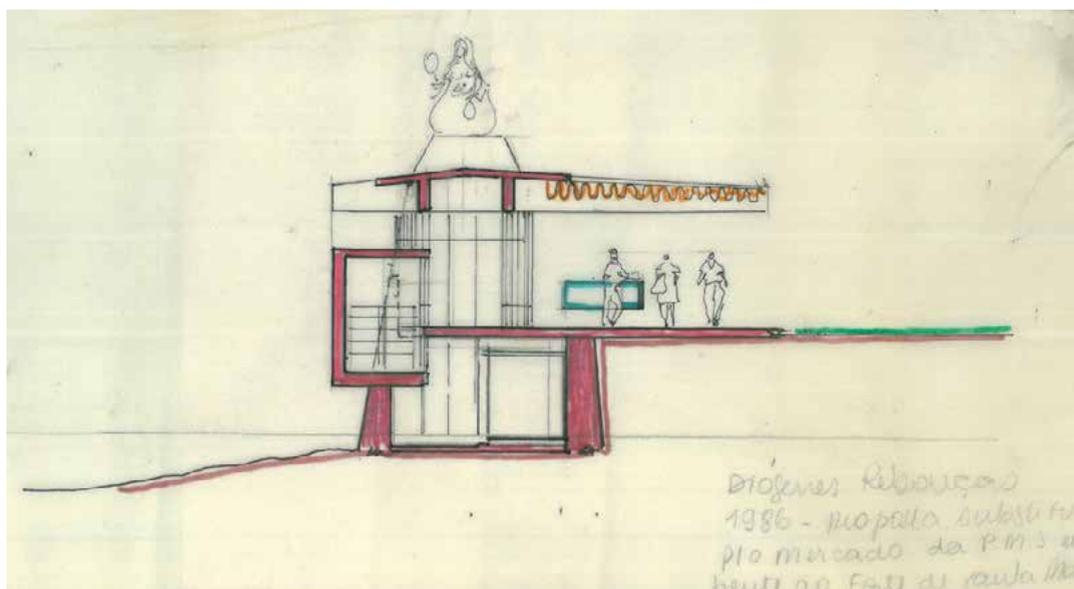
Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia; Andrade Junior, Gusmão, Otremba (2017, p. 333).



**Figura 484**

Elevação e plantas baixas (térreo e subsolo) do novo projeto para o Mercado do Peixe

Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia; Andrade Junior, Gusmão, Otremba (2017, p. 332), a partir do original de Diógenes Rebouças.



**Figura 485**

Corte transversal do novo projeto (1986) para o Mercado do Peixe

Fonte: Mapoteca da Superintendência do IPHAN na Bahia; Andrade Junior, Gusmão, Otremba (2017, p. 333).

se criou um híbrido de descaracterização de uma bela preexistência moderna com a nostalgia de um projeto que já não responde à expressão de seu tempo nem a funcionalidade necessária da nova intervenção? Será essa ação uma questão de preservação, de falseamento, de descaracterização ou de empobrecimento de nossa arquitetura contemporânea? Será mesmo tão pertinente usar um projeto de uma vertente da arquitetura moderna cuja premissa básica era a forma ser determinada pela função para um edifício que teve seu uso completamente alterado, com necessidades programáticas tão diversas do projeto original? Passado quase meio século, será que a arquitetura atual não teria outras respostas, mesmo que o uso do edifício tivesse permanecido? O que nos parece claro é que não podemos nem parar nem voltar o tempo, muito menos falseá-lo. Mas podemos aprender com ele e refletir mais e melhor sobre as possibilidades de seu transcurso sobre os exemplares e documentos herdados da arquitetura moderna. Efetivamente, no caso apresentado, o resultado da intervenção é realmente paradoxal. Isto porque ele não pode ser caracterizado como autêntico nem como um falso histórico, visto que não é e nem deixa de ser exatamente correspondente ao projeto original. Ele acaba por se caracterizar como uma intervenção contemporânea débil que descaracteriza significativamente uma boa obra arquitetônica, partindo de um contraditório respeito e cautela com o projeto original, pouco atenta à obra preexistente quanto às demandas e possibilidades da arquitetura contemporânea.



## Referências

---

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. A re-semantização das ruínas na modernidade e sua dignificação pela arquitetura contemporânea. *In: ARQUIMEMÓRIA*, 3., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: IAB Bahia, 2008.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Diógenes Rebouças e o EPUCS: planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950. *URBANA*, Campinas, v. 5, n. 6, p. 2550, 2013a. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/download/8635086/pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Modernismo e tradição na arquitetura italiana do segundo pós-guerra. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 11, n. 9, p. 165203, 2013b.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; GUSMÃO, Gabriela Sampaio; OTEMBRA, Gabriela; ALBAN, Pedro (org.). *Diógenes Rebouças: cidade, arquitetura, patrimônio*. Salvador: Edufba, 2017.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; LEA, João Legal. Arquitetura moderna e reciclagem do patrimônio edificado: a contribuição baiana de Diógenes Rebouças. *In: SEMINÁRIO DOCOMOMO*, 7., 2007, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Docomomo, 2007. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/074.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2017.

- ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Immagine e persuasione*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960.
- ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992. p. 1142.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- AZEVEDO, Paulo Ormino. *A alfândega e o mercado: memória e restauração*. Salvador: Secretaria de Planejamento, Ciências e Tecnologia do Estado da Bahia, 1985.
- AZEVEDO, Paulo Ormino. *Plano urbanístico de Laranjeiras*. Salvador: Grupo de Restauração e Renovação Urbanística da FA UFBA, 1975.
- BAETA, Rodrigo. *A cidade barroca na Europa e na América Ibérica*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BAETA, Rodrigo; OLIVEIRA, Fernando Márcio de. *Projetos arquitetônicos de intervenção do Programa Monumenta Laranjeiras*. Aracaju: Universidade Tiradentes, 2003.
- BARRETO, Abílio. *Bello Horizonte: Memória Histórica e Descritiva – História Média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2. v.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. 2. v.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIERRENBACH, Ana Carolina; NERY, Juliana Cardoso. O que é que a Bahia tem? In: DOCOMOMO, 10., 2013, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: PUC-PR, 2013.
- BRANDI, Cesare. *Il restauro. Teoria e pratica, 1939-1986*. Roma: Editori Riuniti, 2009.
- BRANDI, Cesare. Processo all'architettura moderna. *L'Architettura Cronache e Storia*, Roma, n. 11, p. 356360, 1956.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Artes e Ofícios, 2004.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1977.

- BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália. Ruína não se restaura: a re-invenção do Quarteirão dos Trapiches de Laranjeiras. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE RECUPERAÇÃO, MANUTENÇÃO E RESTAURAÇÃO DE EDIFÍCIOS, 3., 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália; TEIXEIRA, Rubenilson Brazão. Patrimônio ao léu: destruição oficial nos centros de Laranjeiras (SE) e São José do Mipibu (RN). In: URBICENTROS, 2., 2011, Maceió. *Anais [...]*. Maceió: UFAL, 2011.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAMPELO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre a arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Departamento Nacional do Livro, 2001.
- CANEVACCI, Massimo. *La città polifonica*. Roma: Edizioni SEAM, 1997.
- CAPITEL, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1996.
- CAPURSO, Gianluca. Il cantiere e la costruzione. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 6388.
- CARBONARA, Giovanni. Apresentação. In: BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Artes e Ofícios, 2004. p. 918.
- CARBONARA, Giovanni. *Architettura d'oggi e Restauro: un confronto antico-nuovo*. Torino: UTET, 2013.
- CEDERNA, Antonio. *Mussolini urbanista*. Venezia: Corte del Fontegno Editore, 2006.
- Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo. *La ciudad hispanoamericana: el sueño de un orden*. Madrid: CEHOPU, 1989.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- CHUECA GOITIA, Fernando. El Barroco hispánico y sus invariantes. In: MINARDI, Vittorio (org.). *Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano: Atti*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 1980. v. 1, p. 189200.
- CIALONI, Donatella. *Roma nell'XX secolo: fotocronaca dal cielo di una città in trasformazione*. Roma: Kappa, 2006.
- COEN, Paolo. *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi*. Un affascinante viaggio settecentesco dalle Mura Aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso rovine, le basiliche e le più belle piazze della Città Eterna. Roma: Newton & Compton, 1996.

- CONFORTI, Claudia. Il Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier: 1995-2006. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 104110.
- CORDIVIOLA, Alberto Rafael. Prefeitura de Salvador: o passado no futuro e o presente no passado. *Vitruvius*, São Paulo, v. 6, 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.062/447>. Acesso em: 15 jul. 2014.
- CURCIO, Giovanna. Scheletri e batteri. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 8992.
- DANGELO, André; BRASILEIRO, Vanessa. Reflexões sobre intervenções arquitetônicas em ambientes sob proteção cultural em Minas Gerais (1937-2007). *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas*, Belo Horizonte, v. 15, n. 17, p. 928, 2008.
- DELLA VALLE, Adriana; FONDI, Daniella; STERPI, Claudio. *Il passeto e il suo borgo nelle immagini del passato (1875-1939)*. Roma: Kappa, 1997.
- DEZZI-BARDESCHI, Marco. Restauro: costruire, distruggere, conservare. In: DEZZI BARDESCHI, Marco. *Restauro: Punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milano: Franco Angeli, 2009. p. 4044.
- DOURADO, Odete. Contingência e transitoriedade das construções modernas. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 4, p. 135154, 2009.
- DOURADO, Odete. O centro histórico de Salvador: as praças como elementos de estruturação da forma urbana. In: SEMINÁRIO NOVAS ARQUITETURAS NAS ARQUITETURAS ANTIGAS, 2004, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UNIFACS, 2004.
- DOURADO, Odete. Por um restauro urbano: novas edificações que restauram cidades monumentais. *Revista RUA*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 813, 2003.
- EDWIGES LEAL, Maria. Patrimônio: Colégio Caraça. *Revista AU*, São Paulo, n. 44, p. 4648, 1992.
- ESPINOZA LOPEZ, Enrique. *Ciudad de México: compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-2000*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional, 2007.
- FALDA, Giovanni Battista. *Vedute di Roma*. Roma: Danesi, Signorelli, 1970.
- FALDA, Giovanni Battista. *Ville e giardini di Roma*. Milano: Il Polifilo, 1980.
- FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias 1858/1900*. Rio de Janeiro: Kosmos; Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1989.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: the complete etchings*. Köln: Taschen, 2000.

FLEXOR, M. Helena; CAMARA, M. Paraguassu de A. A praça municipal da cidade de Salvador. In: TEIXEIRA, Manuel. *A praça na cidade portuguesa: colóquio Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizontes, 2001.

FONTES, Antônio Nelson D. *Breve histórico dos campi da UFBA*. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FONTES, Antônio Nelson D. *Minuta de artigo sobre o Restaurante Universitário da UFBA (1977-1978)*. Salvador: UFBA, 2016.

FRACALOSSI, Igor. O resgate da unidade perdida: o Teatro do Museu de Arte Moderna de Affonso Eduardo Reidy/Roberto Segre. *Archdaily Brasil*, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-102349/o-resgate-da-unidade-perdida-o-teatro-do-museu-de-arte-moderna-de-affonso-eduardo-reidy-roberto-segre>. Acesso em: 30 jun. 2016

FRUTAZ, Pietro Amato. *Piante di Roma*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1962.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Bello Horizonte: bilhete postal Coleção Otávio Dias Filho*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais Fundação João Pinheiro, 1997.

GERODETTI, João Emilio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças do Brasil: as capitais brasileiras nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido*. Madrid: Nerea, 1996.

GREGOTTI, Vittorio. Un tassello della tradizione moderna. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 123124.

HARDOY, Jorge Enrique. *Ciudades precolombinas*. Buenos Aires: Infinito, 1999.

HELM, Joanna. Memorial Minas Gerais/ESTUDIO Arquitetura + TETRO Arquitetura. *Archdaily Brasil*, [s. l.], 2012. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-25155/memorial-minas-gerais-estudio-arquitetura-mais-tetro-arquitetura>. Acesso em: 27 maio 2016.

HORSCHUTZ, Alessandra. E se não tivéssemos o Palácio Thomé de Souza? *Vitruvius*, São Paulo, v. 6, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arqooo/esp360.asp>. Acesso em: 27 maio 2016.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Cartas patrimoniais*. Brasília, DF: IPHAN, 1995.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO. *Guia de bens tombados IEPHA/MG*. Belo Horizonte: IEPHA, 2014. 2. v.

INSOLERA, Italo. *Roma: Immagini e realtà dal X al XX secolo*. Roma: Bari: Laterza, 1996.

INSOLERA, Italo. *Roma moderna*. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

INSOLERA, Italo; PEREGO, Francesco. *Storia moderna dei Fori Romano*. Roma: Bari: Laterza, 1999.

INSOLERA, Italo; SETTE, Alessandra Maria. *Roma tra le due Guerre: cronache da una città che cambia*. Roma: Palombi, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 3, p. 2329, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

JANNATTONI, Livio. *Roma Sparita negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*. Roma: Newton & Compton, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. O destino dos patrimônios. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 10, n. 1, p. 1323, 2012.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: Itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: DUTRA, Eliane de Freitas. *BH horizontes históricos*. Belo Horizonte: C/ ARTE, 1996. p. 49118.

KOSTOF, Spiro. *The city shaped: urban patterns and meaning through history*. London: Thames and Hudson, 1991.

KRAUTHEIMER, Richard. *Roma: profilo di una città, 312-1308*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1981.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia: Ateliê, 2008.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Restauração hoje: método, projeto e criatividade*. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, p. 1934, 2006.

LA REGINA, Adriano (org.). *Forma la città moderna e il suo passato*. Milano: Mondadori Electa, 2004.

LEMONS, Celina Borges. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. 1988. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1988.

LÉON-PORTILLA, Miguel. Mesoamérica antes de 1519. In: LÉON-PORTILLA, Miguel et al. *América Latina en la época colonial, 1: España y América de 1492 a 1808*. Barcelona: Crítica, 2003. p. 936.

- LIGUORI, Amanda; BRANDO, Bruna; MATOS, Laís; DIAS, Maili. Novo anexo será construído. *FACOM NEWS*, Salvador, p. 2526, 2013. Disponível em: [https://issuu.com/boletimfacomnews/docs/facom\\_news\\_1\\_-2013](https://issuu.com/boletimfacomnews/docs/facom_news_1_-2013). Acesso em: 13 jun. 2017.
- LOMBARDO, Alberto. *Palazzi rinascimentali e barocchi di Roma*. Roma: Palombi & Partner, 2005.
- LOMBARDO, Alberto. *Vedute del Foro Romano*. Roma: Palombi & Partner, 2006.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia. *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1973.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo; CHÁVEZ BALDERAS, Ximena. Al pié del Templo Mayor: excavaciones en busca de los soberanos Mexicas. In: LÓPEZ LUJÁN, Leonardo; MCEWAN, Colin (org.). *Moctezuma II: tiempo y destino de un gobernante*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010. p. 294320.
- MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 2008.
- MARDER, Tod. A. *Bernini. And the art of architecture*. New York: Abbeville, 1998.
- MARX, Murillo. *Cidade no Brasil terra de quem?*. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1991.
- MATTOS-CARDENAS, Leonardo. *Urbanismo andino e hispano americano: ideas y realizaciones (1530-1830)*. Lima: FAUA, 2004.
- MELLO, Ubirajara Avelino de. A restauração da Casa da Torre. In: HOLANDA, Gastão de (org.). *A Casa da Torre de Garcia D'Avila*. Rio de Janeiro: Cecília Jucá de Holanda, 2002. p. 5964.
- MENDES, Paulo; CUNHA, Jorge; ISMAEL, Jurandir. A história da Faculdade de Comunicação da UFBA. *FACOM UFBA*, Salvador, 2004. Disponível em: [http://www.facom.ufba.br/com112/dossie\\_facom/index.htm](http://www.facom.ufba.br/com112/dossie_facom/index.htm). Acesso em: 15 jul. 2019.
- MENEZES, José Luiz Motta. Olinda, PE. In: PESSÔA, José; PICCINATO, Giorgio (org.). *Atlas de centros históricos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 106115.
- MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19th century*. Köln: Taschen, 1983.
- MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 108122, 1987.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporanea de la restauración*. Madrid: Síntesis, 2003.
- NERY, Juliana; BAETA, Rodrigo. Contraponto: o Museu do Ara Pacis no centro de Roma e o Palácio Tomé de Sousa no Centro Histórico de Salvador. In: SEMINÁRIO PROJETER, 3., 2007, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

- NICOLINI, Alberto. La ciudad hispanoamericana, medieval, renascentista y americana. *Atrio*, Sevilla, n. 1011, p. 2736, 2005.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architettura barocca*. Milano: Mondadori Electa, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: paesaggio ambiente architettura*. Milano: Mondadori Electa, 2007.
- PAZ, Daniel. Notas sobre a polêmica da Prefeitura de Salvador. *Vitruvius*, São Paulo, v. 5, 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc116/mc116.asp>. Acesso em: 27 maio 2016.
- PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- PEREIRA, Honório Nicholls. Tendências contemporâneas na teoria da restauração. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins (org.). *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 101116.
- PEREIRA, Marcos da Veiga. Éolo Maia e Jô Vasconcellos: arquitetos. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.
- PLAMBEL. *A estrutura urbana da região metropolitana de Belo Horizonte: diagnóstico e prognóstico*. Belo Horizonte: Plambel, 1986.
- PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca*. Roma: Bari: Laterza, 1997.
- PREFEITURA DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA UFBA. *Obra de Reforma do restaurante universitário para instalação da Facom*. Salvador: UFBA, 2000.
- PRETE, Frederico del. *Il fondo fotografico del piano regolatore di Roma 1883*. Roma: Gangemi, 2002.
- PURINI, Franco. Un'architettura alla ricerca del suo luogo. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 124129.
- QUERCIOLO, Mauro. Rione IV: Campo Marzio. In: MANODORI, Alberto et al. *La grande guida dei rioni di Roma: storia, segreti, monumenti, tradizioni, leggende e curiosità*. Roma: Newton & Compton, 2004. p. 264334.
- RACHELI, Alberto M. *Restauro a Roma, 1870-2000: architettura e città*. Venezia: Marsilio, 2000.
- RODRIGUES, Marcos. Salvador making of: uma cidade através das câmaras do poder. *Cadernos do PPG-AU/UFBA*, Salvador, n. 1, p. 6782, 2003.
- ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- ROSSINI, Orietta. *Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2006.
- RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. New York: The Noonday Press, 1971.
- SAMPAIO, Consuelo Novais. *Cinquenta anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.
- SANFILIPPO, Mario. I rioni e i quartieri nella storia di Roma. In: MANODORI, Alberto et al. *La grande guida dei rioni di Roma: storia, segreti, monumenti, tradizioni, leggende e curiosità*. Roma: Newton & Compton, 2004. p. 735.
- SANFILIPPO, Mario. *La costruzione di una capitale: Roma, 1911-1945*. Milano: Silvana, 1993.
- SANTA CECÍLIA, Bruno. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SEGARRA LAGUNES, María Margarita. La restauración después de Cesare Brandi. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras; CORRÊA, Elyane Lins (org.). *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 1948.
- SIMAS FILHO, Américo. *Evolução física de Salvador: 1549-1800*. Salvador: Selo Editorial Fundação Gregório de Matos, 1998.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. The criteria for selection. *World Heritage Convention*, Paris, c2021. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/criteria>. Acesso em: 14 out. 2018.
- VANELLI, Valter. *Roma, architettura: da città dei papi a capitale d'Italia*. Roma: Kappa, 2001.
- VASCONCELLOS, Jô. Um espaço para o conhecimento/Jô Vasconcellos. *Archdaily Brasil*, [s. l.], 2014. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/755327/um-espaco-para-o-conhecimento-jo-vasconcellos>. Acesso em: 27 maio 2016.
- VELTRONI, Walter. Roma, l'antico e il moderno. In: ANDRIANI, Carmen et al. *Richard Meier: Il museo dell'Ara Pacis*. Milano: Mondadori Electa, 2007. p. 130131.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição na arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 180189, 1994.
- WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

ZANCHETI, Sílvio Mendes *et al.* *Conjunto franciscano de Olinda: plano diretor de conservação, relatório intermediário*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2006.

ZICO, José Tobias. *Caraça: peregrinação – cultura – turismo*. Belo Horizonte: Littera Macial, 1988.

ZICO, José Tobias. *Caraça: sua Igreja e outras construções*. Belo Horizonte: FUMARC: UCMG, 1983.



Formato: 192 x 234 mm  
Fontes: Humnst 777 LT BT, ITC officina sans book  
Extensão digital: PDF



### **Juliana Cardoso Nery**

Arquiteta pela EA UFMG, Pós-Graduada pelo IX CECRE UFBA. Mestre e Doutora pelo PPG-AU UFBA, fez Estágio de Doutorado no Exterior junto à Università degli Studi di Roma, La Sapienza. É Professora da FAUFBA, do PPG-AU UFBA, e também do MP-CECRE UFBA, tendo sido sua coordenadora entre 2018 e 2021. É membro do DOCOMOMO, bem como do ICOMOS Brasil – sendo secretária executiva do Comitê Científico Brasileiro de Ensino de Patrimônio. Foi Coordenadora Acadêmica da FAUFBA e Coordenadora de Patrimônio da Unidade Executora do Projeto de Laranjeiras/SE, no Programa Monumenta.

### **Rodrigo Espinha Baeta**

Arquiteto pela EA UFMG, Pós-Graduado pelo IX CECRE UFBA e pelo CENCREM, La Habana, Cuba. Mestre e Doutor pelo PPG-AU UFBA, fez Estágio de Doutorado na Università degli Studi di Roma, La Sapienza. É Professor da FAUFBA, do PPG-AU UFBA, tendo sido seu coordenador de 2018 a 2020, e também do MP-CECRE UFBA, tendo sido seu coordenador de 2014 a 2018. Foi um dos Diretores da ANPARQ nos anos de 2013 e 2014 e é membro do ICOMOS Brasil, tendo feito parte de sua diretoria entre 2018 e 2021 como Coordenador da Região Nordeste. No ano de 2010 lançou, pela Edufba, o livro *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*, publicação que recebeu o Prêmio ANPARQ 2012: melhor livro autoral. Em 2012 lançou, também pela Edufba, em parceria com o PPG-AU, o livro *Teoria do Barroco*. Em 2017 lançou, mais uma vez pela Edufba, em parceria com o PPG-AU, o livro *A cidade barroca na Europa e na América Ibérica*, publicação que recebeu o Prêmio ANPARQ, versão 2018: melhor livro autoral.



ISBN 978-65-5630-299-7



9 786556 302997

