

CONTRAVENÇÃO EM RUÍNAS ARQUITETÔNICAS CONTEMPORÂNEAS CONTRAVENTION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURAL RUINS MAYRA DOS SANTOS, FRANCISCO SPADONI

Mayra Simone dos Santos é Arquiteta, Doutora em Arquitetura e Urbanismo e Professora Colaboradora Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Estuda História e Teoria da Arquitetura, Projeto Arquitetônico e História da Arte e Estética. mayrasantos@alumni.usp.br

<http://lattes.cnpq.br/5648599348723003>

Francisco Spadoni é Arquiteto, Doutor e Livre-Docente em Arquitetura e Urbanismo. É Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da mesma instituição. É líder o grupo de pesquisa O Ensino e a Pesquisa de Projeto, coordenando pesquisas sobre Arquitetura Contemporânea e Projetos de Infraestrutura Urbana. spadoni@usp.br

<http://lattes.cnpq.br/5230824896663354>

ARTIGO SUBMETIDO EM 15 DE AGOSTO DE 2022

Como citar esse texto: SANTOS, M. S.; SPADONI, F. Contravenção em ruínas arquitetônicas contemporâneas. **VIRUS**, n. 24, 2022. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/papers/v24/729/729pt.php>. Acesso em: dd mês. aaaa.

Resumo

O artigo discute a ruína como conceito e substância: uma construção que marca um tempo que não mais existe, ao perder sua matéria e função, provoca uma inquietação por sua incompletude ou abandono, o que a recoloca no tempo, exigindo uma nova compreensão. Entendendo que a sua relação com a sociedade se estabelece de modo plural — pela nostalgia ou trauma — o artigo tem como objetivo procurar compreender os valores que levam à sua preservação ou destruição, além do modo como são reinseridas no tempo presente. Para tanto, a pesquisa parte dos conceitos e teorias já estabelecidos (como o conceito de valor desenvolvido por Alois Riegl) e contemporâneos (aqui expresso na abordagem da nostalgia e memória de Andreas Huyssen). Alguns exemplos elencados — trabalhos artísticos e arquitetônicos — contribuem para este olhar: são ações que podem romper com leituras tradicionais, na medida em que intensificam nossa experiência e despertam a capacidade crítica. A hipótese aqui levantada é a de que a recuperação da ruína, como discurso ou como espaço de uso renovado, pode ser entendida como uma transgressão do curso natural do tempo ou do próprio valor a ela atribuído.

Palavras-chave: Ruína, Memória, Arquitetura, Arte

1 Introdução

A ruína atravessa a história da arte e da arquitetura como um registro de um tempo que desapareceu: cenário de atividades humanas que retrata épocas, culturas e economias. Esse tipo de construção perde o sentido de sua existência material e histórica até ser abandonada e, eventualmente, transformada numa segunda natureza, sem o compromisso da sociedade que a gerou. É por esta via que podemos compreender a possibilidade de transgressão do seu curso natural — da construção ao perecimento — o que chamaremos de contravenção. A ideia de contravenção também pode ser entendida em relação a uma eventual visão contra-hegemônica, se admitirmos que há um juízo consolidado sobre o assunto. O que procuraremos desenvolver neste artigo é que a ação sobre a ruína depende do contexto em que está inserida e do valor a ela atribuído, de modo que sempre haverá transgressão a uma visão hegemônica.

Pensar a ruína é compreender sua incompletude: um vestígio de algo que pode ser reconstituído por alguma lembrança difusa, que o imaginário coletivo venha a construir. Mas está lá, como parte indissociável de um presente que precisamos reconstruir todos os dias, e se mantém viva como um corpo agonizante que se recusa a morrer. Talvez essa seja a chave central que esse texto se propõe a analisar: a inquietação da imagem inacabada que nos desloca no tempo e nos faz refletir. O filósofo francês Georges Didi-Huberman pensando sobre a obra de arte dirá que quando estamos frente a ela somos instados a um dilema: podemos nos ater simplesmente ao que vemos ou podemos ver além do visível, abrindo o campo dos significados e dos sentidos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169), portanto, uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que nos obriga a olhá-la verdadeiramente (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171-172). Deslocando-nos para a ruína a partir de sua construção, propomos que esta nos obriga a vê-la criticamente ao ser necessário nos posicionarmos frente ao tempo, estabelecendo uma consciência de onde estamos e daquilo que somos.

É provável — e aqui o fazemos de modo livre — que esta abertura à reflexão e inquietação a que somos submetidos só seja possível pela sua condição negativa, associada à morte, à capacidade de sedução e à profundidade crítica. Quem nos sugere esta chave é Byung-Chul Han (2019), no seu pequeno ensaio *A salvação do belo*, e o faz distinguindo a percepção ideal do belo da estética do liso que vigora em nossos dias. Para o autor, o liso não alude apenas à superfície material, mas também se refere à pureza, a ausência de resistência e a falta de capacidade reflexiva — na sociedade contemporânea estamos anestesiados, nada mais nos impacta. A salvação, expressa no título, estaria em se posicionar perante o belo de forma ativa: na medida em que vemos, nos apropriamos e é revelada a verdade, capaz de despertar a ação criativa — para então, nesta chave, estabelecermos vínculos com a obra.

No caso da ruína, a condição negativa está associada ao problema do tempo e como sua ação infere sobre a matéria e a função. O tempo marca a transição entre a criação e a destruição — um movimento que só pode ser mensurado a partir da percepção do sujeito que, ao situar seu corpo no espaço, vê a transformação ao seu redor e o deslocamento dos objetos. Neste sentido, a ruína tem um duplo papel: é um marcador do tempo que desapareceu, como um referencial secular, e um

ponto de encontro entre o passado e o presente, fazendo-se próxima dos olhos e da cultura. São vestígios, por vezes identificados e analisados por arqueólogos, que revelam traços longínquos e desvelam momentos de existência. Simultaneamente, a ruína também se faz presente como parte do cotidiano, reconstruindo valores e identidades, e desenvolvendo novas narrativas para o que restou.

O envelhecimento lhe dá a pátina, marca a matéria com valor simbólico, que ao ser desintegrada, rompida, fragmentada, despedaçada, vai adquirindo nova tonalidade e textura até se refazer com um novo presente. Para Robert Ginsberg, o estado arruinado de uma construção “liberta a matéria de sua subserviência à forma” (GINSBERG, 2004, p. 1, tradução nossa): a matéria se desintegra, mudando a forma original, como se o tempo impusesse uma ação criativa que nos seduz, pois, ao imaginar a completude, ela também produz encantamento.

Essencial, também, é entender a perda da função original em relação às mudanças nas dinâmicas sociais, culturais, políticas e econômicas de uma determinada sociedade. A percepção da obra ou o seu uso geralmente está vinculado a um contexto, e nossas preferências ligadas a alguma subjetividade. Arquitetos e artistas pensam suas obras para o futuro, mas as produzem de acordo com um contexto presente. Porém, as obras construídas, ao menos as arquiteturas, perduram por décadas. A depender do seu valor artístico ou histórico, podem ser mantidas, muitas vezes se adaptando às dinâmicas atuais e alterando suas funções, senão resta-lhes apenas o esquecimento e o colapso final.

Paulo Mendes da Rocha, em uma visita que faz com Jo Coenen e Luigi Snozzi a um forte datado do século XVI localizado na Baía de Cartagena, relata o impacto causado por aquela arquitetura de magnífica beleza citando Snozzi, que assim a resumiu: “A arquitetura surge quando cessa a função” (ARTIGAS, 2000, p. 173). Mendes da Rocha usou esta história como parte de um discurso sobre o potencial de uma obra de arquitetura, querendo nos dizer que não importa quando ela começa ou termina, mas o quanto ainda podemos vivenciá-la. A ruína como monumento, na qual podemos compreender, de certa forma, essa potência, é parte deste reconhecimento. Ela sobrevive às transformações do mundo e à ação do homem, como um índice de uma cultura arquitetônica anterior — de uma manifestação artística ou conhecimento técnico — pois ainda é uma construção espacial física passível de percepção e interpretação, mesmo quando já não é mais apreendida no seu modo original.

2 Percepções pela cultura

Considerando que a ruína pode contar a história de uma civilização e é ameaçada pela ação dos homens que, em princípio, deveriam preservá-la, teríamos então um conflito, já percebido pelo historiador de arte Alois Riegl. Em seu ensaio clássico, *O culto moderno aos monumentos*, ele afirma que a preservação de nosso patrimônio se estabelece no valor dado aos mesmos em nosso tempo, ou seja, preservamos uma obra quando faz sentido à nossa cultura. Todavia, a cultura do nosso tempo está sujeita a mudanças de interesses, a depender da educação do nosso olhar, do seu valor histórico, da utilidade dos espaços, entre outros fatores.

É sabido que a relação cultural com a ruína ganhou impulso com a consolidação, no século XVIII, da arqueologia como um saber científico e, particularmente na arquitetura, pela relação que se buscava com as construções da antiguidade greco-romana. Porém, anteriormente a isso, já haviam registros e estudos de ruínas em manuscritos do século XI, como relatam Miguel Egaña e Olivier Schefer (2015, p. 8) na introdução do livro *Esthétique des ruines: poïétique de la destruction*, onde aparecem imagens das ruínas da Babilônia. O surgimento dessa nova sensibilidade, tanto pela ciência como pela nostalgia, tornou a ruína parte da consciência moderna, seja na literatura ou na pintura, e passou a atrair o imaginário coletivo.

No Romantismo, com o descobrimento de ruínas na Itália e na Grécia, a arte passou a cultuar cada vez mais a presença do passado (MACAULAY, 1953, p. 151-152). Muitas pinturas, a partir do século XVIII, passaram a caracterizar construções e cidades sucumbidas pelo tempo, com entusiasmo e fervor, buscando retratar o belo, como exemplificam as pinturas do francês Hubert Robert (1733-1808), que ilustram ruínas gregas e romanas pitorescas povoadas por mulheres e homens trabalhando ou passeando por entre as construções. Ou Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) na documentação das ruínas romanas ou na sua série *Cárceres* — como ilustrado na figura 1, *Le Carceri d'Invenzione* (1761) — que, de alguma forma, combina a representação da construção do espaço arquitetônico com as imagens das ruínas documentadas. Nesta compreensão, a beleza da ruína se estabelece na sua relação com a antiguidade.



Fig. 1: Le Carceri d'Invenzione (1761) de Giovanni Battista Piranesi. Fonte: Princeton University Art Museum. Disponível em: <https://bit.ly/3ARtCYM>. Acesso em: 03 nov. 2022.

Podemos dizer que esta percepção se altera com a Revolução Industrial e a transformação das cidades, não só urbanística — com a introdução de traçados racionais para as vias públicas —, mas também em relação às novas edificações que surgiram na esteira das necessidades modernas. É uma época na qual a ideia de progresso fora assimilada, tinha-se fé no futuro. A reconfiguração das cidades trouxe um apagamento da experiência de vida anterior e, por isso, sua visão é inseparável da melancolia. Citamos, como exemplo, os poemas de Charles Baudelaire sobre a paisagem de Paris reformulada pelo Barão Haussmann durante o Segundo Império, em meados do século XIX: “Paris muda! Mas nada em minha nostalgia; Mudou! Nos palácios, andaimes, lajedos; Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria; E essas lembranças pesam mais do que rochedos.”¹ Ao ver em ruínas a cidade que conhecera, Baudelaire não tinha fé no futuro, não acreditava que o mundo estava se movendo para um estado melhor, ao contrário, para ele se tudo continuasse assim estava fadado à catástrofe.

Essa é uma nova relação entre ruína e modernidade, não mais aquela ligada a antiguidade, aos tempos idos, mas aquela que passa pelo reconhecimento de que a cidade em contínua transformação produz também suas ruínas — ou seja, não são temas antagônicos ou excludentes, e sim coexistentes. Ambas as relações — com a ruína da antiguidade e aquela que foi fruto da modernização — guardam uma imagem nostálgica acerca da percepção da ação do tempo e da transformação natural das construções, de modo que suscita nossa admiração. Andreas Huyssen (2014, p. 94-99) vai chamá-la de “ruína

¹ Poema “O cisne”, publicado em 22 de janeiro de 1860. (BAUDELAIRE, 2011, p. 103).

autêntica”. Entretanto, a possibilidade de se compreender o passado ou de suplantá-lo a partir do progresso foi aos poucos sendo esvaziada pela abrupta destruição que ocorre na guerra. Após a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a própria noção de ruína passa a ser revisada como retrato da capacidade de violência humana, de suas atrocidades, mais do que o simples curso da natureza. É uma terceira via não mais ligada à nostalgia, mas à violência e ao trauma.

Cabe então a pergunta: como avaliar, dentro da perspectiva da cultura, o que devemos valorizar como legado e preservar? Preservar é um conceito por si só controverso, pois vai além da ideia de manter a obra intacta aos efeitos do tempo, conservando o seu estado original: procura constatar o valor da “pátina” no reconhecimento do seu próprio tempo. Para o teórico de restauro Cesare Brandi, a restauração deve ter em vista o restabelecimento da unidade da obra, sem incorrer na perda do seu valor artístico ou na desvinculação da obra com o seu tempo histórico (BRANDI, 2004, p. 33). Neste sentido, uma ruína não poderia absolutamente ser reconstituída ao original sem que se tornasse uma falsificação de si mesma.

3 O presente manifesto

Interessa-nos aqui analisar a segunda via: as ruínas fruto da transformação histórica das cidades, ou seja, obras que, a partir de um processo no tempo, foram ficando obsoletas, perdendo sua função original até serem abandonadas — uma dinâmica que se apresenta cada vez mais veloz nas últimas décadas. Os motivos são diversos, mas podemos elencar dois principais: o primeiro é a transformação do sistema produtivo, quando a mudança do perfil econômico da cidade, ou de partes dela, faz com que seus espaços dedicados percam a utilidade, como áreas fabris de bairros consolidados. O segundo motivo é a alteração da estrutura política e social, determinando os perfis de gestão e investimento e, conseqüentemente, os bolsões de pobreza e o esvaziamento de frações urbanas, como, por exemplo, as áreas centrais. São temas presentes em quase todas as cidades, em qualquer escala — do pequeno povoado à grande metrópole — e em qualquer lugar, seja nas áreas mais periféricas ou no seu núcleo central. No Brasil, a professora Beatriz Mugayar Kühl tem se destacado com suas pesquisas sobre o patrimônio industrial e suas formas de preservação e reinvenção², temática, como dito acima, que nos iguala ao mundo no tempo de obsolescência dessa idade do capital.

De fato, esta é uma lente sobre como tratamos mal o nosso passado, até mesmo o passado recente, a ponto de deixar abandonadas estruturas consolidadas, como fábricas, galpões, casarões e cinemas, viadutos e pontes deteriorados, em estado de ruína. Construimos estruturas e infraestruturas na esperança de usufruir delas por muito tempo, porém acontece o inverso: a dinâmica econômica e social muda, os interesses são outros, iniciando um processo de desprezo e descuido daquilo que era para ser pensado como patrimônio. No limite, tornam-se uma espécie de ruído no tecido urbano, cada vez mais sedimentado no seu cotidiano e cada vez menos se configurando como território de exceção, causando, duplamente, uma sensação de habitualidade e de estranheza.

É um sentimento duplo, um aparente paradoxo, que guarda relação com o processo de obsolescência na contemporaneidade. Num mundo onde se privilegia o novo e a originalidade, sustentados pelo hiperconsumismo, tudo perde valor e sentido rapidamente e, como uma espécie de neutralização, vamos nos acostumando a viver sem o confronto: passamos a enxergar as ruínas, por exemplo, como um valor cotidiano. Por outro lado, a capacidade de questionamento dos problemas das cidades e de seu espaço construído se dá exatamente pelo olhar para as suas ruínas e seus vazios. São imagens que nos abalam e sensibilizam exatamente por estarem em oposição ao que entendemos como a cidade ideal.

No contexto contemporâneo, onde o presente parece rarefeito e perdemos o “foco da imagem ou do objeto”, o arrebatamento pela ruína é recuperado em meio a uma “mescla aporética de destruição e criação” (HUYSSSEN, 2014, p. 21), na hipótese de que a leitura do passado possa salvar da sensação de perda ou da falta de perspectiva de futuro. Próximo a este sentido, David Harvey (2013, p. 259) aponta para o vislumbre contemporâneo dos museus, memoriais e ruínas, que chamou de “a reversão de imagens de um passado perdido”, num momento marcado pela “compressão do tempo-espaço”, ou seja, pela aceleração causada pela implantação de novas tecnologias que criaram outras formas de

² Ver: Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo. (KÜHL, 2018).

organização social mais produtivas (HARVEY, 2013, p. 257). Em contraponto à experimentação intensa e superficial, vasculhamos o passado em busca de um sentido, que seja uma alternativa ao presente eterno.

Essa obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não havia perdido o poder de imaginar outros futuros. O que está em jogo é uma nostalgia da modernidade, que não se atreve a dizer seu nome, depois de reconhecer as catástrofes do século XX e os danos remanescentes da colonização interna e externa. Contudo, essa nostalgia persiste, esforçando-se por buscar algo que se perdeu com o término de uma forma anterior de modernidade. O código dessa nostalgia é a ruína (HUYSEN, 2014, p. 91).

Mas para além da percepção subjetiva de quem a observa, entre a inquietude e a nostalgia, é a ação artística e arquitetônica nestas obras que tem a capacidade de multiplicar a experiência sobre a ruína, por meio de instalações artísticas ou de projetos para a retomada de sua função social, contribuindo para a quebra da visão neutra e lisa que o mundo atual nos oferece. Não parece uma tarefa simples, na medida em que estas próprias obras podem ser absorvidas pelo sistema produtivo por meio do hiper-realismo e da estetização da vida. O que se pretende, além da sobrevivência de questões fundamentais aos campos da arte e da arquitetura — como a espacialidade e a intersubjetividade —, é a desconstrução da ideia de nostalgia, fazendo uma reflexão sobre a realidade existente e reagindo à paralisia e ao conservadorismo do mundo.

4 Interlocução com a arte

Em *A Tour of the Monuments of Passaic*, Robert Smithson apresenta as construções vistas na paisagem: uma ponte entre os condados de Bergen e Passaic, uma torre de bombeamento, encanamentos ao céu aberto que jorravam água, um estacionamento e um canteiro de obras, ou seja, infraestruturas ou correlatos que fazem funcionar a cidade. Na publicação da obra na revista *Artforum* de dezembro de 1967, com um tom de ironia — em alguns momentos assemelhando-se a Walter Benjamin quando retrata a Paris de Haussmann —, ele chama estes vestígios da modernização de ruínas, porém diferem da ideia original, pois não precisam da ação do tempo, uma vez que já nascem como ruínas.

Aquele panorama zero parecia conter ruínas ao contrário, isto é, toda a nova construção que acabaria sendo construída. Isso é o oposto da 'ruína romântica' porque os edifícios não se arruinam depois de construídos, mas se erguem como ruínas antes de serem construídos (SMITHSON, 1967, tradução nossa).

Estas construções, desprovidas de um passado ou significação histórica, formam um quadro de falência urbana, pois partem de uma visão fragmentada da cidade que só fomenta sua desestruturação. O abandono é decorrência desse vício. Smithson examina Passaic na década de 1960, uma cidade prosaica e sem atrativos. Todavia, poderíamos falar de muitas outras ruínas nos dias de hoje em situações semelhantes: construções que surgiram de questões urgentes, ou seja, das necessidades da população, como a infraestrutura, mas apresentando soluções despreocupadas com o futuro e são, conseqüentemente, relegadas ao abandono com o passar do tempo.

De modo semelhante, as chamadas *Building Cuts*, de Gordon Matta-Clark, fazem a crítica à transformação urbana imposta pelo capitalismo — e, como consequência, pelo mercado imobiliário —, que de modo cada vez mais veloz gerava edifícios obsoletos. Tendo a arquitetura como um meio de interlocução artística, além da crítica, ela conduzia à reflexão sobre a natureza do próprio espaço, a apropriação dos mesmos, na sua reelaboração e modificação, por meio dos cortes e extrações que Matta-Clark fazia. *Bronx Floors* (1972-73), por exemplo, foi a primeira intervenção artística na qual fez cortes em edifícios abandonados, fruto de uma leitura do processo de transformação urbana em bairros periféricos de Nova Iorque, como *Bronx*, *Brooklyn*, *Harlem* e *Queens*, e regiões portuárias. Com o desemprego nas indústrias dos anos 1970, muitos apartamentos foram abandonados, saqueados ou queimados pelo dinheiro do seguro. Usando um simples serrote, Matta-Clark fez seções nos pisos e paredes, fotografando os espaços e levando esses pedaços da edificação para galerias de arte — ações vistas em sua retrospectiva em 1988 no Brooklyn Museum, conforme figura 2.

Em continuidade a este trabalho, o artista desenvolveu *WallsPaper* (1972), um grande painel com imagens desses mesmos lugares arruinados; *Splitting* (1974), uma intervenção em uma casa de subúrbio de Nova Jersey que seria demolida; e *Niagara Falls/Bingo* (1974), também em uma casa condenada, para citar as primeiras produções. São obras em edifícios

que sofreram com a obsolescência e se tornaram ruínas urbanas, e que o artista vem a definir posteriormente como *Non.u.mental* — uma reflexão sobre a poética da ruína e a impermanência da arquitetura que, do seu ponto de vista crítico, vai acompanhar muitos de seus trabalhos.

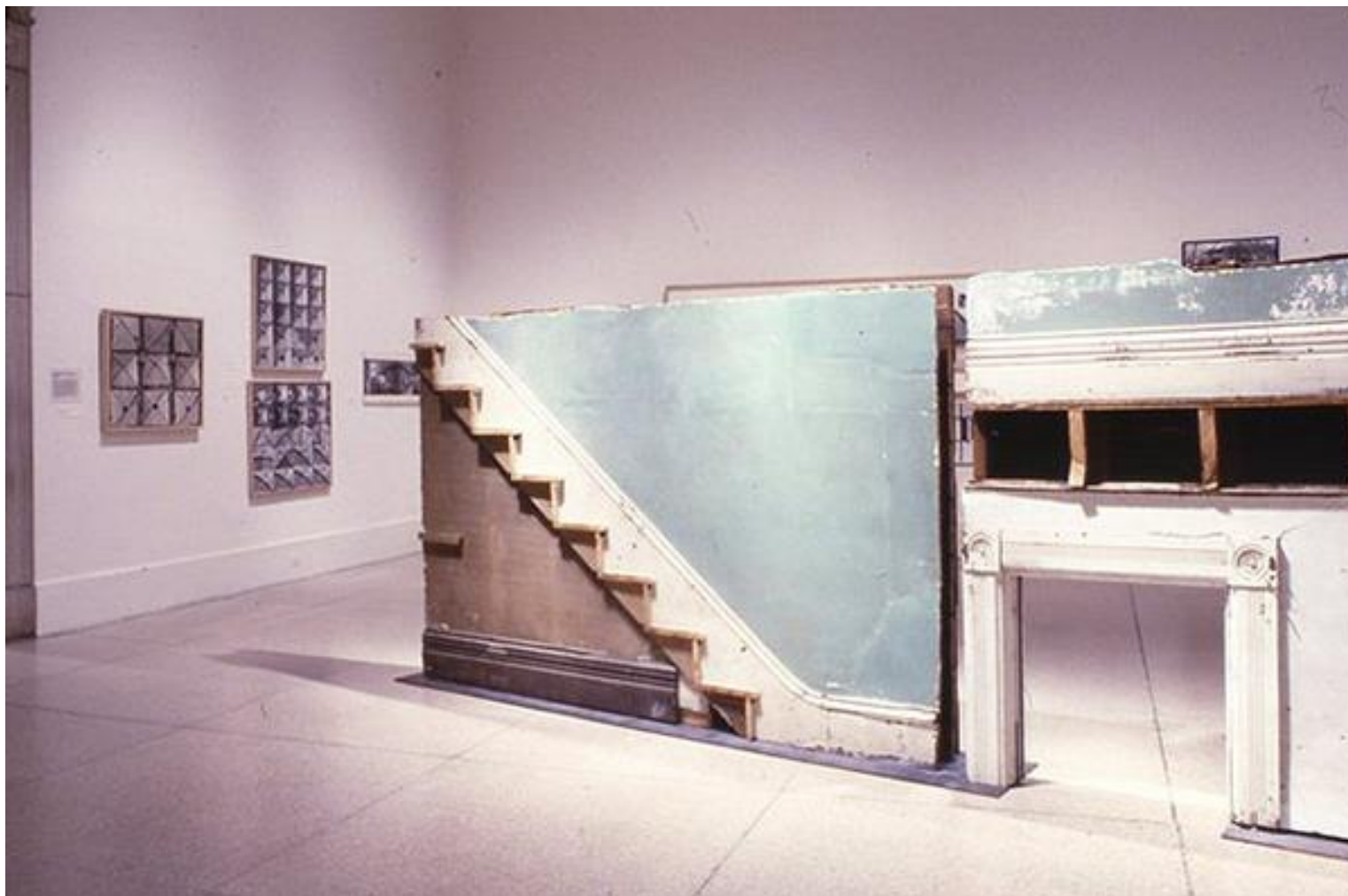


Fig. 2: Foto da exposição Gordon Matta-Clark: A Retrospective, no Brooklyn Museum. Fonte: Brooklyn Museum, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/3FacG2q>. Acesso em: 03 nov. 2022.

A compreensão dos problemas reais da cidade, enquanto construção social, econômica e política, levou a um olhar preciso sobre seus efeitos na arquitetura, sua relação espacial, sua dimensão, nas estruturas, nos materiais e nos seus fragmentos, por fim, tendo como resultado intervenções que emitiam toda a carga simbólica que subjaz desses elementos. Os cortes evidenciavam o processo de colapso na qual as edificações passavam; procuravam desconstruir a forma e conseqüentemente o significado destas edificações; expunham a materialidade e fragilidade construtiva; propunham novas relações de percepção do espaço ao reconfigurá-lo; entre tantas outras interpretações. Mas, sobretudo, tensionavam o par de oposição "destruição/ação criadora", mostrando que, na verdade, construções em seu derradeiro declínio poderiam ser reimaginadas e reconfiguradas, transcendendo a noção de fim.

Em São Paulo, entre as décadas de 1990 e 2000, o projeto Arte/Cidade³ buscou discutir as dinâmicas da cidade e o reordenamento do espaço urbano. Com a curadoria de Nelson Brissac Peixoto, reuniu artistas, arquitetos e pensadores de modo a pensar problemas específicos e gerar ações de intervenção que estabelecessem outro olhar e despertassem nova sensibilidade da população para com a cidade. No livro *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*, que apresenta as primeiras três edições do projeto, as ruínas e edificações abandonadas são mencionadas como chaves de intervenção (PEIXOTO, 2002). O terceiro projeto, realizado em 1997, talvez seja o que mais se aproxima do tema, pois investigava antigas edificações ao

³ Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas, que se realiza em São Paulo desde 1994. Busca destacar áreas críticas da cidade diretamente relacionadas com processos de reestruturação e projetos de redensolvimento, visando identificar seus agentes e linhas de força e ativar sua dinâmica e diversidade. Disponível em: <http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>. Acesso em: 03 nov. 2022.

longo de uma linha férrea: a Estação da Luz, as ruínas do Moinho Central e as antigas indústrias Matarazzo. Estes dois últimos lugares de ação eram abandonados e a ideia era reconectá-los com a cidade por meio da linha ferroviária e a criação de escadas de acesso e passarelas.

Evidencia-se, neste terceiro projeto do Arte/Cidade, de modo distinto dos exemplos anteriores, a preocupação de reinserir estas construções no cotidiano da população por meio das caminhadas, na experiência do passante, e redescobrir lugares que fizeram parte da memória da cidade. Na antiga indústria Matarazzo — atualmente Casa das Caldeiras, tombada pelo CONDEPHAAT — a intervenção visava redescobrir estes espaços, mapeando-os quase arqueologicamente: os entulhos das ruínas foram afastados e criadas plataformas de circulação com guarda-corpos, induzindo um olhar para a edificação. Havia uma mistura de intervenção artística e arquitetônica, mas talvez a diferença seja que, na intervenção arquitetônica, para além do olhar crítico, buscamos reintegrar o espaço a um cotidiano, muitas vezes dando a ele um novo uso, a fim de que sobreviva por mais um tempo.

Há, na verdade, uma preocupação quase desmedida em torno da reinserção ou demolição destes edifícios arruinados, num momento em que até questionamos a própria ideia do programa arquitetônico. Se vamos reintegrá-los à vida nas cidades, precisaríamos definir um programa específico para eles? A ideia de programa, assim como a função, foi por muito tempo determinante no projeto arquitetônico. Porém, é provável que esse determinismo esteja cada vez menos evidente, à luz da transformação corrente dos espaços e usos e do próprio sentido de duração material que impacta a construção das cidades.

5 Em busca de paradigmas arquitetônicos

Para além dos temas restauração e patrimônio — sobre os quais não vamos nos deter aqui — vale uma reflexão sobre o papel da arquitetura frente à ruína. Embora este seja o fim provável de todas as edificações, costumamos refletir pouco sobre como as obras envelhecem, ao menos na experiência brasileira. Talvez a discussão sobre novos materiais e sistemas construtivos com alto desempenho caminhe além da manutenção e envolva o sentido de longevidade das mesmas. Mas, para aquelas que já estão em estado de ruína, o que fazer para que retomem seu papel social e cultural nas cidades?

Temos alguns bons exemplos que procuraram reaproveitar estas estruturas dando-lhes um novo uso, devolvendo o espaço na forma de equipamentos públicos: uma antiga fábrica de tambores transformada em centro de cultura, esportes e lazer (SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1982); uma estação ferroviária transformada em sala de concertos (Sala São Paulo, Nelson Dupré, 1999); uma usina elétrica transformada em museu (*Tate Modern*, Herzog & De Meuron, 2000); uma linha férrea aérea transformada em parque linear (*High Line* de Nova Iorque, Diller Scofidio e Renfro + Piet Oudolf, 2009); um mosteiro transformado em habitação (Convento das Bernardas, Eduardo Souto de Moura, 2012). Vemos de forma muito peculiar em cada projeto a procura em devolver a consciência histórica ao lugar, por meio de uma linguagem poética, porém alterando o modo como o espaço é vivenciado — o que Alois Riegl assimilava como valor de uso, conceito central para sustentar estes edifícios no presente.

Um caso recente a ser considerado é a perspectiva oferecida pelo escritório francês Lacaton & Vassal, a partir da qual nunca devemos demolir ou substituir, mas sempre transformar e acrescentar. Isso implica em definir estratégias que visem a racionalidade construtiva, viabilidade econômica e flexibilidade de uso dos espaços, que causem o mínimo impacto no consumo de recursos naturais — por isso mesmo, optam pela reutilização de estruturas construídas. Tomemos como exemplo dois projetos concluídos em 2013: a transformação de quinhentas e trinta unidades habitacionais na cidade de Bordeaux e o centro cultural *FRAC Dunkerque*.

No primeiro caso, três edifícios modernistas em estado de decadência e deterioração foram remodelados com a finalidade de melhorar a qualidade de vida dos moradores e reinseri-los na paisagem urbana. A ideia central foi a criação de uma nova estrutura junto à fachada, ampliando a área útil dos apartamentos, na forma de jardins de inverno e varandas, integrados com o espaço existente a partir de um novo sistema de caixilharias. A justaposição de uma camada transparente, leve e sutil estabelece uma nova relação entre interior e exterior e com a paisagem urbana. Foram realizadas poucas intervenções na estrutura existente, salvo algumas instalações e acabamentos, mas dela quase nada se percebe — tornou-se outra coisa.

O caso do antigo armazém de barcos convertido em centro cultural — *FRAC Dunkerque*, ilustrado na Figura 3 — é distinto: a estratégia consiste em manter o edifício em desuso tal qual ele se apresenta e duplicar a sua forma, com uma nova construção que abriga todo o programa institucional. Não há um envelope ou alguma renovação no edifício antigo, ou seja, nele, tudo é mantido quase intocado, conservando-se a atmosfera fabril e a proximidade entre o vestígio e a memória visual. Esta relação se estabelece tanto no aspecto formal, quanto no seu interior, onde domina o espaço vazio de grande pé-direito e a luz natural adentra criando uma aura austera. Além disso, este mesmo edifício é liberto da determinação do programa, servindo como local de eventos, exposições ou qualquer outra atividade — mais próximo da incerteza da vida contemporânea.

Por outro lado, as instituições carregam o conservadorismo e as burocracias normais da vida pública e para isto a estratégia foi a sua duplicação, não através de uma cópia, mas de um duplo, formalmente idêntico ao anterior, construído com materiais e sistemas construtivos pré-fabricados eficientes, dentro dos conceitos de racionalidade construtiva e bioclimática, para abrigar essas funções. A caixa transparente, que concentra no seu interior todos os espaços compartimentados do centro cultural, não compete com o antigo armazém. Ao contrário, mantém uma relação de discrição, com uma atmosfera rarefeita, por conta do fechamento translúcido. Não há aqui a ambiguidade do primeiro projeto — da incerteza entre o novo e do antigo — pelo contrário, existe uma clareza do que é ruína (como continuará a ser) e do edifício recente e inovador.



Fig. 3: FRAC Dunkerque. Fonte: Claus Ableiter, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3Ug2E3Z>. Acesso em: 03 nov. 2022.

Estas relações entre ambiguidade e clareza fazem lembrar outra intervenção, elaborada no moderno brasileiro por Lúcio Costa, quando era diretor do SPHAN⁴: o Museu das Missões em São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul (1940), ilustrado na figura 4. A imponência das ruínas do sítio arqueológico, onde está inserida a igreja, levou o arquiteto a projetar um abrigo para expor os objetos ali encontrados, tais como esculturas e fragmentos de construção. A solução do pavilhão de algum modo trata a ruína como um valor sacro, pois constrói um novo espaço inspirado nas antigas casas indígenas, na procura por estabelecer uma narração entre passado e presente, quase de modo anacrônico, não fosse pelo fechamento de vidro interno ao volume principal — um elemento transparente que enquadra o olhar para as ruínas e estabelece uma conexão entre interior e exterior. Sendo assim, a ação de Lúcio Costa incide sobre uma obra de valor sedimentado na história, uma ruína clássica por assim dizer, cujo respeito se dá na sutileza do contato com o novo, como uma sobreposição artificial de camadas, que de modo quase orgânico podemos encontrar nas cidades históricas.



Fig. 4: Museu das Missões com as ruínas da igreja ao fundo.
Fonte: Carin Kunde, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3EIfuH>. Acesso em: 03 nov. 2022.

6 Considerações finais

A ruína é o estágio final mais provável das construções que resistem ao tempo. Uma ideia de contravenção, como ato de transgressão de uma lei natural, seria a de ressuscitá-la por meio de um novo uso, o que, de algum modo, toda a reapropriação de estruturas antigas seria. A contravenção nos desequilibra, surpreende e sensibiliza, tanto pela incursão no tempo — suspenso — como pelo frescor — tão caro às grandes massas, usando o conceito de valor de novidade,

⁴ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

desenvolvido por Riegl (2013, p. 49). Entretanto, podemos falar de outra contravenção, a de atribuir valor àquilo que não tem mais estima social, como no caso de uma construção fabril esquecida pela memória coletiva. A contravenção, neste caso, consiste em subverter a consciência social atribuindo-lhe outro vínculo, não necessariamente ligado à função, mas à empatia e apreciação.

Dan Barasch, em seu livro *Ruin and Redemption in Architecture*, define quatro circunstâncias para a ruína na contemporaneidade: perdida (as construções já demolidas, apesar de sua importância, e que ficam apenas no nosso imaginário); esquecida (realmente abandonadas); reimaginada (propostas não realizadas); e transformada (projetos concluídos). Considerando as categorias propostas pelo autor, parece-nos impossível imaginar uma visão dominante sobre a ruína na sociedade contemporânea, pois seu destino dependeria do contexto em que se localiza e das circunstâncias de sua apropriação. Outra visão, no entanto, nos é aportada pelas mãos de Andreas Huyssen (2014, p. 96), que as resume em apenas duas alternativas: ou são demolidas, ou restauradas, baseadas na ideia de que a “probabilidade das coisas envelhecerem e se tornarem ruínas diminuiu na era do capitalismo acelerado”. E aqui talvez possamos falar de hegemonia, que supera a quase taxonomia de Barasch: a possibilidade de existência da ruína em nossos dias só se viabilizaria com o aval do capital.

Aceitando a hipótese de Huyssen, entraríamos, assim, em um problema que não tocamos até aqui: a dimensão destrutiva deste mesmo sistema. O desenvolvimento da ciência, aliado aos interesses econômicos e às relações de poder, mostra seu lado sombrio, sobretudo, na destruição da natureza, como expresso, por exemplo, no incremento predatório da indústria mineradora ou na insistência tecnológica da prospecção petrolífera, que devastam tudo o que se opõe à sua lógica própria. Falamos, então, de outro tipo de ruína, não a do artifício criado pelas mãos do homem e tornado ruína pela sua própria inação, mas de outra, também provocada pelo homem, mas, nesse caso, a que faz sucumbir a natureza. A reconstrução de uma ou de outra, ou seja, da substância artificial ou da matéria natural, será sempre uma contravenção: pois nunca, e em momento algum, qualquer uma delas poderá ser reconstituída do modo como um dia existiu.

Referências

- ARTIGAS, R. (org.) **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BARASCH, D. **Ruin and Redemption in Architecture**. London: Phaidon, 2019.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EGAÑA, M.; SCHEFER, O. **Esthétique des ruines: poétique de la destruction**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- GINSBERG, R. **The Aesthetics of Ruins**. New York: Rodopi, 2004.
- HAN, B. **A salvação do belo**. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 24ª edição. São Paulo: Loyola, 2013.
- HUYSSSEN, A. **Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Tradução Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- KÜHL, B. M. **Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- KÜHL, B. M. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.

MACAULAY, R. **Pleasure of ruins**. New York: Walker and Company, 1953.

PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas: arte/ cidade**. São Paulo: Senac, 2002.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.

SMITHSON, R. The Monuments of Passaic. **Artforum**, New York, December 1967, p. 52-57.