

RESTAURO E PROJETO: BELEZA ENTRE A RUÍNA E A MEMÓRIA

Restoration and Project: Beauty Between Ruin and Memory
Restauración y Proyecto: La Belleza Entre la Ruina y la Memoria

PAULETO, L. S. T. L.¹; BITTENCOURT, L. C.²

Resumo

Este trabalho discute a intersecção entre ruína urbana, projeto de restauro e estética do non finito, a partir da intervenção na Casa Grande e Tulha em Campinas. A ruína é compreendida como vestígio ativo de memória e potencial de resistência à homogeneização urbana. Utilizando referenciais teóricos como Simmel, Ruskin, Brandi e Banham, analisa-se como o restauro crítico pode operar como projeto estético e político, articulando história, matéria e temporalidade. Defende-se uma abordagem de restauro que valorize a patina, a materialidade bruta e as marcas do tempo, em oposição à lógica da restituição idealizada. A intervenção na Casa Grande e Tulha propõe um brutalismo do restauro: o novo não mimetiza o antigo, mas o revela por contraste. A escolha de materiais como concreto, vidro e aço enfatiza a contemporaneidade da ação sem apagar a história material. Conclui-se que a ruína, como matriz de projeto, oferece uma estética da incompletude que resiste à homogeneização do presente, fundando possibilidades de futuro crítico para a cidade contemporânea.

Palavras-chave: Brutalismo; Non Finito; Estética; Patrimônio; Cidade.

Data da Submissão:
25 de setembro de 2025
Data da Aprovação:
24 de outubro de 2025
Data da Publicação:
29 de junho de 2026



¹ PAULETO, L. S. T. L. - Ludmilla Sandim Tidei de Lima Pauleto: Profa. Dra. da Faculdade Galileu, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9568-2486>, ludtideip@gmail.com

² BITTENCOURT, L. C. - Luiz Cláudio Bittencourt: Prof. Dr. da Universidade Estadual Paulista - UNESP, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5123-3089>, lc.bittencourt@unesp.br

COMO CITAR:

PAULETO, L. S. T. L.; BITTENCOURT, L. C. RESTAURO E PROJETO: BELEZA ENTRE A RUÍNA E A MEMÓRIA. Engenharia Urbana Em Debate, 7(1). <https://doi.org/10.14244/engurbdebate.v7i1.164>

Abstract

This paper discusses the intersection between urban ruins, restoration project and the aesthetics of 'non finito', based on the intervention in Casa Grande and Tulha in Campinas. The ruin is understood as an active trace of memory and a potential for resistance against urban homogenization. Drawing from theoretical references such as Simmel, Ruskin, Brandi, and Banham, the study analyzes how critical restoration can operate as an aesthetic and political project, articulating history, matter, and temporality. It advocates an approach to restoration that values patina, raw materiality, and the marks of time, opposing the logic of idealized restitution. The intervention at Casa Grande and Tulha proposes a restoration brutalism: the new does not mimic the old but reveals it through contrast. The choice of materials such as concrete, glass, and steel emphasizes the contemporaneity of the intervention without erasing the material history. It concludes that the ruin, as a project matrix, offers an aesthetics of incompleteness that resists the homogenization of the present, founding critical future possibilities for the contemporary city.

Keywords: Brutalism; Non Finito; Aesthetics; Heritage; City.

Resumen

Este trabajo discute la intersección entre ruina urbana, proyecto de restauración y estética de lo no finito, a partir de la intervención en Casa Grande y Tulha en Campinas. La ruina se entiende como huella activa de la memoria y resistencia potencial a la homogeneización urbana. Utilizando marcos teóricos como Simmel, Ruskin, Brandi y Banham, analizamos cómo la restauración crítica puede operar como un proyecto estético y político, articulando la historia, la materia y la temporalidad. Abogamos por un enfoque de restauración que valore la pátina, la materialidad cruda y las marcas del tiempo, en oposición a la lógica de la restitución idealizada. La intervención en la Casa Grande y Tulha propone un brutalismo de restauración: lo nuevo no imita lo antiguo, sino que lo revela a través del contraste. La elección de materiales como el hormigón, el vidrio y el acero enfatiza la contemporaneidad de la acción sin borrar la historia material. Se concluye que la ruina, como matriz proyectual, ofrece una estética de lo incompleto que resiste la homogeneización del presente, estableciendo posibilidades para un futuro crítico para la ciudad contemporánea.

Palabras-clave: Brutalismo; Non Finito; Estética; Patrimônio; Ciudad.

1. Introdução

A ruína é, simultaneamente, vestígio e promessa. Ela emerge nas cidades contemporâneas como contradição latente entre a efemeridade das formas construídas e a permanência da memória. Este trabalho pretende articular uma reflexão crítica sobre a ruína urbana, entendida como objeto estético, histórico e político, e práticas projetuais como o restauro da Casa Grande e Tulha em Campinas. Através dessa articulação, visamos evidenciar como a ruína pode ser compreendida não apenas como remanescente do passado, mas como um dispositivo ativo de memória conforme propõe Jacques Le Goff, a memória não é uma simples repetição do passado, mas uma construção cultural em constante atualização: "A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos, e portanto, em permanente evolução" (Le Goff, 1984)., identidade e resistência, situado no "entrelugar" da cidade, entre o desaparecimento e a permanência.

Laurajane Smith (2006) analisa as várias dimensões do patrimônio, buscando demonstrar que este vai muito além de sua materialidade e que faz parte de um processo cultural, intencional

ou não. A autora apresenta a primeira de suas análises, ponderando que o patrimônio envolve atos e representações da lembrança, não apenas no sentido das narrações das histórias orais, mas o vivenciar desta lembrança. O patrimônio enquanto experiência não se torna "estático ou congelado no tempo", mas um processo que, enquanto transmite valores e significados do passado, está também criando novos significados e valores (Smith, 2006, p. 48). A segunda forma de análise utilizada pela autora é o patrimônio como identidade. Ela entende que o "[...] culto material do patrimônio é assumido como forma de fornecer uma representação e realidade físicas para o conceito passageiro e incerto de identidade[...]"¹ (Smith, 2006, p. 48). O culto material fomenta o sentimento de pertencimento e continuidade enquanto sua fisicalidade dá a esses sentimentos um senso de realidade material. Smith cita Graham (et. al, 2000, p. 41 apud Smith, 2006, p. 48) que entende que o patrimônio

¹ "(...) material culture as heritage is assumed to provide a physical representation and reality to the ephemeral and slippery concept of 'identity'".

fornece sentido à existência humana, transmitindo as ideias de valores atemporais e ancestralidades não violadas que dão suporte à identidade.

2. A Ruína, a Natureza e o Espírito

Em seu ensaio "A Ruína", Georg Simmel (1911) propõe uma leitura estética e metafísica da ruína como "paz trágica" entre o espírito humano e a natureza. A arquitetura, para Simmel, é a arte que mais diretamente realiza o embate entre a gravidade da matéria e a elevação do espírito. Quando o edifício se desfaz, ocorre uma reversão desse processo: a natureza retoma a forma, a pátina substitui o projeto. "O que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza." (Simmel, 2009, p. 3). A ruína torna-se assim não mera destruição, mas uma nova unidade, na qual natureza e cultura se amalgamam de modo singular, dotando-a de valor estético específico.

É possível a leitura das ruínas urbanas sob o prisma da história e da temporalidade, onde diferentes camadas de experiência e expectativa se sobrepõem. O tempo histórico parece composto pela interação entre o "espaço de experiência" e o "horizonte de expectativa". A ruína, nesse contexto, torna-se elo visível entre o que foi e o que ainda pode ser. Como cicatriz na paisagem urbana, ela não apenas aponta para o passado, mas projeta possibilidades futuras de leitura e de uso.

No texto "Gestão de Ruínas Urbanas no Ambiente da Cidade Contemporânea", os autores discutem o papel das ruínas como instrumentos de resistência à urbanização predatória. A ruína é compreendida como denúncia visual da insustentabilidade do modelo de crescimento baseado em obsolescência planejada.³ dos elementos gráficos.

3. Uma Intervenção Antitética e uma Lembrança

Em Campinas o lugar chamado "Casa Grande e Tulha" merece atenção quando pensamos em gestão do patrimônio e projeto de restauro, adquirido pelo arquiteto e professor Antônio da

Costa Santos² em 1978, pode ser entendido como símbolo urbanístico de resistência eloquente, contraposto aos argumentos de modelos históricos criados pelos negócios de terras e expansão da cidade.

A intervenção realizada por Antônio da Costa Santos na Casa Grande e Tulha é exemplar da convergência entre teoria e prática. O restauro não visa a reconstituição idealizada do passado, mas sua revelação crítica, deixando visíveis as marcas do tempo e as cicatrizes da história. Para Kühl (2008, p. 32):

"restaurar não é voltar ao estado original, nem a um estágio anterior qualquer da história do monumento, nem refazer imitando estilos do passado [...]; o restauro não é mera operação técnica sobre a obra – deve ser necessariamente um ato crítico antes de se tornar operacional; projeto e criatividade fazem parte do restauro [...]"

O projeto de restauro e gestão do patrimônio em Campinas, surgem como símbolos do nascimento do lugar e a luta pelo espaço como expressão de seu tempo. A "[...] arquitetura molda a cidade, pois embora seja, sim discurso formal e funcional, é, também, imagem depositório de representações, deflagrador de memórias e suporte material de referenciais urbanos [...]" (Atique, 2016, p. 151). A dimensão memorial da arquitetura se torna muito forte para quem conhece sua importância enquanto coadjuvante de fatos e acontecimentos

2 Antônio da Costa Santos (Toninho), foi professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo, urbanizou cerca de 12 favelas em total aproximado de 1800 unidades, integrou o movimento da Assembleia do Povo no final dos anos setenta e início de oitenta, na metade dos anos oitenta tornou-se ativista em defesa do patrimônio cultural de Campinas fundando a Sociedade Febre Amarela, origem da lei que criou Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas com cerca de 800 bens tombados, moveu ações populares contra grandes empreiteiras e superfaturamento de obras na cidade, foi vice-prefeito nas eleições de 1988, eleito em 2000 foi assassinado depois de oito meses e dez dias, crime sem conclusão jurídica foi arquivado depois de vinte anos, encontra-se para julgamento pela Corte da Organização dos Estados Americanos (OEA).

históricos e, conseqüentemente, se identifica com eles ou reconhece seu valor arquitetônico.

Neste caso, resgatar a história do lugar é como recontar a história do país, mas quando se faz através da arquitetura, encontramos nos espaços construídos, uma síntese: a capacidade de alcançar modos perceptivos de memórias, através das escolhas formais e do sentido estético alcançado pelo projeto de restauro.

Pretendemos demonstrar, como as escolhas de projetos aliadas a investigação historiográfica, ativismo político, mobilizações de proteção a arquitetura da cidade pela figura legal do tombamento e ocupação do imóvel, transformaram uma gleba com uma velha casa de fazenda e tulha, destinadas a demolição para verticalização, em um monumento histórico da primeira sesmaria dos Campinhos de Jundiáí, depois pouso das "Campinas Velhas", ignorado pela historiografia local. Trata-se de caso excepcional, ao apontar o lugar primordial de nascimento do Pouso das Campinas Velhas, base para o nascimento do Bairro de Jundiáí, Freguesia Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso, Vila de São Carlos e Cidade de Campinas dentro do circuito interno de mercadorias.

Em sua tese de Doutorado defendida em 1999, Antônio apresenta a Casa Grande e Tulha como antítese do processo de urbanização e dos projetos urbanísticos para a cidade de Campinas através da figura legal do tombamento, que atribui ao conjunto edificado e a gleba valor cultural de monumento histórico. A sesmaria e o pouso em torno do qual nascera a cidade, revelados e transformados em antítese ao valor imobiliário especulativo acumulado pelo tempo sobre imóvel urbano específico, é também a busca de uma beleza política através do olhar ético, social e econômico sobre a arquitetura e a cidade e suas formas de produção dos espaços urbanos, pelo arquiteto formado pela FAU-USP.

As intervenções de restauro tratadas pela especificidade de cada situação em cada edifício e na gleba apresentam também formas diferenciadas de entender o antigo e o novo, cada qual com

sua identidade no momento vivido, interligando passado e presente com possibilidades de construir um futuro diferenciado para a arquitetura e para cidade. Em perspectivas diferenciadas pode nos conduzir nas escolhas projetuais inseparáveis da sua trajetória política, visão do espaço e papel do profissional isolado. Neste difícil caminho percorrido pelo arquiteto e pelo urbanista de formação modernista, oriunda da escola paulista delineada pelos mestres da FAU-USP, denota-se fortes preocupações sociais, econômicas e do papel político do Estado no controle dos espaços da cidade, em contraposição as várias formas de realização do capital imobiliário urbano e rural da cidade e região pressionadas pela expansão sem controle devido à proximidade da capital paulista.

Existe de fato um sentido de beleza expresso na matéria bruta transformada racionalmente como partes que compõem o edifício, pensada por quem abstrai em projetos simulados em desenhos, aliada a força da mão por quem constrói com o esforço físico de seu corpo e suas imperfeições em cada gesto registrados pela obra. Ao final revelam-se os trabalhos na forma da coisa em sua poética formal como quem esculpe a matéria para fazê-la útil.

Restaurar, neste caso, não é apenas contemplar o passado passivamente, mas revelá-lo, denunciá-lo e reconectá-lo ao momento vivido, com suas cicatrizes e pátinas deixadas pelo tempo contrapondo-se as várias formas de apagamento de quem fez e como fez. Para tanto, exclui-se qualquer tipo de falsificação ou compatibilidade formal, o passado surge em sua condição de ruínas úteis, como encontradas no momento do tratamento da sua estabilidade, remoção do irrecuperável, distanciamento e proteção das águas perigosas as taipas e insetos perigosos as madeiras.

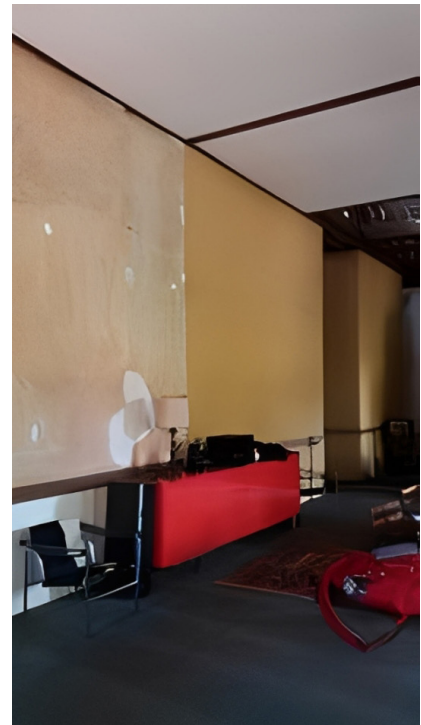
Cada nova intervenção revela o melhor possível da ciência e da técnica construtiva no momento da sua escolha e da beleza intrínseca de cada material cuidadosamente escolhido, desenhado para trabalhar dentro do funcionamento do sistema estrutural consolidado em cada projeto pelas suas características físicas próprias,

convivendo em contraste o antigo e o novo, protegendo e revelando a natureza de todas as formas de trabalho acumulados, desde a implantação com ocupação colonizadora do Mato Grosso até a contemporaneidade. Não se tenta reproduzir as taipas nem a madeira lavrada, nada que concorra com as dimensões e técnicas construtivas encontradas ou que possa prejudicar seu valor estático e dilatações próprias, o novo deve ser mínimo, removível e revelar o antigo por contraste, deixando visível as várias alterações marcadas pelo tempo, separado plenamente ao adaptar os velhos espaços para novos usos com o mínimo de mudança da identidade original.

Os espaços se agigantam para um programa

simples da moradia moderna, na casa um hall de entrada, um escritório, suíte do casal, quarto da filha, quarto de hóspedes, sala de estar, sala de jantar e lareira, cozinha e lavanderia, alcovas transformadas em banheiros, todas instalações hidráulicas e elétricas são visíveis. Para a tulha espaço de reuniões e eventos. Na área externa manteve o jardim existente, parcialmente remodelado e um espelho de água transversal que separa o piso de pedra da casa grande do piso do pouso e tulha descobertos em terra batida. Um enorme muro de rochas negras é construído para separar a gleba da calçada em níveis diferenciados, com três entradas, uma para carros em aço, uma de pedestre em vidro e outra para eventos em concreto.

Figura 1 – Imagens da Casa-grande: vista externa e vistas internas



Fonte: Registro dos autores, 2019.

Aço, concreto e vidro são os novos materiais, madeira aparelhada e pintada é colocada apenas quando necessário para acompanhar o funcionamento e a dilatação das coberturas. Onde existe reboco antigo é mantido, mas separado do novo por um vinco em desenhos

aleatórios. Antigas paredes internas de taipa de mão são recompostas com a mesma técnica para não alterar o sistema estrutural interno de gaiola, porém o novo reboco é em cal colorido para diferenciar do antigo.

Na casa forros e pisos de madeira muito deteriorados são removidos, novo piso em placas de grade metálica prateada é colocado sobre os barrotes sem encostar nas taipas e o porão é revelado. A estrutura gigante em madeira do enorme telhado sem o forro de madeira também é revelada e iluminada, uma cinta em perfil "U" de aço é acrescentada para travar toda taipa externa e interna, além de receber forro em gesso localizados para conforto das acomodações privadas e mesa de refeição, na cozinha é colocada uma placa de aço paralela as pernas e terças, dobrada na cumeeira sob as telhas para evitar detritos.

O contraste revela o tempo e as possibilidades das cuidadosas intervenções do arquiteto modernista, sem alterar o funcionamento climático da casa-grande rural. O resultado enriquece os espaços e as formas sobrepostas contam sua história sem necessidades retóricas, basta olhar e fluir pelos espaços, que o imaginário de cada observador pode completar as partes faltantes por mutilação ou abandono, cada intervenção abre as possibilidades para que, cada um, livremente, construa sua história a partir dos contrastes em cada objeto acrescentado ou subtraído. Sugerindo uma poética ficcional aberta típica de obras literárias.

Figura 2 – Na primeira foto, vista do atual carregador, à esquerda a Tulha e à direita Casa-grande. Na segunda e terceira fotos, vista interna da Tulha



Fonte: Registro dos autores, 2019.

O mesmo método se repete com a Tulha em soluções diferenciadas e mais radicais com o diálogo intenso entre o contemporâneo e as ruínas, indicando um edifício mais rústico e anterior a casa grande. Desapareceu todo reboco, a taipa de pilão é plenamente revelada, com as feridas e as cicatrizes que o tempo deixou, nascidas da dilatação, contração, invasão de águas pluviais, travamento das formas e aberturas para usos posteriores, como garagem e outras passagens não são escondidas. Com as prospecções são

descobertos restos de um forno e pequeno alambique sob o piso, além do baldrame transversal em taipa de pilão da parede interna dividindo a construção em duas partes, para o piso interno é proposto um contrapiso de concreto no sentido longitudinal para as instalações elétricas, que também divide o edifício em duas metades em desnível, cria-se uma unidade espacial de característica "basilical", sem esconder o velho baldrame e as ruínas do alambique. Assim parte do piso é de terra batida e outra parte de concreto

também dividido em duas metades, na primeira mantém-se o chão original de terra batida, na segunda é feito um contrapiso de concreto aparente em desnível para as instalações elétricas necessárias aos novos usos.

Algumas passagens posteriormente rasgadas nas taipas externas estranhas ao edifício são fechadas com tijolo aparente pintados em ocre. A abertura maior feita para garagem com recorte pleno da parede do chão ao frechal é colocado um bloco de concreto celular removível a meia altura e solto do piso. Duas colunas de concreto contém e consolida as taipas laterais interrompidas pelo corte. As ombreiras, peitoris e vergas das aberturas originais já em madeira aparelhada são mantidas e pintadas em rosa para diferenciar das peças de madeira lavrada, mantém-se as folhas de escuro das portas e janelas em madeira sem pinturas, sob as vergas e sobre os peitoris são encontradas marcas de antigos balaústres de vedação para defesa, típicos da arquitetura colonial do segundo século como encontrados no Sítio Santo Antônio, em São Roque.

Toda a estrutura do telhado é removida, é colocada uma cinta de concreto travando as taipas de pilão, sobre essa cinta recoloca-se a estrutura original do telhado apoiada sobre os frechais, onde repousam as travessas reforçadas em sistema de vigas vagão, tracionadas por cabo de aço. Essas travessas "tirantadas" recebem as pernas inclinadas onde estão apoiadas enormes terças transitando para os novos caibros roliços e ripamentos para antigas telhas coloniais, do tipo capa e canal, recuperadas em banho de ácido muriático. O beiral original é arrematado por um longo cachorro de proteção das taipas. É feita drenagem do subsolo externo nas quatro paredes, sob o piso de contorno em pedras brutas encontradas no local que recebem as águas dos cachorros. Um rodapé de concreto contorna toda a base externa das paredes, ajuda a travar a base da taipa e proteger das águas, este é interrompido apenas em frente as soleiras das duas portas de entrada e da passagem da garagem onde se encontra agora o bloco de concreto celular.

No interior da tulha além da iluminação e instalações

elétricas o mobiliário é reduzido apenas a enorme mesa em madeira laminada colada sobre quatro pés de macaco mecânico, como uma ponte transpassando no sentido longitudinal o baldrame descoberto, agora interliga formalmente os dois ambientes originalmente separados pela parede interna de taipa de pilão que não existe mais.

O canto noroeste do edifício "basilical", entrada de pedestre na gleba, sofreu ataque dramático de águas pluviais, separando o encontro das taipas nesta esquina, como a técnica construtiva não há cunhal, o arquiteto, novamente, não esconde as ruínas, protege a estabilidade das paredes com discreta cantoneira em perfil "I" travada em triângulo tracionado por tirante no interior do edifício, dividido no eixo da parede, com a mesma altura do topo das colunas, onde se encontra o bloco de concreto celular, para que o conjunto volte e estabilize no prumo original. Assim, cada intervenção é tratada como objeto isolado irreproduzível e incompleto, o mínimo necessário para instalar novas funções em um ambiente atual.

Nesse sentido "restaurar é denunciar o passado e reconectá-lo ao momento vivido". Ao utilizar materiais como vidro, concreto e aço em contraste com a taipa e madeira originais, a intervenção propõe uma leitura não mimética, mas interpretativa. Trata-se de uma perspectiva afinada com Carlo Carona, que defende o restauro como interpretação crítica e não restituição: "O restauro é sempre uma interpretação — jamais uma restituição pura — e deve assumir o tempo como linguagem da forma" (Carona, 1993). A ruína é tratada como parte essencial do projeto, evocando a "estética da pátina" descrita por Simmel. Neste sentido, Carbonara menciona Camillo Boito para tratar das obras de consolidação destinadas aos monumentos que apresentem características artísticas singulares, ou "a cor da velhice", ou ainda se encontrem em estado de ruína, versando que devem se resumir ao mínimo indispensável à manutenção do bem, sem que isto prejudique "as razões intrínsecas e extrínsecas de sua sedução artística" (Carbonara, 1997, pg.209 e 210).

A ruína é, ao mesmo tempo, vestígio e projeto. No contexto urbano contemporâneo, ela se impõe

como testemunho material de camadas históricas, como crítica silenciosa ao progresso acelerado e como oportunidade de reconexão estética e política com o passado. Parte da intervenção realizada por Antônio da Costa Santos na Casa Grande e Tulha, em Campinas, é para refletir sobre o restauro como forma de resistência e produção crítica de cidade.

Para Simmel (2009), a ruína é o ponto de encontro entre a ação construtiva do espírito e o retorno da natureza. A sedução estética da ruína advém da sua condição ambígua: é obra humana que o tempo e os elementos devolvem à ordem natural. No caso da Casa Grande e Tulha, a ruína não foi negada — foi incorporada como linguagem. As cicatrizes das taipas, as ausências de reboco e as intervenções contemporâneas em aço, vidro e concreto não visam mimetizar o passado, mas torná-lo presente por contraste.

A intervenção realizada a partir da década de 1970, por Santos, evidencia postura teórico-política embasada na tradição da FAU-USP, sob influência de Vilanova Artigas e Flávio Motta. A gleba adquirida, desvalorizada pelo mercado por conter estruturas em taipa, é convertida em campo experimental: o canteiro vira laboratório; a ruína, método; o projeto, tese. Cada peça removida ou preservada é decidida com base em critérios de estabilidade, visibilidade da técnica original e possibilidade de revelação do tempo.

O método projetual estabelece que toda adição nova deve ser reconhecível, removível e não competir com o existente. Assim, aço, concreto e vidro operam como elementos contemporâneos que contrastam com a terra e a madeira dos séculos XVII e XIX. A decisão de nunca ocultar os danos ou restaurar "como era" expressa uma poética radical da diferença — o restauro como enunciação crítica e não como simulação.

A obra não se limita à escala do objeto arquitetônico. Ao restaurar a Casa Grande e Tulha, o arquiteto intervém simbolicamente no processo de apagamento urbano. Ao reconhecer e preservar a sesmaria onde nasceu o pouso das Campinas Velhas, confronta o modelo

de urbanização predatória e especulativa. A intervenção transforma o sítio em símbolo, articula centro e periferia, memória e política, ruína e utopia.

Com isso, o projeto torna-se pedagógico: aponta caminhos para a cidade que não se resume ao seu presente funcional, mas incorpora o passado e projeta futuros possíveis. A tulha convertida em espaço de reunião política e cultural torna-se palco, expressão de uma cidade mais democrática.

As decisões projetuais revelam-se profundamente éticas e formais. Cada novo elemento é tratado como escultura. O uso de piso metálico removível para evidenciar os barrotes originais, a revelação da armação do telhado, o uso de bloco celular desconectados das taipas, tudo contribui para uma estética da pátina, da evidência e da não falsificação.

O restauro transforma os edifícios em museu vivo, onde a história é legível nas técnicas construtivas, nos materiais, nos vazios e nos contrastes. Não há intenção de recuperar uma aparência idealizada, mas de articular a experiência do tempo através do espaço. Nesse sentido, como argumenta Smith (2006), o patrimônio é performativo e político: não reside nos objetos, mas nas práticas que o constituem. Pode ser entendido como uma importante ferramenta política e cultural de definição e legitimação da identidade, materialidade do objeto em que o poder político se apoia. “[...] A fisicalidade do patrimônio também trabalha para mascarar as maneiras pelas quais o olhar do patrimônio constrói, regula e autoriza uma variedade de identidades e valores, filtrando esse olhar para o patrimônio material inanimado[...]”³ (Smith, 2006, p.53).

4. Ruína, Brutalismo e Projeto de Restauro: Entre a Matéria Bruta e a Memória Urbana

A ruína urbana, o restauro crítico e a arquitetura

3 “The physicality of heritage also works to mask the ways in which the heritage gaze constructs, regulates and authorizes a range of identities and values by filtering that gaze onto the inanimate material heritage.”

brutalista podem compartilhar um denominador comum: o culto à verdade da matéria e à exposição do tempo como componente estético e ético, a ruína enquanto testemunho histórico, o restauro enquanto projeto e resistência, e o brutalismo enquanto linguagem plástica — tomando como base o restauro da Casa Grande e Tulha.

A partir de Simmel (2009), compreende-se a ruína como forma estética singular, onde se dissolve a distinção entre natureza e cultura. É nesse território da ambiguidade, onde a matéria revela sua vulnerabilidade, que o restauro opera: como gesto de retenção do tempo e preservação da alteridade histórica. A ruína, enquanto forma inacabada e marcada, não se opõe ao projeto arquitetônico, mas o redimensiona. No caso da Casa Grande e Tulha, a ruína é tratada como matriz de projeto: o que não pode ser recuperado é preservado como cicatriz; o que é novo se apresenta em contraste. A beleza não reside na restauração da integridade formal, mas na exposição consciente da fragmentação e da impermanência.

O brutalismo, como identificado por Banham (1955), é mais do que um estilo arquitetônico: é uma ética de projeto baseada na exposição da estrutura, no uso honesto dos materiais e na memorabilidade da imagem construída. Os princípios centrais do brutalismo — memorabilidade como imagem, exposição clara da estrutura, valorização do material "como encontrado" — alinham-se profundamente com os princípios do restauro crítico proposto e praticado por Antônio da Costa Santos.

A intervenção na Casa Grande e Tulha — que opta por aço, concreto e vidro em contraste direto com a taipa e a madeira originais — realiza um brutalismo do restauro, uma linguagem que não oculta sua intervenção, mas a revela como signo de seu tempo. Trata-se de um brutalismo sem monumento, mas com monumentalidade discreta, como define Argan (2004).

Ao intervir sobre um edifício em ruínas, o arquiteto modernista não impõe uma forma nova, mas escava sentidos. O restauro torna-se assim um projeto brutalista em sua essência: valoriza a ruína

como matéria bruta (*matériaux bruts*), recusa acabamentos ilusórios e assume a dureza e a aspereza como expressões legítimas da história e da técnica. É o que Banham chamaria de "valorização dos materiais por suas qualidades inerentes 'como encontrados'".

No projeto da Casa Grande, as cintas de aço, os macacos hidráulicos (*jacarés*), os pisos metálicos soltos e os caixilhos de vidro laminado não são apenas soluções técnicas — são gestos brutais que reafirmam a estética da verdade. Cada elemento novo é deliberadamente destacado, criando imagens que perturbam, como define Banham: *quod visum perturbat*.

O brutalismo também se aproxima do restauro crítico em sua leitura topológica do espaço. Como destaca Banham, os projetos dos Smithsons em Sheffield operam não por geometrias clássicas, mas por conexões espaciais e sociais — qualidades similares às observadas na reconfiguração urbana de Campinas pelo arquiteto-restaurador. A "imagem" brutalista coincide aqui com o "genius loci" revelado no sítio restaurado.

Nesse ponto, o restauro extrapola a escala do objeto e assume dimensão urbanística, como demonstra a atuação política na preservação do centro histórico de Campinas e a reorganização de espaços periféricos. O restauro, como o brutalismo, cria cidade por camadas, conexões e rupturas — mais próximo de uma informalidade do que de um ordenamento clássico.

O encontro entre brutalismo e restauro revela-se não apenas possível, mas fecundo. Ambos se opõem à estética da maquiagem e do simulacro. Ambos compartilham a crença na verdade da matéria, na legibilidade das estruturas, e na potência da imagem como signo afetivo e político. E ambos — em sua expressão mais autêntica — recusam o apagamento das marcas do tempo.

A ruína restaurada como ruína, e o brutalismo como arte da matéria nua, convergem em uma ética comum: a de fazer visível o que o tempo insistiu em esconder. Nas palavras de Banham (1955), trata-se de construir "relacionamentos

emocionantes com materiais brutos". E é justamente isso que a Casa Grande e Tulha nos ensinam: que restaurar é um ato brutal — no melhor sentido da palavra.

5. A Estética do Non Finito: Forma, Processo e Crítica da Completude

A noção de non finito parece anunciar papel central na compreensão da estética moderna, longe de significar uma obra meramente inacabada, o non finito se estabelece como uma escolha estética consciente que revela profunda mudança na relação entre forma, tempo e representação anunciada por Michelangelo (Argan, 1993, p. 296), propõe uma leitura da estética do inacabado neste caso parece articular-se com questões contemporâneas da arte, do restauro e da crítica à modernidade.

A arte clássica privilegiou a completude, a harmonia e a perfeição formal. A obra de arte deveria ser um objeto acabado, fechado em si mesmo, imune à passagem do tempo e ao acaso. O non finito, porém, subverte essa lógica ao introduzir a ideia de um processo não encerrado, de uma forma em constante devir. O historiador da arte interpreta o "non finito" a partir do olhar modernista, assim o non finito é mais do que um acidente histórico ou uma interrupção técnica: trata-se de uma escolha estética deliberada que expressa o inacabamento ontológico do real. Na escultura de Michelangelo, especialmente nos Prigioni (Escravos), a figura humana emerge da pedra bruta como que lutando contra a matéria. Argan interpreta essa emergência como a visualização da tensão entre a ideia e a forma, entre o espírito e a matéria. "A forma não é mais um fim, mas um processo: o artista não representa o ser, mas o vir a ser (3)" (Argan, 1992, p. 102). Assim, o inacabado é elevado à categoria filosófica e crítica, marcando a passagem da representação do ser para a expressão do vir-a-ser.

O non finito, ao romper com a tradição da forma perfeita, propõe uma crítica radical à ideia de totalidade. A modernidade, com suas contradições e fragmentações, encontra no inacabado uma forma privilegiada de expressão. O artista

moderno, parece não buscar a obra concluída, mas a obra aberta, em que o espectador participa do processo de significação.

No campo do restauro e da conservação patrimonial, a estética do non finito apresenta implicações significativas. Ao reconhecer o valor expressivo da matéria em processo, o restauro deixa de buscar uma ilusão de completude e passa a valorizar as marcas do tempo, o desgaste, a ausência. Cesare Brandi, também reconhece a importância da "obra incompleta" como parte essencial da experiência estética e histórica. "Desse modo, para Brandi, existem momentos fundamentais (...): o primeiro, a constituição do objeto; o segundo, a formulação da imagem, a partir da qual o 'objeto' - (...) - se materializa e passa a fazer parte da vida de todos" (Kühl, 2008, p. 69).

A ruína, enquanto objeto estético, compartilha com o non finito a lógica da abertura e da suspensão temporal. O brutalismo, por sua vez, ao expor os processos construtivos e a matéria bruta, se aproxima dessa estética do inacabado como forma de resistência à homogeneização formal da modernidade tardia. Ambos evocam a temporalidade, a falibilidade e a história como parte constituinte da forma.

Transposto para a arquitetura, especialmente no projeto de restauro, esse pensamento adquire força crítica. O projeto, por natureza, é uma simulação do futuro — uma antecipação mental que se ancora em imagens e expectativas. No entanto, no caso do restauro, esse projeto se volta para um objeto material preexistente, carregado de passado e de memória. Assim, a operação restaurativa articula simultaneamente os três presentes de Agostinho: atualiza uma memória (presente do passado), intervém no agora (presente do presente) e projeta uma continuidade possível (presente do futuro).

Essa tripartição do tempo — presente do passado (memória), presente do presente (atenção) e presente do futuro (expectativa) — funda-se não na sucessão objetiva, mas na experiência interior da consciência. O tempo, para Agostinho, é

medida da alma, algo que existe em nós, e não fora de nós. Tal formulação desestabiliza qualquer pretensão de forma acabada e totalizante.

"O que é, então, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se quero explicá-lo a quem me pergunta, já não sei. [...] Os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras (5)" (Agostinho, 1999, p. 261-263). A crítica à forma fechada promovida por Argan encontra eco em reflexões filosóficas anteriores, especialmente na concepção agostiniana do tempo. No Livro XI das Confissões, Santo Agostinho de Hipona medita sobre a natureza fugidia e subjetiva do tempo. Ele reconhece que o passado já não é, o futuro ainda não é, e o presente escapa assim que tentamos fixá-lo.

Para John Ruskin a ruína é, por excelência, um objeto de ambiguidade estética: simultaneamente bela e melancólica, ela representa o colapso da forma e a permanência da memória. No campo da teoria da restauração, essa ambivalência é central. Entre os teóricos que mais profundamente refletiram sobre a estética da ruína e os limites éticos do restauro. Ruskin inaugura uma crítica à prática restauradora que ainda ecoa nos debates contemporâneos sobre preservação do patrimônio. A ruína não representa a falência de um edifício, mas sua consagração. A perda de partes, o desgaste da matéria, a ação do tempo são marcas que conferem valor simbólico e ético à obra arquitetônica. Não se trata de uma estética do sublime apocalíptico, mas da afirmação de que o valor de um edifício reside em sua capacidade de inscrever a história na matéria.

"It is in that golden stain of time, that we are to look for the real light, and colour, and preciousness of architecture (4)" (É nessa mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e a preciosidade da arquitetura) (Ruskin, 1849, p. 234).

Essa perspectiva aproxima a ruína de um artefato arqueológico e espiritual: ela carrega consigo as marcas de seu tempo, das mãos que a construíram, das culturas que a habitaram, e da passagem dos

séculos. O edifício arruinado é, para Ruskin, uma forma elevada de beleza, pois se torna documento da memória coletiva.

Ruskin crítico severos da prática do restauro arquitetônico nos moldes do século XIX. Para ele, o restauro pode ser "a mentira total" (Ruskin, 1849, p. 234), pois pretende devolver à obra uma forma idealizada que jamais existiu exatamente como se imagina. Nesse processo, a autenticidade histórica é sacrificada em nome de uma suposta integridade formal. Para o autor, ao restaurar, o restaurador projeta uma fantasia sobre o passado, recriando o edifício segundo os gostos e valores de seu próprio tempo. O ato de restaurar, nesse sentido, é sempre destrutivo.

O que Ruskin propõe, em contraposição, é a conservação mínima, que permita a estabilização da ruína sem intervir em sua aparência. Essa proposta ética valoriza o respeito à materialidade original e a preservação da verdade histórica inscrita no edifício.

A crítica de Ruskin antecipa discussões fundamentais da teoria da restauração no século XX. Sua recusa à restauração mimética encontra eco na teoria do valor de antiguidade de Alois Riegl, que também enfatiza o respeito ao envelhecimento da obra, e na concepção de restauro crítico de Cesare Brandi, para quem toda intervenção deve ser reconhecível e fundada em um juízo histórico e estético.

Enquanto Riegl diferencia valores como o da memória, da novidade e do uso, Brandi acrescenta a noção de que o restauro deve preservar a unidade potencial da obra, sem apagar os vestígios do tempo. Ambos, à sua maneira, são herdeiros da sensibilidade que Ruskin inaugurou no romantismo inglês: a de que a ruína é uma forma legível de beleza e verdade. A defesa da ruína como valor estético, histórico e moral desafia práticas restauradoras que priorizam a reconstrução em detrimento da preservação. Sua crítica nos obriga a considerar o tempo não como inimigo da arquitetura, mas como seu maior escultor.

Todo projeto de restauro carrega uma

contradição: ele intervém sobre algo que pertence ao passado, mas o faz com os instrumentos, valores e sensibilidades do presente. É nesse sentido que a intervenção nunca é neutra — ela revela, inevitavelmente, a temporalidade de quem a executa. Como lembra Cesare Brandi, o restauro deve ser “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte em sua substância física e em sua dupla polaridade estética e histórica”. Isso significa que não se trata de “voltar ao passado”, mas de atuar conscientemente a partir do presente, preservando o que foi sem falsificá-lo.

Segundo essa perspectiva, toda intervenção deve evidenciar sua contemporaneidade, não para competir com o passado, mas para afirmar seu próprio tempo. A convivência entre os tempos não ocorre por assimilação ou camuflagem, mas por contraste respeitoso e legível. A contribuição de nosso tempo deve ser visível, identificável e, sobretudo, reversível. Assim, evita-se o risco da falsificação histórica e se preserva a autonomia estética e documental do bem cultural.

No entanto, essa não foi sempre a compreensão dominante. Para Viollet-le-Duc, restaurar significava “restaurar um edifício em um estado completo que pode nunca ter existido em nenhum momento”. Seu restauro operava por reconstrução idealizada, guiada por princípios estilísticos e normativos — o que hoje pode ser considerado uma forma de anacronismo ativo. Nesse sentido, sua contribuição é dupla: por um lado, estabeleceu a sistematização técnica da restauração arquitetônica; por outro, forneceu um exemplo-limite do que ocorre quando o presente invade o passado com seus próprios valores. Porém, é preciso lembrar, Viollet-le-Duc estava comprometido com a retomada de valores e significados da arquitetura gótica exageradamente atacada durante o renascimento.

Em resposta a essa lógica restauradora idealizada, Gustavo Giovannoni propôs, no início do século XX, a ideia de “restauro científico” e o conceito de camadas históricas. Para ele, o monumento é o resultado de múltiplas estratificações temporais, e a intervenção deve preservar essa pluralidade.

Assim, restaura-se não apenas a forma, mas o tempo — entendido como sedimentação e continuidade. Giovannoni introduz, portanto, o princípio da compatibilidade e do mínimo necessário, reconhecendo a necessidade de atualização funcional dos edifícios, mas sem apagar suas transformações acumuladas.

6. Resultados

A radicalidade das intervenções arquitetônicas no conjunto Casa-grande e Tulha chama atenção para questões fundamentais do projeto de restauro e da gestão do patrimônio como construção de uma memória subjetiva, que transcende a simples preservação documental ou a falsificação do edifício. Embora compartilhe com a gestão patrimonial objetivos comuns — como a conservação e a valorização do bem —, o projeto de restauro opera por outra lógica: ele busca reconectar o objeto a valores contemporâneos vivos no momento da intervenção. Assim, a conservação pode se dissociar da intervenção em certos aspectos, especialmente quando esta última reposiciona o bem a partir de juízos estéticos e poéticos que vão além do seu valor documental. Tal reposição pode se dar por contraste ou composição, dependendo das circunstâncias específicas de cada caso. Encontrar esse ponto de equilíbrio, tangente a diferentes momentos históricos e modos de produção, com as tecnologias e materiais possíveis à época da intervenção, constitui um dos dilemas centrais do restauro: como conservar o bem sem silenciar sua potência histórica como objeto vivo, cuja imagem é constantemente construída e reconstruída mnemonicamente?

Nesse contexto, o projeto de Antônio da Costa Santos se destaca como a formulação de um método singular de salvaguarda e reconexão dos vestígios do passado à vida urbana contemporânea. Ao intervir sobre os restos da casa de fazenda cafeeira do início do século XIX e da antiga Tulha — inicialmente edificada como pouso e depois adaptada para engenho —, hoje incrustados no interior de uma quadra consolidada, o arquiteto propõe mais do que uma resposta técnica: elabora uma leitura crítica

e sensível do tempo. Como professor rigoroso, cuja prática articulava o desenho do objeto e o projeto com os valores construtivos da arquitetura contemporânea, sua intervenção revela uma intenção deliberada de sublimar o antigo — não por meio da idealização nostálgica, mas pela exposição crua da condição ruínica. Nesse gesto, ressoa a estética do sublime, conforme formulada por Edmund Burke, em que a contemplação da ruína, do fragmento e da decadência desperta sentimentos de grandeza, temor e admiração diante da ação irreversível do tempo (BURKE, 1993). Ao mesmo tempo, a irregularidade das adições e a integração sutil de cada detalhe dialogam com o espírito do pintoresco, como apresentado por Nikolaus Pevsner. Para este último, o pintoresco é a expressão de uma sensibilidade moderna nascente, que valoriza a assimetria, o contraste e a fusão orgânica entre arquitetura e paisagem, promovendo uma experiência visual e emocional aberta à imaginação e à passagem do tempo (Pevsner, 1999).

7. Conclusão

Assim, o restauro assume aqui um caráter expressivo e não mimético, ao manter e realçar os vestígios do tempo como parte ativa da experiência espacial. A madeira e o barro, moldados por mãos escravizadas, são mantidos como testemunhos materiais de um tempo que já não é, mas que insiste em permanecer. As intervenções contemporâneas — voltadas à estabilidade estrutural, proteção pluvial e discretas adaptações funcionais — são mínimas e silenciosas, oferecendo ao visitante não respostas definitivas, mas espaços de dúvida, contemplação e reconstrução imaginativa. Trata-se, portanto, de uma arquitetura que ensina ao tempo que passou a conviver com o tempo que ainda virá.

8. Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. Confissões. Trad. J. Oliveira Santos. São Paulo: Paulus, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. Clássico Anticlássico. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 296.

ATIQUE, Fernando. A midiatização da (não) preservação: reflexões metodológicas sobre sociedade, periodismo e internet a propósito da demolição do Palácio Monroe. An. mus. paul. [Online]. 2016, vol.24, n.3 [cited 2017-03-10], pp.149-175.

CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento al Restauro. Napoli, Liguori, 1997, pp. 141-178; pp. 201-268.

CARENA, Carlo. Restauro e memória. In: ENCICLOPEDIA EINAUDI. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977. v. 1: Memoria/Storia, p. 219-243.

BANHAM, Reyner. O Novo Brutalismo. Architectural Review, 1955.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

BURKE, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford: Oxford University Press, 1993.

GIOVANNONI, Gustavo. Vecchie città ed edilizia nuova. Torino: Utet, 1931.

ICOMOS, Carta de Veneza, 1964.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2008.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. Enciclopédia Einaudi, vol. 1, p. 11-50.

PEVSNER, Nikolaus. La génesis de lo pintoresco. In: _____. Estudios sobre arte, arquitectura y diseño. Madrid: Gustavo Gili, 1999

RIEGL, Alois. "O culto moderno dos monumentos: o seu caráter e a sua origem". In: CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: UNESP, 2001.

RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: seu caráter e seus fundamentos*. Tradução de Pedro M. da Cruz. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

SANTOS, Antonio Costa. *Campinas, das origens ao futuro: compra e venda de terra e água e um tombamento na primeira sesmaria da freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí (1732-1992)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SIMMEL, Georg. *A ruína*. In: *Ensaio de Estética*. Rio de Janeiro: Letras, 2009.

SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. Londres: Routledge, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: Bance, 1854.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Reconstrução organizada por Martin Warnke e Claudia Brink. Tradução e introdução de Georges Didi-Huberman. São Paulo: Editora UFMG; Contraponto, 2013.